

PINTURA Y POLICROMIA ALAVESA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVIII. EL MAESTRO PINTOR JOSE ALONSO DE HONTANILLA

Fernando R. Bartolomé García

Lan honetan, José Alonso de Hontanilla zenaren lanaren azterketaren bitartez, XVIII mende hasierako arabar pintura mugimenduaren ikerketan sakonduko da. Araba (Lanteno, Sojo), Bizkaia (Sopuerta, Artzentales) eta Burgosen (Anzo, Ciella) aurki ditzakegu kantabriar maisu honen naiz forma eta astoan egindako pinturak nola polikromiak, barroko estilora atxikiak.

Este trabajo profundiza en el ambiente pictórico alavés de principios del siglo XVIII a través de la figura del maestro pintor dorador José Alonso de Hontanilla. Artista cántabro adscrito al estilo barroco que dejó muestras de su obra, pintura mural, de caballete y policromía, entre las provincias de Alava (Llantenno, Sojo) Vizcaya (Sopuerta, Arcentales) y Burgos (Anzo, Ciella).

This essay makes a profound study of Alava's pictorial environment at the beginning of the 18th century. An outstanding figure of this period is master José Alonso de Hontanilla, a cantabrian gilding-painter attached to baroque style. He left several examples of his work –mural, easel and polychromatic painting– in Alava (Llantenno, Sojo); Biscay (Sopuerta, Arcentales), and Burgos (Anzo, Ciella).

SUMARIO

1) CONSIDERACIONES GENERALES

2) EL AMBIENTE SOCIO-PROFESIONAL DE JOSE ALONSO DE HONTANILLA

- a) Una familia de artistas
- b) Aprendizaje y taller
- c) Situación socio-económica

3) LA PRODUCCION ARTISTICA

- a) La actividad de José Alonso de Hontanilla
- b) Catálogo

1* Pintura mural

- 1a. Bóveda de la sacristía del Santuario de la Blanca en Llanteno

2* Pintura de caballete

- 2a. Retablo mayor del Santuario de la Blanca en Llanteno
- 2b. Obras no conservadas

3* Policromía

3a. Estilo

- 3b. Los contratos de policromía en la obra de Hontanilla

3c. Obras conservadas

- 3c1. Retablo mayor de San Martín. Sopuerta
- 3c2. Retablo mayor de San Julián. Sojo
- 3c3. Retablo mayor del Santuario de la Blanca. Llanteno
- 3c4. Retablo mayor de San Miguel de Linares. Arcental

3d. Obras no conservadas

- 3d1. Retablo mayor. Anzó
- 3d2. Retablo mayor de San Cosme y San Damian y colaterales. Ciella
- 3d3. Retablo colateral. Sojo
- 3d4. Sagrario y urna. Retes de Tudela
- 3d5. Retablo de San Sebastian. Sojo

4* Atribuciones

- c) Estado de conservación

4) CONCLUSION

LAMINAS

1. CONSIDERACIONES GENERALES

La pintura del siglo XVII y XVIII constituye un período fundamental en la producción artística europea, no cabe duda que España fue uno de los centros pictóricos más relevantes de la época, donde convivió la abundante pintura de las grandes escuelas (Madrid, Valladolid, Sevilla) con la también importante de los centros secundarios carentes de tradición pictórica. De entre ellos destaca Alava, lugar en el que además de pintura popular encontramos obras de gran calidad procedentes de los más importantes centros europeos y peninsulares, generalmente relacionadas con comitentes que buscaban decorar sus casas o capillas privadas. Frente a esta, predomina la popular casi siempre relacionada con la clientela eclesiástica, que con sus rigurosos programas iconográficos limitaba a estos artistas, principalmente maestros pintores doradores que supieron adaptarse a las demandas del mercado dando el salto a la pintura de caballete. Este es el caso de José Alonso de Hontanilla que como muchos otros artífices cántabros vivió y murió en tierras alavesas, dejándonos muestras de su trabajo en Alava, Vizcaya y Burgos, entre los siglos XVII y XVIII, de estilo plenamente barroco. Hizo policromía, pintura mural y de caballete, y la documentación nos ha aportado importantes datos sobre su vida, familia, aprendizaje, taller, situación socio-económica y obra.

2. EL AMBIENTE SOCIO-PROFESIONAL DE J. A. de HONTANILLA

a) Una familia de artistas

Los datos que poseemos sobre el nacimiento de este pintor son confusos, sabemos que fue hijo de Simón Alonso de Hontanilla y Angela de Solórzano naturales de Ajo (Santander) y que posiblemente fuera el cuarto hijo de este matrimonio¹. Los documentos que hacen referencia a su origen se limitan a decir que es de "dilatado territorio" sin especificar ningún lugar concreto², es más que probable que naciera en el mismo pueblo que sus padres, aunque no poseemos más que una partida de bautismo, desvaída e ilegible del 15 de marzo de 1672 donde sólo es posible transcribir el nombre de José Alonso³. Una fecha tan tardía, nos hace poner en duda que se trate de la misma persona, ya que supondría haber contraído matrimonio con 17 años y una esposa ocho años mayor, algo bastante incomprensible aunque factible excepcionalmente.

Su origen cántabro es indudable, aunque pasará la mayor parte de su vida en Arceniega (Alava), donde aparece por primera vez documentado el seis de enero 1689

1. A.D. DE SANTANDER. Ajo libro de bautismos, Nº 4885, 1629, fol 48. El 4 de abril de 1629 nace su madre Angela de Solórzano. Ajo, libro de bautismos, Nº 4885, 1649 y 1652, fols 94, 102. Nacen sus dos hermanas Beatriz y Angela. El que seguramente fue su hermano mayor Pedro Alonso de Hontanilla Solórzano no ha sido localizado entre estas partidas.

2. A.D. VITORIA. Arceniega libro de casados, Nº 3, (1681-1770), fol. 103. En esta partida de matrimonio se nos dice que trajo fe de la Iglesia de San Martín a quien esta dedicada la parroquia de Ajo.

3. A.D. DE SANTANDER. Ajo libro de bautismos, Nº 4885, 1672, fol. 139. La familia Alonso de Hontanilla es indudable que procede de Ajo. PORTILLA M.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, tomo VI, vertientes cántabras del Noroeste alaves, la ciudad de Orduña y sus aldeas, Vitoria 1988. Afirma que este pintor es de Liendo (Santander), algo que creemos improbable pues en el libro de bautismo de Liendo entre los años que pudo nacer no hemos encontrado ninguno de sus apellidos.

fecha en la que contrae matrimonio con Andresa de Bustillo⁴, hija de Andrés de Bustillo natural del Valle de Gordejuela y Catalina de Sampelayo de la Villa Arceniega, bautizada en el mismo lugar en marzo de 1664⁵. De este matrimonio y entre los años 1690 y 1709 nacieron nueve hijos de los que sobrevivieron Lorenza Ignacia, Josefa, Prudencio, Juan Bautista y Francisco⁶. Vivió en la calle de Arriba frente al cementerio de la "iglesia parroquial matriz", hasta su muerte el 13 de abril de 1730⁷. Se mando enterrar en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, "en la tercera raya al lado de la epístola", testando ante el notario Francisco de Horcasitas en Arcenales (Vizcaya). Su esposa Andresa de Bustillo falleció en el mismo lugar el once de septiembre de 1723 haciendo testamento ante Baltasar Francisco de Ulibarri notario de esta villa⁸. En 1712 contrae matrimonio su hija Lorenza Ignacia con Manuel Andrés Foz de Mendoza natural de Burgos, es posible que fueran a vivir a esta ciudad u otra localidad cercana⁹. posteriormente en 1719 y 1724 se casan Josefa y Prudencio Alonso de Hontanilla, ella con Bartolomé de Valle y él con Manuela de Urruela los dos naturales de Arceniega¹⁰, finalmente Juan Bautista de Hontanilla y Angela de Castaños aparecen como matrimonio en la villa de Madrid¹¹. Todos los demás hijos documentados mueren antes de contraer matrimonio, salvo un supuesto hijo llamado Francisco del que no hay más referencias que una mención en 1758 en la que se dice falleció en el Reino de Indias¹².

4. A.D. VITORIA. Arceniega libro de casados Nº 3, (1681-1710) fol. 103. se dice que José Alonso de Hontanilla es hijo de Simón Alonso de Hontanilla y Josefa de Alsedo, naturales y originarios de Ajo. A.H.P. ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1745, Sig. 12948, fols. (146-149), en este año y en relación a una reclamación que los hijos de este pintor hacen para poder recuperar los bienes de sus abuelos en Ajo no se nombra a Josefa de Alsedo como madre de José Alonso sino a Angela de Solórzano. Es posible que Simón Alonso de Hontanilla contrajera matrimonio dos veces, aunque creemos que se confundieron al escribir el nombre.

5. A.D. VITORIA. Arceniega libro de Bautizados, Nº 2, (1633-1682), fol. 45,

6. A.D. VITORIA. Arceniega, libro de Bautizados, Nº 3, (1680-1702) sf. En 1690 es bautizada Lorenza Ignacia de Hontanilla, 1687 Teresa Antonia, 1692 Josefa, 1695 Prudencio, 1699 José Ignacio, 1701 Juan Bautista. Arceniega, libro de Bautizados Nº 4, (1702-1738), fol. 23, son bautizados Manuel y María Angela de Hontanilla en 1709 nacidos de un parto.

7. A.H.P. de ALAVA, Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1758, Sig. 12341, sf. Convenio por el que se solucionan las discordias para el cobro de la herencia de José Alonso de Hontanilla, en él se informa a grandes rasgos de los bienes que este pintor deja a sus hijos.

8. **Sobre J. Alonso:** A.D. VITORIA. Arceniega Libro de difuntos, Nº 4, (1710-1743), sf. Aunque su testamento no ha sido localizado es curioso que lo realizara en Arcenales (Vizcaya), suponemos que lo hizo poco después de 1725 momento en el que contrata con este mismo notario una obra de policromía, A.H.P. de VIZCAYA. Prot. Not. Francisco de Horcasitas, 1724-1725, Sig 1513, sf. Permiso y condiciones para policromar el retablo mayor de San Miguel de Linares. **Sobre Andresa:** IBID. Nº 4, (1710-1743), sf. Hace testamento ante un notario del que no se conserva nada.

9. A.D. VITORIA. Arceniega libro de casados, Nº 3, (1681-1720), Fol 135. Una vez documentado este matrimonio no hay ningún aporte documental más sobre ninguno de los dos lo que nos inclina a pensar que vivieran en algún otro lugar.

10. A.D. VITORIA. Arceniega libro de casados, Nº 3, (1681-1720), fol 146. De Bartolomé y Josefa hemos documentado cuatro hijos. Arceniega Libro de casados, Nº 4, (1720-1741), fol 173. De Prudencio y Manuela entre 1725 y 1736 seis.

11. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Bartolomé de Iturrigarria, 1729, Sig.12466, fols 134-135. Este matrimonio lo hallamos a partir de un contrato de pago por el que Prudencio de Hontanilla y Manuela de Urruela se comprometen a pagar una deuda con 4000 reales de Bautista de Hontanilla y su mujer Angela de Castaños vecinos de la Villa de Madrid, donde suponemos que se casó.

12. Vid. nota 7.

b) Aprendizaje y taller

No haber encontrado su contrato de aprendizaje nos impide conocer con exactitud las incidencias y trayectoria que tuvo como discípulo. Estos convenios reflejan la existencia de una estricta jerarquía laboral muy relacionada con los clanes familiares de artistas o endogamia profesional lo que hace pensar que detrás de estos jóvenes aspirantes hubiera una familia dedicada a ese oficio. Indirectamente estamos ante uno de esos casos, ya que aunque el padre de José Alonso de Hontanilla fue cantero¹³, debió tener amigos o familiares doradores, con quienes su hijo mayor Pedro Alonso de Hontanilla Solórzano pudo aprender hasta convertirse en maestro pintor. Es más que probable, que José aprovechara la oportunidad de aprender desde edad temprana junto a su hermano, pasando por las distintas categorías jurídicas que este período de formación impone, permitiéndole así poder desarrollar este reglamentado oficio.

Un período en el que debió experimentar todo tipo de emociones, ya que en 1687 su hermano y maestro Pedro Alonso de Hontanilla Solórzano natural de Ajo, es procesado y encarcelado por no respetar los requerimientos que le hicieron los vecinos de Pontones (Santander) cuando ejecutaba el retablo mayor de dicho lugar. Este proceso según su propio testimonio causó “considerable escándalo en toda la dicha junta de Ribamontan, en la de Cudeyo, en esta de Siete Villas y más lugares de la comarca, así entre personas eclesiásticas como seculares, divulgándose y sintiendo todo género de personas haber sido grave delito y desacato y quebrantamiento de la inmunidad eclesiástica”¹⁴. Probablemente este escándalo afectó a la reputación del maestro y a la de “dos oficiales y dos aprendices” que en dicha obra estaban a su cargo, no es demasiado aventurado pensar que uno de esos oficiales fuera José Alonso de Hontanilla y que por miedo a las repercusiones, una vez nombrado maestro, se alejara de esas tierras hasta llegar a Arceniega donde dos años después de este penoso proceso se casó y estableció su taller, del que lamentablemente pocos datos tenemos¹⁵.

Debió estar en la planta baja de su casa, ya que tenía “muchos muebles y efectos”¹⁶, entre ellos estarían las mesas para colocar las obras y guardar los colores, los bancos etc, además del utillaje y materiales típicos de este oficio junto con abundantes estampas y grabados utilizados como modelos a la hora de pintar lienzos. Pero un taller es también la escuela donde los aprendices y oficiales se preparan para luego ejercer. Sus hijos debieron ocupar estos puestos, Prudencio heredó la casa y sus efectos pero no continuó con la tradición familiar¹⁷, Juan Bautista y Francisco que vivieron en Madrid e Indias respectivamente

13. A.H.P. DE SANTANDER. Prot. Not. Cosme Camino, 1662, Sig. 4968, fol 43. Contrato de aprendizaje en el que Simón Alonso de Hontanilla maestro cantero se comprometía a enseñar este oficio a un adolescente.

