Orisgonta: una iconografía recóndita

LUIS GRAU*
ERNESTO CALLEJO**

Entre los fondos pictóricos del Museo de León se conservan, al menos desde 1894[1], dos lienzos idénticos en medidas (180 x 105 cm) y, aparentemente concebidos *en pendant* por el mismo artista y comitente, uno de los cuales no contaba con interpretación iconográfica alguna y que, a pesar de las numerosas indagaciones realizadas con motivo de su catalogación[2], permanecía incógnito en cuanto a tema, significación y autor. Ambos proceden, según las propias anotaciones del inventario museístico, de los bienes artísticos ingresados en el centro con motivo de la exclaustración decimonónica, y concretamente en este caso del llamado convento del Carmen de La Bañeza (León)[3].

El primero de los cuadros representa el momento inmediatamente posterior a la victoria de David sobre Goliat, cuando acude con la cabeza del gigante hacia Jerusalén, prefigurando la entrada triunfal de Cristo (*Samuel*, 17, 54). En el lienzo el joven pastor

* Museo de León.
** I.E.S. *Legio VII*, León.

[1] Fecha del primer inventario del Museo realizado por la Comisión provincial de Monumentos, según recoge E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*, Madrid, 1920, p. 53. El documento ha sido localizado y publicado en fecha más próxima por J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, "Catálogo de los códices, manuscritos y documentos de la biblioteca pública del Estado, de León", *Archivos Leoneses*, n°s 95 y 96, pp. 331-366 (apéndice documental 2), León, 1994. En posteriores censos del Museo apenas se da mayor información de la que se deduce de las propias obras, así en el conservado en el Museo, de 1898, figuran ambos cuadros asentados el 29 de Mayo de ese año y, posteriormente recibieron los n^{os} de inventario definitivos 2894 y 2877 (David).

[2] M. C. GONZÁLEZ CHAO, *Catálogo de pinturas del Museo de León*, León, 1995, n°s 73 y 74 pp. 68-69, confiesa la ineficacia de las sugerentes hipótesis que barajó para la ocasión respecto al primer número y que, a la vista de cómo hemos podido descifrarlo, resultan un esfuerzo notable.

[3] En el Museo ingresaron otros seis lienzos, sin relación con éstos, de idéntica procedencia: El Salvador, san Elías y los sacerdotes de Baal, el Evangelista san Marcos, san Juan Evangelista en Patmos, san Francisco sostenido por ángeles y san Pío Papa, éste último perdido. Véase GONZÁLEZ CHAO, ob. cit, *passim*. En el mismo catálogo aparece sin procedencia cierta un retrato de *Fray Juan de la Anunciación* (n° 39), general de la congregación carmelita, que muy posiblemente haya que adjudicar a esta lista, teniendo en cuenta que los registros de desamortización sólo mencionan a este convento carmelitano entre los que engrosaron los fondos pictóricos del Museo y que el citado aparece entre sus priores. De hecho muchos de estos aparecen citados entre las compras efectuadas por el prior Fray Pedro de Cristo en 1715 (noticia de Conrado Blanco extraída del becerro del convento en el AHN). Véase también T. BURÓN, "Inventario de libros y obras de arte procedentes de monasterios y conventos afectados por la desamortización en León", *Archivos Leoneses*, n° 54, 1973, pp. 367-399, donde se nos ofrece el dato de "24 cuadros de todos los tamaños" en el Carmen bañezano.

David

camina con decisión sujetando en una mano la honda y el terrible alfanje con pomo de prótomo de ave rapaz perteneciente al difunto, que a causa de su tamaño apoya en el hombro, mientras sostiene con la diestra la cabeza, asida por el cabello. Junto a ésta se lee: GOLIATH. Al fondo de la enorme figura que casi copa el espacio pictórico se divisa el campamento filisteo, donde yace el cuerpo decapitado, y a nuestra derecha, en un alto sobre el valle de Terebinto que dividía ambos acantonamientos según el texto bíblico, el lugar adonde parece dirigirse el futuro rey, bosquejado por medio de unas edificaciones de mayor solidez: una especie de templete circular y, quizás, columnatas, barrunto de la capital judía. Un par de líneas de texto en el margen inferior debieron glosar la escena siguiendo la descripción veterotestamentaria de las armaduras, aunque hoy están casi borradas y apenas se lee: LORICAM SPERNENS.../AR..FAT...ISACIT.... (¿).

Sin embargo es el segundo de los cuadros el que concita mayores interrogantes. Una robusta mujer, de tamaño cercano al natural que asimismo invade la mayoría de la tela, camina hacia nuestra derecha sosteniendo en su sobrefalda una cabeza barbada bajo la que se lee la enigmática inscripción ROM. PROV.[4] Nuestra protagonista viste ropajes de alcurnia (falda larga, corpiño sobre blusón adornado con broches en los hombros, pendientes de perlas y un mantón que ondea al viento tras su cabeza) refrendados por la corona de puntas con que se toca. Calza sandalias y sus tobillos están cogidos por sendos grilletes cuyas cadenas parecen haber sido rotas con un clavo caído junto a ellas, símbolo de su liberación. Al fondo, de nuevo a nuestra izquierda, el cadáver decapitado que en este caso se halla más cerca del espectador y permite ver lo que aún sostiene en ambas manos, causa probable de su muerte: una bolsa presumiblemente de dinero y una balanza para el pesado de monedas o de oro, instrumentos de la codicia. Tras él, un paisaje impreciso en tonos azulados, tal vez marino, en el que destaca sobre el cuerpo muerto, un templete cuadrangular rematado por una pirámide y, finalmente, culminado por un fuste en cuya cúspide flamea una llama. Junto a la nuca de la mujer un vocablo: ORISGONTA, y, en las dos líneas reservadas abajo para explicar la escena, el texto mal conservado: ENSE VIM MVLIER CAPVT A CERVICE REVELLIT,/ VINI PASSA, AC CE... VIRO COLLA (¿) RESCISA REFERT[5]. Nada más. Hasta ahora.