14. GONZALEZ ECHEGARAY M^a del CARMEN.: Documentos para la Historia en Cantabria (escultura, entalladores, y pintores XVI-XVIII), Tomo II, Santander 1973, pág. 90-93. Aparece el siguiente documento transcrito: A.H.P. DE SANTANDER. Prot. Not. Juan de Camino, 1687, Sig. 5029, fol 194. Proceso en el que este artista se ve implicado por el dorado del retablo mayor de la parroquia de San Juan de Pontones.

15. Antes de su llegada a tierras de Ayala ya había estado trabajando un cantero llamado Juan Alonso de Hontanilla, es posible que fuera parte de la familia del padre y que hubiera establecido contactos por la zona que pudo aprovechar José.

16. Vid. Nota 7.

17. A.H.P. DE ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1740, Sig. 12947, fols. 160-161. Compra de vino que realiza Prudencio y su esposa “para el abasto de esta dicha venta” que regentaban en la villa de Arceniega. En toda la documentación revisada en la que aparece nunca se hace referencia al oficio de pintor.

podieron haber aprendido el oficio y viajar a otros lugares buscando nuevos mercados o escuelas donde aprender y mejorar su estilo.

c) Situación socio-económica

No conocemos demasiado bien su situación social antes de llegar a estas tierras, pero lo que sí es cierto es que su adaptación fue rápida¹⁸. Como es sabido los artistas tienden a establecer sus lazos matrimoniales con las hijas de sus maestros para garantizar la continuidad del taller, este no es el caso, ya que se casa con una mujer proveniente de una familia bien situada en el ambiente socio-económico de la villa, lo que sin duda debió reportarle importantes beneficios a estos niveles dada la intensa vida social que mantuvo¹⁹. Cuatro años después de su matrimonio es nombrado en reiteradas ocasiones Alcalde y Juez Ordinario de Arceniega, puesto que ostentó hasta 1697²⁰. Debó ser una persona de confianza y con un gran número de amigos porque son bastantes los documentos en los que aparece como testigo de testamentos, contratos relacionados con el mundo profesional y procesos penales²¹. En ocasiones representó legalmente a sus familiares y a personas de la villa con problemas económicos²².

Fueron varias las familias con las que mantuvo relación de entre ellas destaca la de los Retes, poseedora de un mayorazgo y muy bien situada en la zona, su amistad se confirma porque fueron padrinos de casi todos sus hijos, e incluso Pedro Agustín de Retes Caballero de la Orden de Alcántara fia a este pintor en una de sus obras. También debió ser buena con la familia de los Valle, en 1699 el escribano José de Valle actuaba como padrino de uno de sus hijos, y en 1719 Josefa Alonso de Hontanilla contrae matrimonio con Bartolomé de

18. A.H.P. de CANTABRIA, Prot. Not. Juan Cobillas, 1631,1632,1633 y 1634, Sig. 4929, fol. 35, 27-28, sf, 40.Ibid. Prot. Not. Cosme Camino, 1650, 1652, Sig. 4968, fols. 47, 29.Ibid. Prot. Not. Pedro Castillo Arnúero, 1665, Sig. 4934, fol. 82. las relaciones sociales de su familia debieron ser amplias dado que los Hontanilla aparecen bastante documentados en la compra y venta de censos, como testigos, etc, incluso a una hermana del padre es tratada con la distinción de Doña.

19. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1699-1700, Sig.11650, fols. 258-259, 268, 292, 295-296, 28-29, 33. Nicolás de Gorvea, 1754, 12340, fols. 79-80. Los distintos pleitos por los bienes de los padres de su mujer Andresa de Bustillo y la declaración que se hace en un poder de 1755 que poseían una casa torre en la calle de arriba en Arceniega nos confirma la buena situación de esta familia.

20. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. J.B. Allendesalazar, 1693, Sig. 11647, fol. 290. Ibid. Prot. Not. Bartolomé Murga Iturrizarria, 1694, Sig. 12464, fol. 42. Ibid. Prot. Not. J.B. Allendesalazar, 1694, Sig. 11648, fol 62. desde enero de 1693 se le nombra en distintas ocasiones Alcalde y Juez hasta 1697. En el Archivo Municipal de Arceniega y en los libros de actas hay un vacío documental desde 1635 a 1788, lo que no nos ha permitido ver su trayectoria como alcalde. LANDAZURI, JOAQUIN J.: Compendios históricos de la ciudad y villas de Alava, ed. 1928, pág 27-28. La villa de Arceniega poseía un Tesorero General Alcalde Ordinario, Síndico Procurador General y Alcalde de Hermandad elegidos anualmente. En el siglo XVII se reunían en la nueva casa Ayuntamiento junto a la Iglesia.

21. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1692, Sig. 11646, fols. 170-171. Aparece como testigo de una compra. Ibid, 1699, Sig. 11650, fol. 205. Es testigo en el contrato de una obra de arquitectura.Ibid. Prot. Not. Bartolomé de Iturrizarria, 1714, 1719, Sig. 12464, sf, fol. 15. testigo de dos testamentos.Ibid. Prot. Not. J.B. Allendesalazar, 1710, Sig. 11653, fols. 285-286. es testigo de una condena a un reo de ocho años en los presidios de Africa.

22. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. J. B. Allendesalazar, 1698, Sig. 11649, fols. 40-41. Catalina de Sanpelayo le da su poder para que siga con un pleito que tiene con Gregorio de Zúñiga por unos bienes que le dio. Ibid, 1699, 1700, Sig. 11650, fols. 258, 268, 292, 295-296, 28-29, 33, 114, en este caso su esposa delega en él su poder para que actúe en un largo pleito que tiene por los bienes de su madre. Ibid, 1695, Sig. 11648, fols. 223. varias personas le dan su poder para que les represente en un pleito que tienen sobre unos bienes que han comprado.

Valle²³. Lamentablemente no conocemos el trato que tuvo con otros pintores doradores de las inmediaciones, sin embargo trabajó en varias ocasiones policromando las obras del escultor cántabro Santiago Martínez. Su implicación en los asuntos relacionados con la comunidad fue también destacable, perteneció con otros vecinos de la villa a una "Noble Junta" dedicada a "tratar conferir y resolver las cosas tocantes al servicio de Dios y del Rey y conservar dicha Noble Junta, sus montes, Jurisdicciones según costumbre"²⁴. En 1694 aparece con Simón de Valle como Mayordomo y Administrador de la Iglesia casa y hospital del Santuario de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega, un año más tarde se le denomina Mayordomo secular y Administrador de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Sta María, y en su testamento dejó abundantes mandas a la Cofradía de la Vera Cruz a la que posiblemente perteneció²⁵.

Si su matrimonio influyó en sus relaciones sociales también debió hacerlo a nivel económico, no hay más que ver como durante dos años su esposa pleitea con sus hermanos por la herencia de su madre y por 10670 reales que a esta debía un vecino de Madrid. Sobre sus padres sólo contamos con unas referencias de 1759 por la que los hijos de este pintor intentan recuperar los bienes de sus abuelos en Ajo (Cantabria)²⁶. Su actividad económica comienza a ser documentada hacia 1690 y 1691 momento en el que contrata tres obras, dos en el Valle de Mena (Burgos) y una en Sopuerta (Vizcaya). Ocho años después le encontramos ya documentado en Alava, pero tendrán que pasar otros diez para que vuelva a comprometerse en otra obra, a partir de esta fecha y hasta 1725 realiza cuatro más en pueblos cercanos a su lugar de residencia finalizando su actividad artística documentada en Arcenales (Vizcaya).

Parece que tuvo una situación acomodada, sin deudas y con suficiente solvencia para invertir en tierras e incluso prestar dinero²⁷. Entre los años 1690 y 1700 compró siete parcelas en la Villa de Arceniega y alrededores, por un precio total de 251 ducados de vellón, pagando en todas las ocasiones al contado. Tenemos constancia de que junto a otros familiares estaba "poseyendo gozando y usufructando" unas tierras de Catalina de Sampelayo por la que debían pagar cuatro fanegas de trigo y borona de buena calidad, lo que nos hace pensar que en ocasiones pudo dedicarse al trabajo del campo como otra manera de subsis-

23. Con los **Retes**: A.D. de VITORIA. Arceniega libro de bautizados, Nº 3, 1680-1702. sf. Entre 1690 y 1701 son bautizados seis de sus hijos de los que cinco serán padrinos los Retes. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. J. B. Allendesalazar. 1695, Sig. 11648. fol. 206. Es su fiador en el retablo mayor de Sopuerta (Vizcaya). con los **Valle**: A.D. de VITORIA. Arceniega libro de bautizados, Nº 3, 1680-1702. sf. Es padrino de José Ignacio de Hontanilla. Arceniega Libro de casados, Nº 3, 1681-1720, fol. 146. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1745, Sig. 12948, fols. 165, 189. Bartolomé de Valle aparece como Síndico provincial de la Tierra de Ayala y Mayordomo eclesiástico y secular de las parroquias y fábricas de esta villa.

24. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Bartolomé Iturrigarria, 1714, Sig. 12464, fol. 49. En esta ocasión se reúnen para otorgar un permiso de cultivo de unos terrenos comunitarios. Bartolomé Iturrigarria, 1729, 12466, fols. 68-71, 118-119. Tratan distintos pleitos entre vecinos. ESCARZAGA, E.: Historia de la villa de Arceniega. Bilbao 1931. pág 78. Esta Noble Junta de Orduña esta compuesta por: Arceniega, Sojoguti, Retes de Tudela, Santa Coloma y Mendieta, sus reuniones se celebraban en el costado norte del Santuario de la Encina.

25. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. J.B. Allendesalazar, 1694-95, Sig. 11648, fols. 122-123, 196. vid nota (7).

26. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1754, Sig. 12948, fols. 148-149. Reclaman los bienes de sus abuelos en Ajo y otorgan poder a prudencio Alonso de Hontanilla para que actué sobre estos bienes. IBID. 1759, 12342, fols. 35-36.

27. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. J. B. Allendesalazar, 1693, Sig. 11647, fol. 290. Gabriel de Luengas se obliga a pagarle 22 ducados "que por hacer merced y buena obra le había dado y prestado"

tir²⁸. Sin inventario de bienes y sin testamento es difícil conocer con precisión el estado económico en el que murió, pero gracias a las discordias y pleitos que este produjo sabemos que dejó “una casa con muchos muebles, efectos, raíces de viñas y heredades” además de 14775 reales²⁹.

Si comparamos su evolución económica y social se distinguen cuatro momentos en su vida, uno desde su aparición en 1689 hasta 1700 con una intensa vida social y económica, (aparece como alcalde, en varios poderes, en un pleito, realiza siete compras y contrata tres obras), otro desde esta fecha hasta 1709 en la que deja de ser documentado, un tercero entre 1709 y 1719 con un claro predominio de lo económico (contrata cuatro obras) y por último desde este momento hasta su muerte en la que hay un lógico descenso de la actividad económica y social. De forma diferente se comportan sus dos únicos hijos documentados en Arceniega (Prudencio y Josefa), una escasa implicación social y activa vida económica priman en su evolución, continuas ventas de distintas heredades, pleitos por deudas, hipotecas y reclamaciones de herencias hacen patentes las diferencias respecto a su padre³⁰.

3. LA PRODUCCION ARTISTICA

a) La actividad de José Alonso de Hontanilla

Vamos a estudiar toda su producción artística, abarcando tanto la obra conservada como la que no ha llegado a nuestros días. Al tratarse de un maestro pintor dorador que supo dar el salto a la pintura mural y de caballete, estableceremos, dentro de la obra conservada, distintos apartados que comprendan toda la pintura mural, la de caballete y la policromía, realizando un estudio técnico, estilístico, e iconográfico exhaustivo de las obras que lo precisen.

28. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1690, Sig. 11646, fol. 221. IBID, 1691, 11647, fols. 95, 68-69, 100. IBID 1692, 11646, fol. 228. IBID, 1700, 11650, fol. 47, 77. Pagó por estos parrales 13, 20, 15, 20, 12, 21 y 160 ducados de vellón. sucesivamente. IBID, 1693, 11647, fol. 237.

29. Vid nota (7) y (8). A grandes rasgos los bienes se distribuyen así: “la casa y hacienda fue gozada por Bartolomé de Valle a la muerte de sus suegros”. “2600 reales que debía traer a colación y importaban las heredades parrales y demás efectos que los padres comunes mandaron y recibió para su matrimonio Prudencio Alonso de Hontanilla”, los 14775 reales fueron repartidos entre cuatro herederos (Prudencio, Josefa, Bautista y Francisco Alonso de Hontanilla) menos 2200 que costó el funeral y un censo de este pintor.

30. Los únicos hijos que vivieron en Arceniega fueron Prudencio y Josefa Alonso de Hontanilla, aunque los dos tuvieron una trayectoria socio-económica diferente, ya que Josefa consiguió a través de su matrimonio una estabilidad económica que Prudencio no tuvo en ningún momento, la documentación relativa a estos hermanos confirma los continuos pleitos por la herencia del padre, ventas y convenios que mantuvieron. A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1740, Sig. 12947, fols. 13-16. Los dos matrimonios venden una casa y un huerto para pagar el funeral de un familiar. IBID. 1745, 12948, fols. 148-149. IBID. 1752, 12339, fols. 24-27. 1759, 12342, fols. 35-36. Reclamaciones, poderes y ventas de los bienes de sus padres en Ajo. *Sobre Prudencio* A.H.P. de ALAVA. Prot. Not. Nicolás de Gorvea, 1736, Sig. 12333, fols. 65-66. IBID. 1739, 12334, fols. 300-301. IBID. 1742, 12335, fols. 1, 36, 230-231. IBID. 1750, 12338, fols. 132, 21, 49. realizó nueve ventas de distintas heredades. IBID. 1740-41, 12447, fols. 272-277, hipoteca todos sus bienes por no pagar en los distintos plazos 13 bueyes que había comprado. A.D. de VITORIA, Arceniega libro de difuntos, Nº 5, 1743-1773, fol. 168, muere haciendo memoria ante el cura y sin manda pía. *Sobre Josefa*: A.H.P. de ALAVA, Bartolomé de Iturrizarria, 1737, 12467, fol. 37, venden una casa. Pro. Not. Nicolás de Gorvea, 1756, Sig. 12340, fols. 72-76, testamento en el que comprobamos su saneada situación económica con abundantes mandas y posesiones.

Es especialmente importante en estas tierras la presencia de pintores doradores cántabros, que trabajando en pequeñas cuadrillas recorrieron largas distancias en busca de nuevos mercados, distribuyendo su obra en localidades muy alejadas respecto a su lugar de residencia. No es por ello extraño que José Alonso de Hontanilla realizara sus obras en las provincias de Alava, Vizcaya y Burgos destinatarias de toda la producción artística que hemos documentado. De un total de nueve intervenciones, cinco están bastante bien conservadas, y el resto ha desaparecido. La primera la documentamos en 1690 policromando el retablo mayor de San Martín de Sopuerta (Vizcaya), once años más tarde el de la parroquia de Sojo (Alava), hacia 1712 trabaja en el Santuario de la Blanca en Llanteno (Alava) lugar en el que conservamos sus únicas buenas pinturas de caballete y mural documentadas, finalmente en 1724 concluye con el retablo mayor de San Miguel de Linares (Vizcaya). Son cuatro más los retablos documentados con intervención en su policromía que no han llegado a nuestros días, el primero de 1690 en la parroquia de Anzó (Burgos), un año después y en la misma provincia se compromete a pintar el de la iglesia de Ciella, en 1699 contrata otra en Sojo (Alava) donde en 1709 policroma un sagrario y una urna, y nueve años más tarde reaparece en la misma localidad policromando el retablo de San Sebastian. Incluimos también dos retablos con pinturas no documentados pero que por sus similitudes estilísticas atribuimos a este pintor, uno en el ya mencionado Santuario de la Blanca en Llanteno y otro en el de la Virgen de la Encina en Arceniega.

Su estilo tanto en la pintura como en la policromía es plenamente barroco. En el primer caso, los temas que utiliza son en general habituales en el siglo XVII, aunque interpretados con cierto arcaísmo apoyándose en repertorios de grabados flamencos relacionados con Wierix. Sus composiciones son sencillas aunque correctas con predominio de los ejes centrales y algunos efectos de dinamismo, predomina el color sobre el dibujo con una reducida pero vistosa gama cromática, evita complicaciones de perspectiva, densidad aérea, etc, cometiendo algunas imperfecciones anatómicas, no obstante su pintura puede considerarse de cierta calidad en relación con la pintura popular en la que se inscribe. Su policromía alterna los panes de oro bruñidos y mates para las distintas partes del cuerpo del retablo, y los combina con excelentes estofados y brocados en las vestiduras, y con bellas encarnaciones de las partes desnudas de las imágenes, labores que en conjunto hacen de este artista un buen pintor dorador.

b) Catálogo

1* Pintura mural

En el Santuario de “La Blanca” al Norte de Llanteno y tras la segunda ampliación del templo en el siglo XVIII³¹, encontramos a José Alonso de Hontanilla trabajando en la bóveda de la

31. PORTILLA, J.M.: Catálogo Monumental, Tomo VI, Vitoria, 1988, Págs. 478-479. A.D. VITORIA. Llanteno, Santuario de la Blanca, libro de Fábrica, Nº 16, 1622-1705. sf. y IBID. Nº 17, 1708-1788. Cuentas de 1639. Documenta dos momentos constructivos: el primero hacia el primer tercio del siglo XVII en el que en distintas fechas trabajaron, Juan de Rozas (1621) y los también canteros Juan de Norzagaray y Juan de Retes (1639). La obra fue subvencionada por varios vecinos. En 1708 da comienzo una importante ampliación en la que se pagan fuertes sumas a Mateo de Sobrevilla y Sebastian de Orive, se supone que realizaron la obra del presbiterio con la cúpula que Hontanilla pintó. En 1712 es bendecida toda la iglesia, lo que demuestra la magnitud de dicha obra.

sacristía³², donde entre nubes, ángeles músicos y querubines destaca la Asunción. Su estado de conservación no es bueno, pero aún podemos diferenciar los elementos principales de la obra. La Virgen aparece en una actitud movida propia de la Asunción, viste túnica blanca y manto azul como se difundió ya avanzado el siglo XVII. Se coloca sobre un fondo amarillo rodeado de nubes y querubines en posiciones sofisticadas, coronada por el Espíritu Santo en forma de paloma, cuyo resplandor, entre nubes y cabezas de ángeles alados se despliega sobre la cabeza de la Virgen. A su derecha, y sobre fondo azul, se pueden apreciar todavía dos ángeles músicos con sus respectivos instrumentos (viola y flauta) flanqueando a tres dinámicos querubines que portan dos cartelas donde se lee "MATER MISERICORDIA" "PECATORIBUS MARIA".

La tardía aparición de este tema en el arte religioso se debió a la dificultad de establecer un modelo concreto, que no se consagró hasta la llegada de la Contrarreforma y los escritos del censor artístico de la Inquisición Francisco Pacheco. En base a este autor encontramos varios elementos que no corresponden con la iconografía representada³³, aunque la presencia de los ángeles con instrumentos musicales, y el carácter ascensional de la Virgen, hacen que nos decantemos por este tema, menos difundido por estas tierras³⁴.

La difusión que tuvieron los ángeles en sus distintas jerarquías a lo largo de los siglos XVII y XVIII en relación con el Concilio de Trento, fue tan importante que no existe escena del Evangelio donde no aparezcan. Su culto y devoción creció de tal manera que hubo que dedicarles un importante espacio en lo referente a la Teoría Artística, importantes intelectuales de la época se preocuparon de aspectos relativos a su representación³⁵, en los que los artistas de mayor preparación se inspiraron, creando así una serie de modelos infinitamente copiados y repetidos por otros muchos maestros³⁶. No hay duda que este pintor se valió de ellos utilizando los grabados que mejor se adaptaban a su planteamiento.

Este tipo de composiciones debió tener mucho éxito durante los siglos XVII y XVIII dada la gran cantidad de obras, con mayor o menor acierto, que repiten estos modelos. Las diferencias más comunes entre unas y otras están, en las variadas posiciones de la Virgen, en el aparato decorativo, el movimiento, o la escenografía. En este caso La Virgen ocupa el eje central de la misma sirviendo de línea divisoria a los cuatro ángeles músicos que la flanquean, utiliza un esquema frontal donde predomina la verticalidad sólo rota por una línea transversal que une el brazo derecho de esta con parte del manto pintado al que se adhiere un

32. IBID. fols.480-481. A.D. VITORIA. LLanteno, Santuario de la Blanca, Libro de Fábrica Nº 17, 1708-1788, cuentas del año 1712, fols: 29v-30.

33. PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649 (ed. de Bonaventura Basiegoda, Cátedra 1990) págs: (575-577) (654-658). Hay tres elementos que Pacheco relaciona con la Purísima Concepción y que Hontanilla utiliza en esta obra. En primer lugar la túnica blanca y manto azul, segundo los atributos que portan los querubines (palma, azucena, corona de flores) y por último la presencia del Espíritu Santo resplandeciente entre nubes y serafines.

34. La representación de la Asunción es muy abundante en la imaginaria alavesa aunque no tanto en su pintura, donde predomina la Inmaculada, entre las que destacan la de LLanteno, Maestu (atribuida a Francisco Solís) y las del Museo de Bellas Artes de Alava.

35. PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649 (ed. de Bonaventura Basiegoda, Cátedra 1990). AEROPAGITA DIONISIO: *De Celesti Hierarchia*, Cap XV, III. donde se les divide en nueve categorías o coros, agrupados en tres jerarquías, de gran difusión en la tradición cristiana. También se habla sobre los ángeles en el Libro de Molanus (Lib III, cap 41).

36. ANGULO, D. PEREZ SANCHEZ, A. E.: *A corpus of Spanis drawings (1400-1600)*, Vol I, London 1975. Vol IV (1600-1700) New York, 1988.

angelote. La nota dinámica viene dada por el movimiento de los ropajes y por las variadas posturas del cortejo celestial imprimiendo un fuerte carácter ascensional.

Es la única pintura mural que conocemos y conservamos de José Alonso de Hontanilla aunque es bastante probable que trabajara más en este campo. Varios aspectos se deben tener en cuenta antes de comenzar a pintar al fresco ya que si en la pintura de caballete podemos, hasta cierto punto, prescindir de la elaboración del soporte, no es posible en la pintura mural donde este trabajo previo requiere de ciertos procesos artesanales que conocemos a través de grandes tratadistas y que permiten su permanencia a lo largo de los siglos³⁷.

Aunque los principios químicos y mecánicos de esta pintura son bastante sencillos se necesita algo de práctica para adquirir habilidad, examinando cuidadosamente todo el proceso y siguiendo todas las instrucciones sin olvidar ninguna³⁸. Una vez superadas todas las etapas de esta minuciosa labor será la maestría del artista la que determine su calidad.

La obra resulta ingenua y convencional con gran cantidad de imperfecciones anatómicas, posiciones forzadas e incorrecciones formales tanto en la figura de la Virgen como en la de los ángeles, evitando perspectivas y escorzos. Predominan los colores claros y tonos suaves entre los que destaca el fondo azul cielo, el amarillo del rompimiento celestial y los encarnados de los distintos querubines, en contraste con el rojo vivo de los ángeles músicos y el azul oscuro del manto de la Virgen. Estilística y formalmente puede ser considerada plenamente barroca, encuadrándose dentro del mundo popular sin grandes complicaciones técnicas.

2ª Pintura de caballete

En este apartado pretendemos estudiar las pinturas sobre tabla conservadas en el retablo mayor del ya nombrado **Santuario de la Blanca en Llanteno**, que aunque realizadas ya entrado el siglo XVIII debemos considerar plenamente barrocas y de bastante buena calidad considerando su innegable origen popular. Poco después de la ampliación hecha en el Santuario se ajustaba la erección de dicho conjunto, que en 1713 se terminaba y pagaba una parte a Santiago Martínez maestro arquitecto y a José Alonso de Hontanilla. Esta formado por banco, cuerpo central con camarín, un gran remate y seis columnas salomónicas cubiertas de ornamentos vegetales. Una Virgen medieval de dimensiones reducidas destaca en el interior del camarín central compuesto por ocho pequeñas columnas salomónicas y un cupulín profusamente decorado, a los lados del mismo dos pinturas con sus respectivos marcos policromados. El conjunto lo remata una gran cartela con anagrama mariano, coronado por dos ángeles alados y flanqueado por cuatro estípes con decoración vegetal y dos lienzos en los extremos. Es un retablo plenamente barroco del primer cuarto del siglo XVIII de gran variedad tipológica y abigarramiento decorativo con motivos vegetales, muy utilizados en las típicas columnas salomónicas. (Lám. 1)

37. Han sido varios los tratadistas o intelectuales que en distintas épocas han aportado información sobre aspectos técnicos de la pintura mural, entre ellos destacan: CENINO CENINI en su "Tratado de la Pintura" (1437), Barcelona 1968, págs: 56-62. FRANCISCO PACHECO: en "El Arte de la Pintura", Sevilla 1649. (ed. Bonaventura Basiegoda, Cátedra 1990), págs:453-460... Para la preparación del muro se requieren varias capas de argamasa (enfoscado) sobre la que se aplica una capa de yeso fino, procurando que quede suave y blanca. Sobre esta superficie se aplica la pintura mediante distintas técnicas, temple o fresco.

38. MAYER RALPH: Materiales y técnicas del arte, Madrid, 1985. Págs. 292-334.

En 1717 Don Bartolomé y Don Francisco de Miñaur envían desde el Reino de Indias 7500 reales para pagar el ya realizado retablo. El mismo año se entregaban 2575 reales a Hontanilla "por lo pintado y dorado" en dicha obra, 5914 a Santiago Martínez, y 30 a Pedro de Biesca por "la vista de la obra"³⁹. En la visita de 1731 y a propósito de una serie de errores en las cuentas, se dice que el dorado del retablo se había rematado en 3836'5 reales de vellón y que consta no haber entregado más que 2723. En 1761 se abonaba por completo la pintura de esta obra y se pagaban 500 reales por añadir la tarjeta del remate. Seis años después el Señor Vicario y Juez de Comisión pide al Mayordomo y sus antecesores "pongan de manifiesto y exhiban las licencias y diligencias de remate para la obra del dorado del retablo mayor de Nuestra Señora". Se le hace saber que la obra se había realizado sin la debida licencia del tribunal eclesiástico, pero que se hizo "con mucho zelo y sacandolo aremate con asistencia de la mayor parte del pueblo" y que conocida la pérdida que había tenido el maestro dorador "le gratificaron por cuerpo de valle", ya que según el mismo cronista "dicha obra es de mucha utilidad y beneficio al Santuario no solo por el dorado y pintura que sirve para la devida hermosura, y causar mayor devoción a los debotos, sino tambien para la permanenzia y duracion de la madera del retablo que se hallaba ya zeбенado"... oídas estas argumentaciones el Señor Vicario aprueba las reformas, pero advierte de la necesidad de las licencias correspondientes para cualquier tipo de obra⁴⁰. Este expresivo relato nos hace comprender la gran importancia que se daba a la policromía y pintura durante estos siglos.

Cuatro son los temas que se representan en dicho retablo, Anunciación, Adoración de los Pastores, Coronación de la Virgen y Arbol de Jesé. La Anunciación de (70 por 1'30 cm) se coloca al lado del evangelio, en un primer plano a la izquierda un jarro con Azucenas y una especie de canastillo del que sobresale una tela blanca, a su derecha y ocupando el espacio principal aparece la Virgen arrodillada junto a un reclinatorio sobre el que se coloca un libro abierto, dirige su mirada hacia atrás donde, entre un cúmulo de nubes flota el arcángel San Gabriel portando una gran hoja de palma, a su lado y en un plano superior son ubicados dos ángeles músicos con sus respectivos instrumentos. Se remata la tabla con un resplandor del que surge, entre dos cabezas de querubines alados, el Espíritu Santo en forma de paloma. (Lám. 2)

Esta escena sorprende por la uniformidad con la que ha sido representada a lo largo de los siglos, las únicas variaciones apreciadas son debidas fundamentalmente al genio individual, que influirá en diversos aspectos. El carácter íntimo y emocional que tomó en la Edad Media contrasta con el triunfalismo barroco donde todavía podemos reconocer la inspiración del pasado. Desde comienzos del siglo XVI se empiezan a imponer las nuevas formas de concebir, la presencia de ángeles y el apasionamiento con el que fue tratado a lo largo de esta centuria lo convirtieron ya entrado el siglo XVII en un tema del agrado de toda Europa católica, aunque en muchos de sus artistas se dejará notar el peso de la tradición.

39. PORTILLA J. M.: Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria, Tomo VI, Vitoria, 1988, págs. 480-483. A.D. DE VITORIA. Llantenio, libro de fábrica, Nº17, 1708-1788, Fols. 23v, 29v, 30,33..

40. A.D. DE VITORIA. Llantenio Santuario de la Blanca, Libro de Fábrica, Nº 17, 1708-1788, sf. y fols. 57-58.

41. PACHECO, F.: El Arte de la Pintura. Sevilla 1649 (ed. Bonaventura Basiegoda, Catedra 1990) págs: 592-595. En sus escritos nos dice que el ángel no debe estar cayendo o volando como aparece aquí, también menciona que junto al libro se debe colocar un candil en la mesa conforme a su pobreza y a las Sagradas Escrituras. Tampoco responde con esta obra la edad de la Virgen y sus vestidos, ya que se debe pintar de catorce años y cuatro meses, y vestir con un sutil velo sobre el pelo, manto azul y ropa rosada ceñida con una cinta. El ángel debe portar en su mano izquierda una azucena.

Leyendo los consejos que da Francisco Pacheco sobre este tema, comprobamos que la obra no coincide con ese modelo en bastantes detalles⁴¹, a pesar de ello este pintor mantiene los tres elementos esenciales, ángel, Virgen y Espíritu Santo en forma de paloma⁴². El Arcángel Gabriel suele aparecer como en este caso, arrodillado en una nube portando un lirio en la mano que aquí es sustituido por una hoja de palma. Lleva alas y suele ir vestido de blanco. La Virgen aparece arrodillada junto a un reclinatorio, de espaldas a él y con las manos levantadas manifestando su sorpresa, con un libro abierto como atributo, donde según San Bernardo estaba leyendo la profecía de Isaías⁴³. A su izquierda en primer plano, destaca un búcaro con Azucenas⁴⁴ y una canastilla con lienzo blanco donde se supone hilaría y tejería los ornamentos sacerdotales. Dos elementos de época medieval, que también utiliza Zurbarán en una de sus Anunciaciones⁴⁵.

Superadas ya las referencias arquitectónicas tan utilizadas en el renacimiento, se buscan los espacios abiertos en los que el cielo invada la tierra con sus nubes y coros celestiales. Es en este espacio donde se señala la presencia de los ángeles músicos, haciendo el cortejo al Espíritu Santo y al mensajero celeste, y donde insiste Pacheco "se huya de pintar algún ángel que pueda competir con San Gabriel y se hagan de edad juvenil de hermoso y agradecido rostro"⁴⁶. Todas estas descripciones literarias, proféticas y apocalípticas sobre su apariencia influyeron considerablemente en las representaciones artísticas. Los ángeles músicos generalmente tienen alas, son adolescentes y en ocasiones van vestidos con amplios mantos. Junto a ellos, y ocupando la parte superior del lienzo se sitúa el Espíritu Santo en forma de paloma entre dos Serafines. Estos siguiendo la tradición iniciada con Dionisio el Areopagita son colocados a la cabeza de los nueve coros angélicos junto con Querubines y Tronos, su función es la de volar en torno al solio de Dios y proclamar su santidad. Normalmente se les representa como una cabeza con seis alas, aunque en este caso sólo se pinten dos.

Los modelos empleados para este tema han sido diversos y de gran difusión⁴⁷. Uno de los grabados que más se asemeja a este lienzo es la Anunciación realizada por Juan Bernabé Palomino sobre pintura de Carlos Maratta, que aunque invertida tiene bastantes

42. La fuente principal de donde procede el tema es (LUCAS 1: 26-38) aunque algunos elementos simbólicos adicionales proceden de los evangelios apócrifos y de la Leyenda Dorada.

43. ISAÍAS: (7:14) (29:11-12).

44. Los orígenes iconográficos de este elemento proceden de las aportaciones de San Bernardo según los cuales el hecho se produjo en primavera lo que motivó la utilización de una flor que posteriormente se convirtió en una azucena, típico símbolo de pureza.

45. GALLEGU, J.: Zurbarán. Barcelona, 1976. Anunciación. 1637-1639. Musée des Beaux-arts, Grenoble. Zurbarán concede tanta importancia o más a las cosas que a los seres, en algunos casos sólo ellos constituyen asombrosas naturalezas muertas, pintando de forma admirable desde papeles, muebles, cerámicas, flores... hasta los útiles de costura y bordado de la virgen. utilizados como repetido emblema de su laboriosidad.

46. PACHECO, F.: El Arte de la Pintura. Sevilla, 1649 (Bonaventura Basiegoda, Cátedra, 1990). Vid. Págs: 566-567, y 594.

47. ANGULO, D. PEREZ SANCHEZ, A.: A Corpus of spanish drawings. Vol II, Madrid School (1600-1650), fols. 28-29 London. Se pueden ver diferentes poses de la Virgen y el Angel, bocetos muy repetidos por los artistas.

48. CARRETE, J. ESTRELLA, A. VEGA, J.: Catálogo del gabinete de estampas del Museo del Municipal de Madrid (1550-1820), Vol II, Madrid 1985. pág 391. Anunciación de 245 x 175 mm. Cobre, talla dulce. MAUQUOY - HENDRICKX: Les estampes des Wierix. III. 1. Bruxelles, 1982. Págs. 359, 478, 479. Conservadas en el gabinete de estampas de la biblioteca Royale Albert.

elementos en común. Concretamente responde a un grabado de Wierix procedente de un breviario de 1575 y repetido en misales posteriores⁴⁸. La composición es idéntica, los únicos elementos de los que Hontanilla prescinde son el fondo, en el que sustituye estructuras arquitectónicas clásicas por una superficie lisa, y de algunos personajes del cortejo celestial por dos pequeños ángeles músicos. Casi todo lo demás responde fielmente al modelo señalado llegando a reproducir exactamente pequeños detalles, lo que no impide que se imite de forma más ingenua y con alguna pequeña incorrección. (Lám. 3)

También en el primer cuerpo de este retablo destaca la pintura de la **Adoración de los Pastores**, de las mismas dimensiones que el anterior. La escena se desarrolla en el interior de un edificio de madera, donde el Niño, en el centro, es adorado por los pastores acompañados por un perro, frente a ellos la Virgen mostrándole, y San José, tras el que se ven dos cabezas de animales. Se trata de un tema que apareció a finales del siglo XV envuelto en una gran modestia y simplicidad. En los posteriores XVII y XVIII se hace más animado, ecfeticista y ya no se distingue de la Natividad⁴⁹. (Lám. 4)

El Niño no aparece desnudo como en un principio se representó, lleva pañales que la Virgen aparta para que los pastores puedan admirarlo, estos se disponen frente a él adorándole y reconociéndole como hijo de Dios, de los cuatro (dos hombres y dos mujeres), destaca el situado en primer plano que arrodillado junto a sus compañeros contempla al Niño. Generalmente portan pequeños regalos, en este caso un jarro y un cesto que llevan las pastoras. Es curioso el anacronismo en los vestidos de una de ellas, lleva traje de encajes y sombrero lo que le diferencia de sus compañeros de sencilla indumentaria. La Virgen ocupa un lugar privilegiado a la cabeza del Niño, a su lado y en un segundo plano un poco oculto en la oscuridad del establo, San José dirige su mirada perdida hacia los pastores, a su espalda se aprecian los supuestos animales (buey y mula) que rodearon al Niño en su nacimiento, en los siglos XVII y XVIII dejan de ocupar el lugar de honor para pasar a ubicarse en los espacios más sombríos y lúgubres del establo.

Su composición es sencilla y ordenada se distinguen dos grandes grupos que la viga central del establo diferencia, este eje coincide también con el perro del rebaño, que junto al Niño, imprime cierto dinamismo. No hay duda que Hontanilla utilizó grabados para esta obra, exactamente se corresponde con un anónimo de 1670, que en 1736 se vuelve a repetir en una estampa procedente de Amberes, la composición debió tener éxito porque aunque invertida fue utilizada posteriormente por grabadores como Juan Antonio Salvador Carmona y Narciso Cabo y Rodríguez⁵⁰. Hontanilla hace una reproducción de gran precisión copiando uno a uno todos los elementos y detalles que componen la obra, prescindiendo sólo de algún objeto anecdótico como la paja que ocupa el primer plano y una especie de árbol que se coloca en el fondo de dicho grabado. Su utilización fue habitual en los siglos XVII y XVIII, ya que proporcionaban modelos precisos, y divulgaban las obras de los pintores de más éxito. La amplia circulación y uso de estas estampas entre los pintores y esculto-

49. MALE, E.: *El Barroco Arte Religioso del siglo XVII*, Italia, Francia, España, Flandes. Madrid 1984. Págs: 202-207.

50. CARRETE, J. ESTRELLA, D. VEGA, J.: *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)* vol I-II, Madrid 1985. Pág 43 vol I - pág 391 vol II. El grabado de Narciso Cabo y Rodríguez pertenece a la Colección *Missale Romanum*, Madrid Real Sociedad de Impresores y Libreros, mide 283 x 190 mm, fue grabado en Madrid, 1795, cobre talla dulce. El de Juan Antonio Salvador Carmona fue grabado en Madrid, mide 278 x 187 mm, cobre, talla dulce, sin fecha.

res lo demuestra las informaciones de algunos contratos e inventarios en los que se hace referencia al uso y tenencia de estos preciados bienes. (Lám. 5)

Ocupando el ángulo superior del segundo cuerpo esta la **Coronación de la Virgen**. La escena parece transcurrir en un escenario celestial con la Virgen arrodillada, flanqueada y coronada por el Padre y el Hijo, mientras que el Espíritu Santo en forma de Paloma emerge sobre ella de una luminosidad amarillenta. Se expresa la culminación de la Virgen tras su muerte y glorificación, proclamándola Reina de los Cielos, y constituyendo la personificación de la Iglesia misma. Este tema es fruto de la creencia en la Asunción, aunque a partir de la Contrarreforma se empieza a sustituir por el de la Inmaculada Concepción. (Lám. 6)

Su representación iconográfica es fruto de los Evangelios Apócrifos. Tras ser trasladada al cielo recibe la corona, atributo del poder divino y símbolo de su unión con Dios que sacraliza a quien lo recibe, y que aquí se expresa su importancia a través de su tamaño. Suele ser coronada por Cristo, Dios Padre o como en este caso por la Trinidad. Cada uno porta un atributo relacionado con su dignidad, Dios padre coloca sobre sus piernas el Globo Terráqueo mientras que Cristo lleva en su mano derecha un cetro. La Virgen acoge la corona arrodillada, elevando su mirada y abriendo sus brazos en posición de recibimiento.

La composición aunque sencilla es correcta, forma una estructura piramidal, relacionada con la Trinidad, y dividida verticalmente por un eje formado por la Virgen la corona y el Espíritu Santo que separa al Padre del Hijo. De la misma forma, aunque con mayor cantidad de complementos (ángeles músicos, querubines, etc) se reproduce en un dibujo preparatorio de difícil atribución conservado en el Museo del Prado, y en un grabado de Wierix fechado en 1602 perteneciente a una serie que ilustra la vida de Cristo, que puede ser una interpretación de algún otro modelo anterior en el que debieron inspirarse⁵¹. Son también curiosas la similitudes con la Coronación que Francisco Rizi realizó en el ático del retablo del convento carmelita de San José de Avila en 1674, o la que posteriormente pintó en la cúpula de la capilla del Milagro en las Descalzas Reales de Madrid. Aunque estas dos obras son incomparables desde el punto de vista técnico a la de Hontanilla sí que hay una semejanza compositiva y una curiosa coincidencia en los atributos portados por Dios Padre e hijo, esta comparación nos permiten establecer una clara diferencia entre las ingenuas interpretaciones populares y las obras de calidad. (Lám. 7)

El **Arbol de Jesé** ocupa el ángulo superior del segundo cuerpo, adaptándose perfectamente al espacio que este deja, en la parte baja aparece recostado Jesé del que surge un tronco de cuyas ramas brotan seis personajes coronados culminando con la Virgen, el Niño y el Espíritu Santo resplandeciente en forma de paloma. El tema nace de una frase de Isaías en la que se habla de la ascendencia del Mesías a partir de Jesé, padre de David⁵². De tradición eminentemente nórdica, no ha tenido una permanencia continua en la iconografía

51. ANGULO, A. PEREZ SANCHEZ, A.E.: *A corpus of spanish drawings*. Vol IV, Valencia (1600-1700), New York 1988. Coronación de la Virgen (206X276mm) dibujo preparatorio en lápiz. Ha sido atribuida a Zuccaro, Pérez Sánchez lo clasifica como una copia hecha por Ribalta con fecha no posterior al siglo XVIII y Fitz Darby lo atribuye a Gregorio Bauza. MAUQUOY - HENDRICKX M.: *Les estampes des Wierix*, I. Bruxelles 1978. Págs. 10-13.

52. ISAÍAS: (11,1-3) "y brotará una vara del tronco y retoño de sus raíces un vástago, sobre el que reposará el espíritu de Yahveh, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza..."

cristiana mediterránea, donde entre los siglos XII y XVI se produjo su máximo desarrollo, convirtiéndose en los posteriores XVII y XVIII en un tema casi excepcional. Su origen ha sido muy discutido por los historiadores del Arte, en general se le ha considerado tanto centroeu-ropeo como oriental⁵³, para Santiago Sebastian es un tema dentro de la simbología general del árbol, común en muchas mitologías⁵⁴. (Lám. 8)

Rodeado de significado, Jesé siempre aparece en la parte inferior, tumbado y con la cabeza recostada sobre su mano lo que nos indica que duerme. De él surge la genealogía divina en forma de árbol culminada por la Virgen y el Niño, cuyas raíces brotan de su costado sobre las que descansan sus descendientes que varían de número según el espacio de la representación, en este caso son seis y la Virgen los personajes coronados que brotan como si fueran flores de las ramas de este árbol, porque todos ellos fueron considerados como rosas del árbol genealógico de Jesús y María. El único claramente definido es el rey David que porta sus habituales atributos arpa y corona, siendo considerado en el arte cristiano como una prefiguración de Cristo y uno de sus antepasados más directos por ello ocupa junto a la Virgen el lugar más destacado, los demás personajes llevan como atributo un cetro. Es muy curioso que el árbol tenga aspecto de parral conectando con la interesante representación que se hace de este tema en la Catedral de Toledo⁵⁵.

La composición se adapta perfectamente al marco, el eje central y divisorio de la misma lo forman la Virgen con el Niño y Jesé, creando dos grupos diferenciados de tres personajes cada uno. Es un tema que no permite muchas transformaciones, la gran mayoría de las ellas mantienen una estructura similar inspirada en las abundantes representaciones medievales. Es curioso que Santiago Martínez con el que Hontanilla participó en alguna obra realice el mismo tema en un retablo lateral del Santuario de la Encina en Arceniega (Alava), una talla muy similar a un grabado de Wierix que pudieron tener como modelo interpretándolo muy distintamente, hay que tener en cuenta que José Alonso tuvo que adaptarlo al pequeño espacio que la pintura ocupa en el retablo lo que posiblemente le hizo excluir elementos⁵⁶. (Lám. 9)

Analizada la pintura de José Alonso de Hontanilla desde un punto de vista iconográfico y compositivo es conveniente ofrecer una visión global de su estilo.

Varios de los temas utilizados por este pintor, (Anunciación y Adoración) pueden ser considerados como habituales en la iconografía barroca del momento, aunque son interpretados de manera arcaizante. Si los analizamos de forma individual, vemos que en la Anunciación se colocan como antaño el lirio florido en un jarro y el canastillo de la Virgen.

53. MALE, E.: *L'Art religieux du XII siècle*, Paris, 1922, pág 168. Afirma que su origen está en la vidriera de Saint Denis y que es un tema inventado por el abad Suger. KINGSLEY PORTER, L.: *Spain or Toulouse and other questions*, The Art Bulletin, Nueva York, 1924, pág 15. Lo sitúa en el siglo IX de origen oriental. GUERRERO LOVILLO, J.: Sobre el origen indio del árbol de Jesé, Archivo Español de Arte, nº. 17, Madrid 1944, págs 330-333. Apoya también este origen oriental.

54. SEBASTIAN, S.: *Espacio y Símbolo*, Córdoba 1977, págs 60-63. Niega por tanto su origen hindú.

55. TRENS, M.: *María iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, pág 104. Según este autor no cabe duda que el sueño del rey Astiages, (cuando estando dormido vio que de su hija brotaba una vid, significando que había de ser madre del rey Ciro, destinado a liberar a los hijos de Israel), tiene grandes afinidades con el árbol de Jesé.

56. SCHILLER G.: *Ikongraphie der Christlichen Kunst*. Tomo I, 1981. en esta obra se puede ver la abundante producción que este tema tuvo en el arte medieval y especialmente entre los manuscritos. MARQUOY - HENDRICKX M.: *Les estampes des Wierix*, I Bruxelles 1978. Págs. 25, 32, 33. Pertenece a un grupo de estampas sueltas de Wierix.

Por otro lado el árbol de Jesé y la Coronación son temas no demasiado frecuentes en los siglos XVII y XVIII, el primero casi desaparece en esta época y el segundo se tiende a sustituir por la Asunción. En nuestra opinión este "arcaísmo iconográfico" se debe principalmente a la copia de grabados o estampas que proporcionaban modelos básicos a estos pintores, y que supusieron por tanto un elemento básico en el taller de cualquier artista ansioso por los demás a la muerte de alguno de ellos⁵⁷. Aunque la circulación de estos grabados o estampas fue importante, es lógico pensar que en los centros secundarios en los que trabaja este pintor la renovación de estas colecciones fuera pequeña o nula de ahí que en general los más afortunados tuvieran que trabajar con los antiguos repertorios de sus maestros, si a esto unimos la poca movilidad del pintor popular que difícilmente tuvo contacto con los grandes centros pictóricos donde poder conocer las nuevas tendencias entendemos este arcaísmo en sus representaciones. Parece evidente, vistos los contactos con grabados flamencos y en concreto relacionados con Wierix, que debió tener acceso algún antiguo breviario reproducido con imágenes de este artista donde Hontanilla pudo inspirarse. Esto nos demuestra que la presencia de la estampa flamenca en la pintura española tuvo tanta incidencia en las principales escuelas como en los centros populares.

Sus composiciones son sencillas pero de gran corrección, predomina la frontalidad y los ejes principales sobre los que gira toda ella, las más complejas son la Anunciación y la Adoración de los pastores, el Arbol de Jesé y la Coronación de más sencillez, se adaptan perfectamente al marco en el que se inscriben. A excepción de la pintura mural donde predomina el dinamismo propio del tema, conseguido a través de los mantos al viento y las movidas posiciones de los angelotes, hay una tendencia a la quietud, donde en algunos casos como en la Adoración y Anunciación busca un efecto de dinamismo mediante elementos complementarios como los paños al viento que utiliza para la representación de San Gabriel o el perro de la Adoración. Desde el punto de vista formal, destacamos el predominio del color sobre el dibujo, rojos, verdes, amarillos marrones y blancos en sus distintos matices son distribuidos entre sus lienzos, es especialmente interesante el conocimiento y dominio que tiene del mismo, a partir de una relativamente pequeña gama cromática, consigue un efecto de gran vistosidad⁵⁸. Es capaz de lograr muy diferentes tonalidades de un determinado color, en realidad juega con una gama no demasiado grande pero obtiene los máximos resultados de ella. Esta habilidad es muy posible que este en relación con su oficio de dorador estofador donde la destreza en este campo es fundamental para su desarrollo. Evita la representación de paisajes con densidad aérea para no crear así efectos de perspectiva, únicamente la consigue mediante una estructura arquitectónica en el lienzo de la Adoración. Entre la pintura popular son muy normales las imperfecciones anatómicas y desproporciones, la más destacada es la representación del Niño en el Arbol de Jesé, los demás pueden considerarse pequeñas imprecisiones.

Relacionando la pintura mural de Hontanilla con su pintura de caballete comprobamos la desigualdad que existe entre ellas, la primera es de menor calidad que la segunda y hay

57. CARRETE, J. CHECA CREMADES, E. BOZAL, V.: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis, vol XXXVI, Madrid 1987. El escultor Juan Porres compro a la viuda de un escultor "una daga, un banco, y unos papeles de estampas". En un inventario del también escultor Miguel Martínez deja a su muerte "300 estampas para el arte de pintar", quince más deja Juan Bautista García y otros muchos pintores destacados Francisco Rizi, Bergamaso, Luis de Carvajal etc.

58. Existe una dificultad en apreciar los distintos tonos y colores de estas obras dada la mala luminosidad del Santuario que no permite verlas más que a través de medios artificiales, a esto hay que añadir la natural capa de suciedad producida por el paso del tiempo que acaba con el brillo de los colores.

en ella muchos más errores. Esta diferencia puede deberse a varias causas, es posible que pusiera menos interés en esta obra dado que ocupaba la sacristía del santuario lugar de menor relevancia que el altar mayor, o que no supiera enfrentarse a la dificultad de pintar al fresco donde se necesitan unos grandes conocimientos técnicos, de proporciones y geometría que es probable que no dominara, ya que no siempre un artista tiene la misma habilidad para todas las modalidades pictóricas, de echo de todas las obras documentadas solo una es mural lo que parece indicar que practicó menos esta modalidad

En conclusión es una pintura popular no comparable a las obras de los grandes centros pictóricos, no obstante si pensamos que difícilmente pudo tener contacto con ellos y la comparamos con obras de artistas locales su calidad aumenta recibiendo una posición relevante en este ambiente. Toda esta obra se realiza ya entrado el siglo XVIII, pero estilística y formalmente podemos considerarla plenamente barroca⁵⁹.

Entre la obra pictórica no conservada pero si documentada tenemos el retablo mayor de Ciella (Burgos), donde realizó la pintura de la puerta del sagrario y la del nicho del remate, en la primera se especifica que se realice una Resurrección en el sepulcro con todo un acompañamiento de nubes y querubines, en la segunda se manda pintar al Padre Eterno con el globo en la mano y bendiciendo. En el colateral de Nuestra Señora de la misma localidad contrató además de su dorado y estofado una pintura del Espíritu Santo para el frontispicio y una tabla con las armas del señor patrón.

3* Policromía

Tanta importancia como la pintura tuvo la policromía, a través de la cual no sólo otorgaron vida a las esculturas, siendo su complemento esencial, sino también muchos de estos pintores doradores pudieron subsistir. A pesar de ello muy poco interés ha tenido para los historiadores del arte, que si bien han dedicado su atención casi exclusiva a la pintura, escasa se ha dirigido a la policromía⁶⁰, sabiendo la gran importancia que sus contemporáneos dieron a este género ya que, además de preservar la madera de muchos de sus agentes destructores, embellecían las imágenes y propiciaban su devoción. Por ello este apartado tiene una especial importancia al analizar el estilo, los contratos y obras de policromía que nos permiten conocer mejor a estos artífices.

3a. Estilo

La mayor parte de las labores de policromía de nuestro pintor se enclavan dentro del estilo barroco, desarrollándose entre la última década del siglo XVII y primer tercio del XVIII, aunque en una de sus más tempranas obras aparezcan elementos contrarreformistas como son pequeños pajaritos posiblemente en relación con su período de aprendizaje, lo que nos hace situar a este artista en la frontera de estos dos estilos. Los panes de oro bruñidos ocu-

59. PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992. Según este autor "cualquier visión del barroco español quedaría incompleta sin tomar en consideración, sea cual sea su importancia las pinturas de ese período ya dieciochesco".

60. Han sido varios los especialistas que han llamado la atención sobre la importancia del revestimiento policromo y la poca importancia que se le ha dado, entre ellos: DIEULAFOY, M.: *L'Estatuarie policrome en Espagne*, Paris, 1908. ECHEVARRIA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990. GOMEZ MORENO, M^a E.: *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943. MARTIN GONZALEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana", *AEA* (1953), XXVI, pp. 295-312. y otras.

pan gran parte de sus retablos junto con oro mate sombreado para las uvas y pámpanos de las columnas salomónicas, utilizando fundamentalmente azules y rojos para determinados fondos, hojas de capiteles corintios, cartelas, etc. Lo que en este momento distingue a un buen pintor dorador de uno mediocre, es la maestría técnica adquirida, ya que La libertad creadora de los policromadores renacentistas se vio limitada a partir de las disposiciones del Concilio de Trento que, a través de severos mandatos que las Constituciones Sinodales impusieron, redujeron estos repertorios a motivos naturalistas muy concretos y a la llamada “tripleta Luminifora” compuesta por azul y verde que los artistas como Hontanilla tuvieron que repetir una y otra vez⁶¹. Por tanto la calidad de José Alonso de Hontanilla se ve a través de los estofados que realiza en las indumentarias, compuestos mayoritariamente por temas vegetales de gran belleza cromática a base de verdes, rojos, azules, carmines, dorados en todas sus tonalidades, imitando brocados con amplios ribetes y encarnaciones mates sobre aparejo consistente para las partes desnudas, lo que nos hace considerar a este artista como un buen dorador estofador.

3b. Los contratos de policromía en la obra de Hontanilla

Son cuatro los que hemos localizado relacionados con este pintor, el de San Martín de Sopuerta (Vizcaya), Anzó y Ciella en el Valle de Mena (Burgos) y San Miguel de Linares (Vizcaya). Como todo convenio comienzan informándonos del lugar, obra y fecha en la que se legaliza, en uno de ellos junto a esa información aparecen las partes contratantes, en los restantes este dato se coloca al final del mismo. Tanto en la contratación de San Miguel como en la de Ciella se nos ofrecen las licencias y la concesión de la misma por la jerarquía eclesiástica. Muy pocas diferencias encontramos en las “condiciones y advertencias” por las que se han de “dorar, colorar y estofar” los dichos retablos, Sólo varían dependiendo de la magnitud de la obra especificándose claramente los pasos técnicos a seguir: “guardando en todo sus luces y sombras con el mayor primor que se pueda”, “con todo arte y según estilo”, insistiendo especialmente en que sea “de oro limpio” y “bien dorados”. No se limitan exclusivamente a dar consejos técnicos, en ocasiones se determina con detalle la iconografía concreta de los lienzos, o las letras, armas, y cartelas a realizar.

Una vez pormenorizado este apartado se especifican datos fundamentales como la duración, el precio, forma de pago etc. El plazo de ejecución varia dependiendo de la obra, en general se finalizan en uno o dos años, aunque en este caso oscilan entre los nueve meses de San Miguel de Linares a los tres de Anzó. Por razones climáticas se tiende a contratar en los meses de verano, siendo los retablos de Ciella los únicos que se realizan en este período estival. En todos ellos se fija un precio en base a remate, que oscila entre los 8000 y 1700 reales de vellón. Pago que se realizará en tres plazos, el primero al empezar, el segundo a la mitad de la obra y el tercero o finiquito al finalizarla, sin especificar si alguno de estos se realizará en especie como en ocasiones se acostumbra. Abundan pequeñas matizaciones como la de que el “maestro debe seguir las condiciones y pagar la mitad del coste de ellas y materiales”, también se apostilla la procedencia de algunos de estos como en el caso de Anzó en el que se especifica que “el oro sea de Logroño y los matices de Bilbao”. Nunca se olvidan los fiadores, y cuando esto ocurre se dice que se pagará “el importe de dicha obra el primero al empezarla, habiendo dado los dichas fianzas” lo que garantiza el cumplimiento de este compromiso. Finalmente mediante un conjunto de fórmu-

61. ECHEVARRIA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990. Este proceso Dará lugar a lo que este autor llama estilo contrarreformista desarrollado entre 1600 y 1675 a partir de esta fecha se convierte en plenamente barroco.

las legales las dos partes se obligan a cumplir con las condiciones establecidas por el contrato, siguiendo con estas cláusulas estereotipadas el notario da fe de todo lo firmado.

3c. Obras conservadas

La primera obra policroma conservada y documentada de este "maestro pintor dorador", es el retablo mayor de **San Martín** en el **Concejo de Sopuerta** (Vizcaya). Desconocemos quien talló este variado repertorio de imágenes, en el banco se colocan los relieves de la Última Cena y la Anunciación, en el primer cuerpo, San José y San Pablo, en el segundo, escenas de la vida de San Martín, (partiendo la capa a un mendigo y coronando con la tiara episcopal), que preside en la calle central con los atributos de obispo, y en el ático la Asunción rematando el retablo. Plenamente barroca del último tercio del siglo XVII, con abundante decoración dinamizada por columnas salomónicas con vides en espiral y decoración vegetal carnosa encuadrado dentro del tipo de transición al churrigueresco. (Lám. 10)

José Alonso contrató esta obra el 4 de julio de 1790 por 7943 reales de vellón. Tras el remate a candela, y dio como fiador a Don Agustín de Retes alcalde y juez de la villa de Arceniega⁶². Se especifica reiteradas veces que debe realizarse conforme a las condiciones en que se remata debiendo "dorar pintar y estofar" todo él. Se apostillan con detalle las consecuencias de no cumplir con los plazos señalados, determinando la devolución de todo o parte del dinero entregado para poder asignarlo a otro artista. "Así mismo cualquier quiebra que subrediera", muerte, enfermedad etc, los herederos u oficiales deberían restituir las piezas a su lugar "volviendo a plantarlo como estaba".

Es un conjunto de gran armonía donde como en toda su obra hace gala de esos colores vistosos (azules, rojos, carmines etc) combinados en las distintas partes del retablo, ante todo es destacable la magnífica policromía realizada en las tallas de San Miguel, San Pedro y San Pablo de ricos estofados barrocos imitando brocados con amplias cenefas dinamizadas por formas vegetales recurrentes, utilizadas fundamentalmente en las labores de sus mantos transversales, estos ornamentos son grandes hojas estilizadas de bellos contornos o motivos florales concatenados sobre los ribetes de los mantos, con una bella gama cromática sobre fondos dorados y rojos en los que se alternan distintos colores, junto a una encarnación mate de tono oscuro bronceado muy propia del siglo XVII. (Lám. 11)

Otra Iglesia en la que intervino este pintor fue la de **San Julián en Sojo** (Alava), una parroquia que tuvo unas dimensiones espectaculares, hasta que en 1936 quedó parcialmente destruida por lo que se decidió que el retablo mayor, en el que había trabajado Hontanilla, fuera trasladado a Villarreal de Alava lugar en el que actualmente se conserva, exceptuando las imágenes de los titulares que forman parte del nuevo retablo de Sojo⁶³. Es una obra barroca formada por banco, cuerpo central, ático y cuatro grandes columnas salomónicas. Lo más destacado son los dos relieves del banco con escenas de la vida de San Julián y Santa Basilisa titulares que fueron de este retablo. El ático de gran belleza decorativa cobija

62. A.H.P. DE ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1689-90, Sig. 11646. fols.220-220v.

63. Para más información ver PORTILLA M.: Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria, Tomo VI, Vitoria 1988, pág 880-890. A.D. DE VITORIA. Sojo, libro de Fábrica, Nº 13, 1569-1639, fols. 194,204v, y Sojo, libro de Fábrica, Nº 14, 1637-1727, fols. 194, 204v, 207, 211v. Existió otro retablo anterior a este, realizado por Sebastián González y pintado por Juan de Arana, restaurado en 1684 por Francisco Zacona pintor y vecino de Orduña por lo que se le pagan 400 reales de vellón, precio en el que se incluye " las pinturas del altar mayor, el nicho de San Julián, la cenefa y el remate, pintar a San Fabian y San Sebastian, una imagen de María un Santo Cristo del colateral y una imagen de la Concepción en el pórtico" realizado en "diferentes tiempos".

un típico calvario del que se desconoce su procedencia, es posible que fuera el de Sojo. De estilo plenamente barroco aunque realizado en el siglo XVIII responde a la típica tipología de retablo compuesto por un cuerpo de un solo orden arquitectónico dividido en tres calles y coronado por ático. (Lám. 12)

En la visita de 1701 se concede licencia al cura y mayordomo de dicha iglesia para que “sin incurrir en pena alguna pueda hacer el retablo principal” sacándose a remate y “rematándose al mejor postor”, el arquitecto Santiago Martínez, al que entre 1707 y 1708 se le pagaron varias partidas con un total 6472 reales de vellón⁶⁴. En 1711 se gastaban 65 reales en la licencia para dorar este retablo y en el “refresco que se les dio a los maestros que concurrieron a su remate”, así mismo un año más tarde se pagaban 11228 reales a José Alonso de Hontanilla por haber pintado, dorado y estofado dicha obra⁶⁵.

Mantiene las características propias de este maestro, siendo en las tallas titulares donde se conservan las más vistosas labores de encarnado y estofado, basadas en motivos geométricos, vegetales y curiosamente animales propias del estilo contrarreformista y no utilizadas en ninguna otra. Esta aparición de pajaritos en los mantos de las imágenes es propia de finales del siglo XVI y casi todo el siglo XVII, llegado en ocasiones excepcionales a utilizarse en las primeras décadas del XVIII, por lo que su representación puede ser considerada como una reminiscencia de lo que fue el estilo en el que seguramente se educó, destacando entre las formas recurrentes que cubren todas sus vestiduras. Cuida con especial esmero las cenefas de los mantos con formas florales enlazadas, muy similares a las utilizadas en San Martín de Sopuerta. Las encarnaciones mates cubren las partes desnudas de las tallas contrastando con el vistoso colorido de los ropajes, azul para él y rosa para ella. Son también destacables las realizadas en los relieves del banco especialmente en el que, partiendo de la “Leyenda dorada”, nos narra los desposorios de San Julián y Sta Basilisa, con unas bellas labores de estofado, compuestas por vistosos colores (azules, rojos, dorados) y complejas formas vegetales, junto con unos atractivos esgrafiados de estilo geométrico perfilados que muestran a la luz el oro en las vestiduras de la escena derecha. (Lám. 13)

Poco después de haber terminado esta obra realizó el ya comentado retablo del **Santuario de la Blanca** en Llanteno en el que destaca más el conjunto de obras pictóricas que la propia policromía, ya que la pintura sustituye a imágenes y relieves donde poder demostrar sus habilidades como policromador, así los finos panes de oro ocupan la mayor parte de él combinados con su inconfundible gama cromática. (Lám. 1)

La última obra conservada y documentada de este pintor es el retablo mayor de la Iglesia de **San Miguel de Linares en Arcenales** (Vizcaya), por sus dimensiones y estructura es similar al de Sojo. El banco presenta molduras vegetales, el cuerpo principal se divide por columnas salomónicas en tres calles, en la central y dentro de una hornacina San Miguel, junto a él y en las calles laterales San Francisco y San Antonio. Todo ello da paso a un ático semicircular con gran Calvario e imagen de San Pedro y Santiago en los laterales. Es una obra barroca decorada a base de motivos vegetales voluminosos, con una composición bastante repetida en los retablos de estas tierras y frecuentemente utilizado por artistas cántabros en el último tercio del siglo XVII.

64. IBID. pág 887-888. A.D. DE VITORIA. Sojo, libro de Fábrica. Nº 14, 1637-1727, fols. 251, 256v, 259, 261, 272, 273, 280, 282v. Licencia, remate, adjudicación y pago.

65. A.D. DE VITORIA. Sojo, libro de Fábrica, Nº 14, 1637-1727, fols 200,293,300.

Fue realizado por Francisco Martínez entre 1697 y 1704 siendo Juan González vecino de limpias, el encargado de determinar el "estado en el que se hallaba para reconocer la moneda se le podía dar al maestro de dicho retablo"⁶⁶. Veinte años más tarde, el ocho de octubre de 1725, se establecen las condiciones por las "cuales se hade dorar lo que falta del mismo" "macizos, molduras, frisos, thoda arquitectura y toda la talla que tiene" terminándolo todo ello "el mes de julio del año más próximo". El precio por el que José Alonso de Hontanilla se comprometió a realizarlo fue de 5000 reales de vellón sin incluir los materiales "que corren a su cargo". El proceso es minuciosamente detallado, insistiendo en aspectos como el encolado de las piezas y su dorado "dejando los perfiles vivos de oro limpio como también las frutas y los colgantes (...) imitando las frutas distintas". En el Calvario "se pintará un cielo luto con variedad de nubes y con el sol y la luna opuestos y abajo, se pintará la ciudad de Jerusalén". Es curioso la poca importancia que se da al estofado de las telas concretando exclusivamente que "se estofarán dando a cada cosa la propiedad y atributos que correspondan" y la mucha que se confiere al encarnado de Cristo e imágenes, aludiendo al realismo patético del barroco, "imitando los golpes, llagas, cardenos, que tuviese y las demás encarnaciones se esecutarán ymitando cada cosa y según las edades gastando para dichas encarnaciones azeite de nueces". Su importancia lo explican las palabras de Pacheco, para el que la encarnación era la labor más importante de un pintor-dorador⁶⁷.

Se advierte con claridad, refiriéndose a las columnas salomónicas, que no se debe "gastar cosa alguna de plata que no tiene permanencia ni es conveniente"⁶⁸ y que "el pedestal que esta sobre la superficie de la planta después de haparejado se gaspiara con variedad de Jaspes", imitación utilizada desde comienzos del siglo XVIII para lugares concretos de estos retablos⁶⁹. todas estas disposiciones son firmadas por Hontanilla junto con un compromiso autógrafo por el que se obliga a ejecutarla⁷⁰. Mantiene su estilo característico ya estudiado en las obras anteriores, siendo reseñable el calvario del remate con un interesante lienzo de fondo y la pequeña imagen de Cristo en el sagrario con una casi inapreciable pero muy bella labor de esgrafiado a base de formas vegetales en las cenefas del manto con fondo rallado. (Lám. 14)

3d. Obras no conservadas

Además de las labores de policromía citadas, hemos documentado otras obras cuyos contratos nos ayudan a analizarlas e incluso reconstruirlas con bastante aproximación, lo que enriquece extraordinariamente el análisis de cualquier artista.

La primera de ellas es el retablo mayor de Anzó en el Valle de Mena (Burgos), que contrata el 11 de enero de 1690 para "dorar, colorar y estofar y pintar" a partir del mes de abril de dicho año, por un precio total de 1700 reales de vellón a pagar en tres plazos⁷¹. Las con-

66. A.D. DE VIZCAYA: Arcenales, libro de Fábrica, micrf. A 33, 1677-1708, fols. 103,104,155,180.

67. PACHECO F.: El Arte de la Pintura. Sevilla, 1649, (ed. Bonaventura Basiegoda, Cátedra 1990), pág. 490-502.

68. El plateado fue muy utilizado en el segundo tercio del siglo XVIII sobre todo en los retablos rococos y en la imitación de jaspes.

69. Generalmente se determina el tipo de jaspe a utilizar, (rojo, mateado) coral, nacar, pórvido, ágata etc. aunque en este caso no se especifique.

70. A.H.P. DE VIZCAYA. Prot. Not. Horcasitas, 1724-5, Sig. 1513, sf. Permiso y condiciones.

71. A.H.P. DE ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1689-90, Sig. 11646, fols. 157-159, contrato de obligación y condiciones.

diciones, en sus 16 capítulos, especifican pormenorizadamente como se debe ejecutar, dando mayor importancia al cuerpo del retablo que a las imágenes, que posiblemente ya estuviesen policromadas, ya que se manda que los cuatro evangelistas del pedestal “se ayan de limpiar de estofas” pintándolas de nuevo. El dorado ocupa la mayor parte del conjunto, dejando para la plata las hojas de parra y vástagos sobre los que se dará verde esmeralda. La imitación de “jaspe natural con su barniz” se deja para lugares de menor relevancia, Zócalo, costados del pedestal, un talón de la cornisa, jambas, arco interior del arco principal, y parte lisa de los florones. En el respaldo de la caja principal se debe pintar “una tela de lama o brocado sombreadas” haciéndolo todo ello “con toda variedad” y “conforme arte”.

El cuatro de agosto de 1691 se compromete a realizar el dorado del retablo mayor de los Santos Mártires San Cosme y San Damian y los colaterales de **Ciella** (Burgos), por un coste total de 2450 reales de vellón, debiendo terminar el retablo principal para el día de San Miguel de ese año y los colaterales para el mes de diciembre⁷². En sus condiciones no se matizan con tanto detalle como las anteriores las partes a policromar aunque se reclama con insistencia que se haga “sobre oro guardando en todo, sus luces y sombras”. Pero como ya hemos señalado se otorga a los lienzos mayor importancia, pidiendo que se pinte en la puerta del sagrario del retablo mayor “una resurrección en el sepulcro y en trono de nubes con querubines”, y en el nicho del remate “el padre eterno con el globo en la mano echando la bendición” y sobre el padre “se ponga el Espíritu Santo en la postura que suele y así mismo las pirámides que tiene a su lado”.

En el colateral de Nuestra Señora se habla escuetamente del policromado para centrarse, en un verso escrito de “tota palabra” que se debe grabar sobre el pedestal y en la pintura del remate. Algo similar ocurre en el de San Roque donde se deben escribir “las palabras de la consagración moldeando las letras con todo arte”, más dos tarjetas de buena madera donde se pintarán las armas del señor patrón junto con un rótulo de la reedificación de la obra y una pintura del Espíritu Santo con sus nubes en el frontispicio.

Ocho años más tarde aparece documentado en una pequeña partida de la parroquia de **San Julián en Sojo** (Alava), donde se lee que se le pague 3336 reales de vellón por el coste “de arquitectura escultura y dorado” de lo que seguramente fue un pequeño retablo colateral⁷³. Posteriormente en 1709 pinta un sagrario y una urna que se habían realizado mucho antes en la parroquia de **Retes de Tudela** (Alava) por lo que recibió 679 reales y seis cuartillas⁷⁴. La última obra no conservada de este artista, de la que sólo tenemos una mención documental, es un retablo dedicado a San Sebastian en **Sojo**, ejecutado, con las debidas licencias del Visitador General, por Hontanilla y Santiago Martínez abonándoles en 1718 2200 reales de vellón⁷⁵.

72. A.H.P. DE ALAVA. Prot. Not. Juan Bautista Allendesalazar, 1691, Sig. 11647, fols. 108-110.

73. A.D. DE VITORIA. Sojo, libro de Fábrica, Nº 14, 1637-1727, fol. 248. No tenemos ningún dato más que sos permita determinar que obra fue la realizad. Aunque se le paga escultura y dorado debió participar algún maestro escultor encargado de su ejecución.

74. PORTILLA M. Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo VI, Vitoria 1698. Pág. 846. A.D. DE VITORIA. Retes de Tudela, libro de Fábrica, Nº 4, 1704-1804. fol. 18v.

75. IBID, pág. 248-249, y A.D. DE VITORIA. Sojo, libro de Fábrica, Nº 14, 1637-1727, fol. 313v.

4ª Atribuciones

José Alonso de Hontanilla sin duda realizó más obras de las que aquí hemos podido documentar, pero su estilo y características personales hacen posible poder atribuirle varias pinturas que en este apartado pretendemos estudiar. Se trata de dos retablos, uno en el Santuario de la Blanca en Llanteno (Alava) y el otro en el de la Virgen de la Encina en Arceniega (Alava).

El primero de ellos está dedicado a San Vicente Ferrer, ocupa el lado derecho de la nave y copia al de San José, retablo Herreriano de finales del siglo XVI, con el que forma pareja⁷⁶. En el Banco se puede leer la siguiente inscripción "A hora i gloria de Dios hizo a su costa este colateral Dn Bartholome de Iturribarria Murga Ynoriza, vecino de este V^e de Llanteno. Año 1715", momento en el que también se estaba realizando el ya comentado retablo mayor. El cuerpo principal se divide en tres calles por cuatro columnas, en el nicho central se alberga la imagen de San Vicente Ferrer sobre un fondo pintado con una trompeta, su atributo personal desde el Renacimiento. En los laterales son pintados cuatro pequeños Santos, a la derecha franciscanos (San Francisco estigmatizado y San Antonio de Padua) a la izquierda dominicos (Santo Domingo recibiendo un rosario de la Virgen y Sta. Catalina de Siena). Todo ello sustenta un entablamento de triglifos y metopas sin decorar, que dan paso a un ático formado por un basamento con imitaciones de jaspe, rematado por el martirio de San Bartolomé, relacionado con el comitente de la obra⁷⁷. (Lám. 15)

De (49 X 1'10 cm) es la tabla más destacada del retablo, San Bartolomé semidesnudo y atado a un árbol, es despellejado vivo por uno de los salones, el otro afila unos cuchillos haciendo participe al espectador a través de su mirada, su tez oscura y sus ropas se relacionan con el mundo oriental y "pagano". En la parte superior, sobre el mártir, irrumpe de un rompimiento celestial una corona sujeta por dos brazos. Estos martirios, de gran difusión en el siglo XVII fueron producto de la sensibilidad e ideología del momento y no del sadismo individual de los pintores. En concreto este tema tuvo una gran aceptación en toda Europa católica siendo muchos los pintores que lo utilizaron y divulgaron. Según algunos estudiosos eran tantos los mártires crucificados, decapitados o ahogados que los hagiógrafos prefirieron para este, un martirio menos explotado y vulgar. Es mencionado en el Nuevo Testamento aunque será la leyenda Dorada la que nos informe de su vida y aspecto, dando las primeras pautas compositivas que muchos artistas utilizaron llegando a convertir esta escena en una de las más conocida y divulgada⁷⁸. (Lám. 16)

Su composición viene determinada por un eje central formado por el cuerpo de San Bartolomé y la corona de la parte superior del cuadro, que es enfatizada por la línea diagonal curvada conformada por el Santo y el árbol, dividiendo el cuadro en dos partes bien diferenciadas donde se colocan los verdugos. Esta, aunque invertida, es tomada del conocido grabado que en 1624 realizó Ribera para Filiberto de Saboya, el carácter oficial que adquirió

76. Es posible que este fuera el antiguo retablo mayor que al ser sustituido por el actual se trasladara al lateral izquierdo de la nave, y que el presidido por Vicente Ferrer buscara, dada su gran similitud, la simetría entre los dos laterales.

77. Bartolomé de Iturribarria Murga Inoriza, fué un importante notario de la Villa de Arceniega entre 1713 y 1739.

78. VORAGINE S.: La leyenda dorada. Vol. 2. Madrid, 1982 (edc. Alianza Forma, Fray José Manuel Macías). "Es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos gandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito de entrecana; va vestido con una túnica blanca..."

la estampa haría de ella el aguafuerte más divulgado de este artista, haciéndose accesible hasta a los pintores de los centros secundarios y contribuyendo con la errónea fama de pintor sanguinario y violento que le acompañó⁷⁹. En general la pintura responde con bastante precisión al modelo copiado, las diferencias principales son: el número de personajes, en el grabado en un segundo plano a la derecha se colocan cinco individuos que en el cuadro no aparecen; la corona de la parte superior del Santo, de mayor relevancia en el cuadro que en el grabado; y el sujeto que afila los cuchillos, casi de cuerpo entero en la pintura mientras que en la estampa se reduce a los brazos y la cabeza. estas pequeñas alteraciones del modelo originario se pueden deber a la propia imaginación de Hontanilla o a la utilización de alguna estampa posterior a la original. (Lám. 17)

A las demás pinturas de (21 por 44 cm) se les concede menor relevancia que a esta ocupando las calles laterales del cuerpo central del retablo, Santo Domingo y San Antonio de Padua se sitúan la parte inferior del mismo, Santa Catalina de Siena y San Francisco en la superior. La **Visión de Santo Domingo** se representa como es habitual, el Santo arrodillado y vestido con el hábito de la Orden recibiendo un rosario de la Virgen con el Niño en brazos. Fundador de la Orden de los Predicadores suele ir acompañado de Catalina de Siena patrona de la misma, sus atributos son muchos y variados, desde una estrella o sol en la frente hasta un perro rabioso o animal fantástico entre llamas, pero a partir del siglo XVI el tema más habitual será la visión de la Virgen del rosario tomando verdadero auge con la Contrarreforma, ya que el rosario era el arma que combatía el Islam y el protestantismo, su invención se atribuye a este Santo que lo bautizó con el nombre de "corona de rosas de Nuestra Señora" instituyendo su devoción, su composición es sencilla e infinitamente repetida.

San **Antonio de Padua** ocupa la parte inferior de la calle derecha del retablo, arrodillado y con el Niño sentado sobre su pierna es representado como un hombre joven con el hábito marrón de la Orden franciscana. Su fama milagrera ha condicionado su representación iconográfica, normalmente aparece con sus atributos habituales, en escenas sacadas de sus milagros, o como en este caso en una de sus visiones muy común a partir de la Contrarreforma. Son pocas las variaciones compositivas siendo las posiciones del Niño o el Santo el único elemento cambiante de los modelos.

En la calle lateral izquierda y sobre la pintura de Santo Domingo se coloca a **Santa Catalina de Siena** de pie, con los brazos abiertos y con la mirada dirigida al cielo. Viste túnica con velo blanco y manto negro de Terciarias Dominicas, como atributos lleva un rosario colgado de las ropas y una corona de espinas en la cabeza, haciendo referencia a una aparición en al que se le dio a elegir una de oro y otra de espinas. Dada su posición, similar a la de San Francisco de Asís, es probable que se trate de la estigmatización de la Santa, relacionada con una visión en la que unos rayos provenientes de Cristo crucificado descendían hasta ella. Este tema fue muy discutido, finalmente se decidió no utilizarlo aunque se siguió haciendo con frecuencia.

San Francisco estigmatizado se ubica en la parte superior derecha de la calle lateral del retablo, se coloca de rodillas con las manos abiertas dirigiendo su mirada hacia una pequeña cruz de la parte superior. Fundador de la Orden de los Franciscanos, viste hábito marrón

79. DOMENECH B. F.: Ribera. Madrid, 1991, pág 46-47. Aunque con variantes este grabado repite la composición del cuadro pintado para Osasuna. Palomino en su libro *Museo pictórico y escala óptica*, Parrino en su *Abecedario pictórico*, Lord Byron y Théophile Gautier en su *Viaje por España*, contribuyeron con la mala fama que Ribera arrastró durante siglos.

con capuchón largo y cordón nudoso ceñido, su físico se desconoce aunque las descripciones de sus biógrafos ayudaron a muchos artistas en su representación, no obstante se le suele reproducir como un hombre joven, imberbe o como en este caso con una pequeña barba y marcada tonsura monacal. Son muchos los episodios en los que aparece, pero uno de los más utilizado es el de los estigmas basado en una visión de un hombre en forma de serafín con seis alas, que según Buenaventura debe identificarse con Cristo crucificado del que surgen unos rayos que descienden hasta el cuerpo llagado del Santo. La misma composición se repite incesantemente en la iconografía popular, tanto en pintura, en el retablo mayor de la Ermita de San Bartolomé de Larra en Llodio y en el retablo lateral dedicado a San Antón de Retes de Llanteno, como en escultura, en el ático del retablo mayor del convento de Santa Clara en Orduña⁸⁰.

A nivel estilístico y formal sigue exactamente las características ya señaladas en su pintura, su personal gama cromática con sus distintas tonalidades dejan en los rojos del martirio, de mayor intensidad en los ropajes de los verdugos que en la sangre del cuerpo desollado, con sus singulares amarillos verdes, marrones y blancos una huella inconfundible en toda su obra. Sigue evitando los efectos de perspectiva utilizando fondos lisos en base a un gris azulado muy repetido en toda su obra, existen algunas imperfecciones anatómicas siendo la más destacada la del niño que San Antonio de Padua lleva en sus brazos, error que también aparece en el Arbol de Jesé del mismo Santuario. La repetición de modelos es otro elemento que delata la mano de Hontanilla, figuras y posiciones se repiten con bastante similitud, es destacable el parecido existente entre el rostro de San Bartolomé y el del Cristo que se pinta en la Coronación de la Virgen del retablo mayor de este Santuario, y los brazos que portan la corona en el Martirio, con los de la Virgen de la Anunciación del mismo lugar.

La segunda obra en relación con este pintor es el **retablo de la Virgen de Guadalupe** en el Santuario de la Encina en Arceniega (Alava), ocupa el lado de la epístola en la cabecera y esta formado por banco, con tablas de la Anunciación, Adoración de los Pastores y Taller de Nazaret, y cuerpo central dividido en tres calles por cuatro columnas salomónicas, en la central se sitúa la Virgen de Guadalupe, y en las laterales su Aparición al indio Juan Diego narrado en cuatro pequeñas pinturas, a través de este cuerpo y por medio de un entablamento se da paso al ático ocupado por una talla de San Mateo. Es obra de principios del siglo XVIII de gran abigarramiento decorativo a base de motivos vegetales y tallas rizadas, con escasa participación escultórica sustituida por pinturas. (Lám. 18)

Es probable que la imagen titular del retablo sea de origen americano relacionada con algún indiano nacido en Arceniega que quiso perpetuar su memoria a través de esta pintura⁸¹. Aunque sigue los habituales patrones iconográficos que este tema repite puede verse la diferencia de calidad entre esta y las demás tablas del retablo relacionadas con José Alonso de Hontanilla. La imagen se representa de pie sobre el creciente de la luna y un angelote, se la presenta orante, con las manos juntas, rostro inclinado y mirada dirigida al suelo, coronada y rodeada de una aureola solar, relacionada en la mayoría de los casos con

80. VELEZ CHAURRI, J.J., ECHEVERRIA GOÑI, P.L.: Representaciones de San Francisco de Asís. Donostia, 1984, pág. 69-74. La importancia de este tema en Alava se comprende si consideramos que los dos mejores retablos dedicados a San Francisco en el siglo XVI, los de Sta. María de Salvatierra y Cripán, así como el barroco del convento de Clarisas de Alegría están presididos por este episodio.

81. Son bastantes los casos en los que estas vírgenes guadalupeñas fueron realizadas por maestros mejicanos e importados por indios. Fueron muchos los alaveses que emigraron a tierras americanas dejando constancia de ello a través de donaciones.

visiones o apariciones, sin embargo, en otros no pasa de ser un simple recurso decorativo que se utiliza por tradición y bajo una completa ignorancia de su origen.

En las calles laterales cuatro pequeños lienzos de (56 X 70 cm.) narran su aparición a Juan Diego, las inferiores describen el momento en el que un ángel, al pie del cerro Tepeyac (México), asombra al indio con la visión de la Virgen, pocas son las diferencias compositivas de estas dos pinturas, la Virgen surge de la parte superior como una aparición celeste rodeada de rayos, en una de espaldas a los personajes colocados en la parte inferior derecha, en la otra frente a ellos formando en los dos casos un claro eje transversal. Las dos superiores narran el momento en el que por orden de la Virgen recoge del lugar rosas de castilla, y el episodio en el que al mostrar estas flores, al ilustre Fray Juan de Zumárraga, desplegando el manto donde las llevaba apareció impresa su imagen. La primera mantiene la estructura compositiva de las anteriores con el mismo número de personajes estructurados en base un eje transversal, el último episodio marca la diferencia respecto a los anteriores, transcurre en un interior y entre cuatro personajes, dos clérigos la Virgen y Juan Diego, la composición deja de ser transversal con una estructuración menos dinámica y mas unitaria.

Las pinturas del banco forman otra unidad dentro del retablo. La **Anunciación** de (78 X 52 cm.) copia el grabado de Wierix utilizado por Hontanilla en el altar mayor del Santuario de la Blanca en Llanteno. Las diferencias con esta pintura son escasas y producto del encuadre que, adaptándose a un espacio más grande y sugerente, crea mayor sensación de movimiento y profundidad intensificada a través de unas estructuras arquitectónicas de las que había prescindido en Llanteno pero que si utiliza la estampa, sólo introduce un pequeño angelote junto a los coros celestiales y sustituye la palma del arcángel San Gabriel por una azucena, más habitual y acorde con la época.

La **Adoración de los Pastores** de (1'17 X 52 cm.), reproduce la estampa anónima flamenca que también copió en el retablo mayor de dicho Santuario en Llanteno. Al utilizar una tabla más grande debe introducir elementos nuevos que ocupen el espacio sobrante, complementado la composición unitaria central con dos personajes nuevos, estructuras arquitectónicas clásicas y elementos paisajísticos con lo que sugiere profundidad. Los dos pastores que incluye flanqueando el hecho, se integran uno como espectador y el otro como participante a través de una ofrenda, las formas arquitectónicas colocadas en primer plano a la derecha y segundo a la izquierda junto con el paisaje dan mayor amplitud rompiendo la idea que ofrecen las anteriores representaciones de pequeño establo semicerrado, los demás elementos siguen con precisión el modelo utilizado.

El **Taller de Nazaret** de (78 X 52 cm.) ocupa el lateral derecho del banco y representa a la Sagrada Familia en el interior del taller, la Virgen sentada a la izquierda realiza trabajos de costura dirigiendo su mirada al Niño colocado en el centro de la pintura, a su derecha San José marca una tabla con un compás, y tras él, en un segundo plano, se coloca un banco de carpintero con algunas herramientas propias de este oficio. Es un tema tardío que empezó a divulgarse a partir del siglo XV difundiéndose de diversas formas, es habitual la representación de estos tres personajes en distintas acciones de la vida cotidiana aunque esta representación no sea de las más comunes. La madera que trabajan se emplea con un carácter simbólico, haciendo referencia a que se utilizará para hacer una cruz, en la que, en este caso, también colabora el Niño. Su composición es sencilla, la Virgen y San José colocados a los lados dirigen su mirada al Niño convirtiéndose en el eje central y principal del cuadro.

Además de repetir con gran precisión los temas utilizados por este artista en el retablo mayor del Santuario de la Blanca en Llanteno se observan aspectos estilísticos y formales

comunes con la obra estudiada, lo que nos permite realizar la atribución con bastante certeza. Mantiene composiciones sencillas con predominio de diagonales y líneas rectas, donde los personajes ocupan el primer plano creando en algún caso sensación de movimiento, su particular gama cromática sin grandes alteraciones, rojos, azules, amarillos, verdes y marrones en sus distintas tonalidades se distribuyen entre sus tablas, llegando incluso a utilizar los mismos colores para los personajes de los temas repetidos, variando simplemente el orden de colocación de estos. Evita complicadas perspectivas mediante fondos grises azulados que crean efectos de densidad aérea, no obstante es de las pocas obras donde consigue cierta profundidad a través de estructuras arquitectónicas y elementos vegetales como en la Adoración de los Pastores y Aparición de la Virgen al indio Juan Diego donde coloca una pequeña ciudad al fondo. Los errores propios de la pintura popular se ven en la sofisticada forma en la que uno de los pastores de la Adoración se quita el sombrero y en la colocación de la mesa con las herramientas de carpintero del Taller de Nazaret. La evidente repetición de personajes, posiciones y formas nos prueba su vinculación a la pintura de Hontanilla.

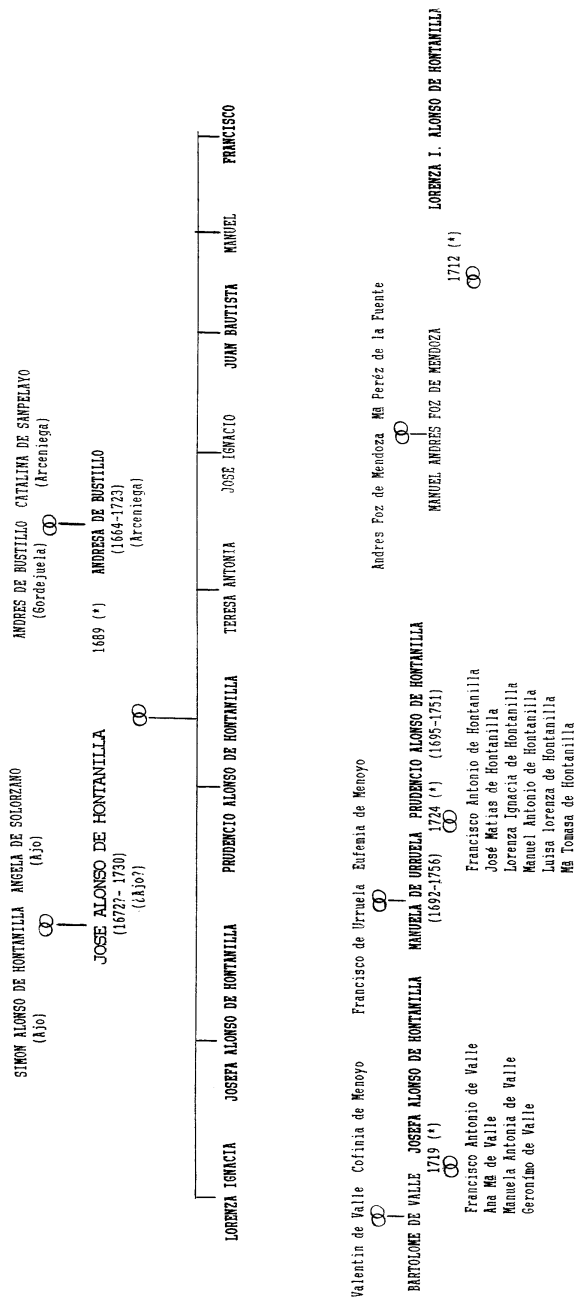
c) Estado de conservación

No pretendo en este apartado hacer un informe concienzudo de su estado sino facilitar unos datos que permitan conocer mejor su situación actual, para ello mantendremos los apartados utilizados en el estudio analizando separadamente la pintura mural, la de caballete y la policromía. La primera de ellas se encuentra muy deteriorada, grandes lagunas ocupan buena parte de la obra dejando a la vista sólo la imagen central y algunas laterales. La pintura de caballete está bastante bien conservada, las del banco del retablo de la Virgen de Guadalupe son las más afectadas por el paso del tiempo, pequeñas lagunas interfieren la visión de las mismas alterando su normal percepción. El estado de su policromía es aceptable no obstante se aprecian huellas de los distintos agentes que generalmente degradan estas obras, la suciedad, las alteraciones de la madera, de los componentes químicos que componen la policromía, la actuación de los xilófagos y los pequeños golpes, rozaduras, abrasiones, son las consecuencias generales que podemos apreciar, que aunque visibles no afectan demasiado a la lectura de la obra. Podemos concluir que en general las obras están aceptablemente conservadas, aunque algunas se encuentran bastante deterioradas.

4) CONCLUSION

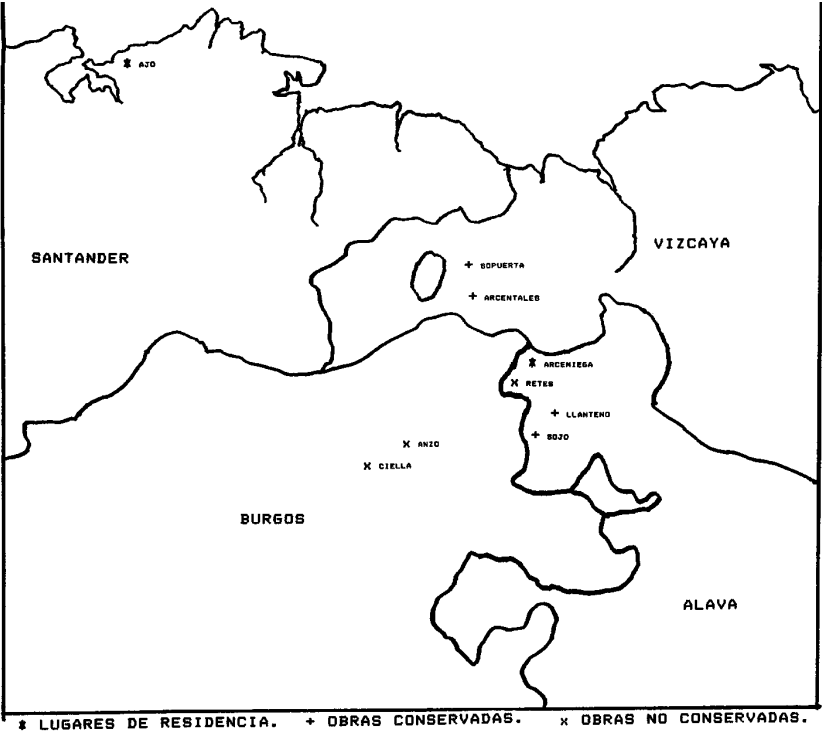
La categoría de José Alonso de Hontanilla es evidente, no sólo superó los límites diocesanos para desarrollar su oficio, pues como hemos visto trabajó en Alava, Vizcaya, y Burgos, sino que además su polifacetismo artístico abarca desde la policromía de imágenes y retablos, con bellos dorados, estofados y esgrafiados, pasando por la pinceladura mural así como por la pintura de caballete, donde demuestra sin ninguna duda el total dominio de este arte. Por ello hemos querido con este estudio llamar la atención de la importancia que estos pintores doradores tuvieron en estas tierras, que suplieron la falta de grandes pintores de caballete. No es por ello injusto darles la importancia que en su momento tuvieron, aumentando los pocos conocimientos que sobre esta parcela poseemos.

ARBOL GENEALOGICO



(*) CASADOS

(1) Con el tiempo el primer apellido (Alonso) va siendo suprimido.



Jose Alonso de Hontanilla

1690

Jose M. de Hontanilla

1714

Jose Alonso de Hontanilla

1724

Jose M. de Hontanilla

1729



Lám. 1. Llanteno. Santuario de la Blanca. Retablo Mayor.



Lám. 2. Llanteno. Santuario de la Blanca. Retablo Mayor Anunciación.



Lám. 3. Grabado de la Anunciación, por Wierix. Procedente de un Breviario de 1575.



Lám. 4. Llanteno. Santuario de la Blanca. Retablo Mayor. Adoración de los pastores.



Lám. 5. Grabado de la Adoración de los Pastores. Anónimo. Amberes (1736). Breviarium Romanum, Tipografía Plantiniana. Basado en un grabado anónimo de 1670



Lám. 6. Llanteno. Santuario de la Blanca. Retablo Mayor. Coronación de la Virgen.



Lám. 7. Grabado de la Coronación de la Virgen, Por Wierix. (1602).



Lám. 9. Grabado del Arbol de Jesé, por Wierix. C. 1580-1615.



Lám. 8. Llantenno. Santuario de la Blanca. Retablo Mayor. Arbol de Jesé.



Lám. 10. Sopuerta. Parroquia de San Martín. Retablo Mayor.



Lám. 11. Sopuerta. Parroquia. Retablo de San Martín. Detalle de la policromía de San Pablo.



Lám. 12. Sojo. Parroquia de San Julián. Retablo mayor. (Hoy en Villarreal de Alava).



Lám. 13. Sojo. Parroquia de San Julián. Retablo mayor. Detalle de la policromía de Santa Basilio.



Lám. 14. Arcentalet. Parroquia de San Miguel de Linares. Retablo mayor. Calvario del remate.



Lám. 15. Llanteno. Santuario de la Blanca. Retablo de San Vicente Ferrer.



Lám. 16. Llantero. Santuario de la Blanca. Retablo de San Vicente Ferrer. Tabla del martirio de San Bartolomé.



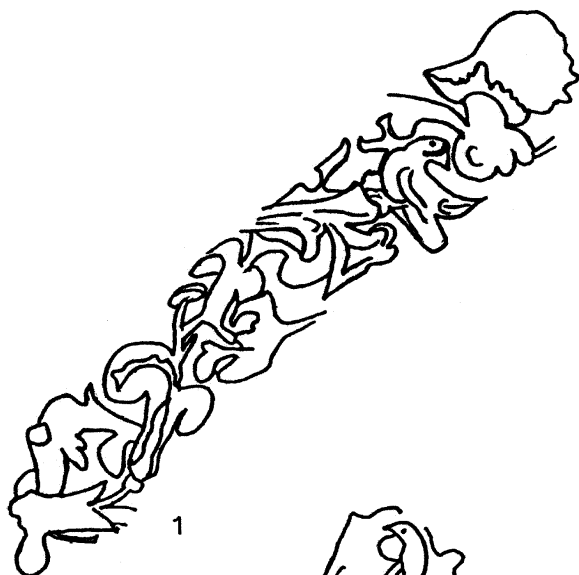
Lám. 17. Grabado del martirio de San Bartolomé, por Ribera. (1624). Londres, British Museum.



Lám. 18. Arceniega. Santuario de la Encina Retablo de la Virgen de Guadalupe.

MODELOS ORNAMENTALES

1. Animales



SOJO. Parroquia de San Julián. Retablo Mayor. 1. Detalle del manto de San Julián.

2. Vegetales



SOPUERTA. Parroquia. Retablo mayor de San Martín.

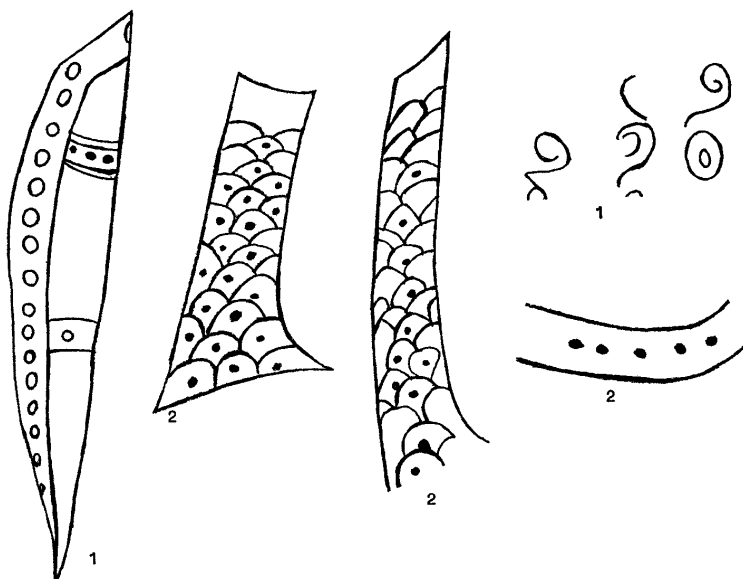
1. Detalles de la policromía de San Pedro.

2. Detalles de la policromía de San Pablo.

SOJO. Parroquia. Retablo de San Julián. Relieve del banco. Desposorio de San Julián y Sta. Basilisa.

3. Detalles del manto de Sta. Basilisa.

3. Geométricos



SOJO. Parroquia. Retablo mayor de San Julián (hoy en Villarreal de Alava). Relieves del banco.

1. Escena del Desposorio. Detalle del manto de Sta. Basilisa.

2. Escena de la Advertencia del perro. Detalles de la indumentario de San Julián.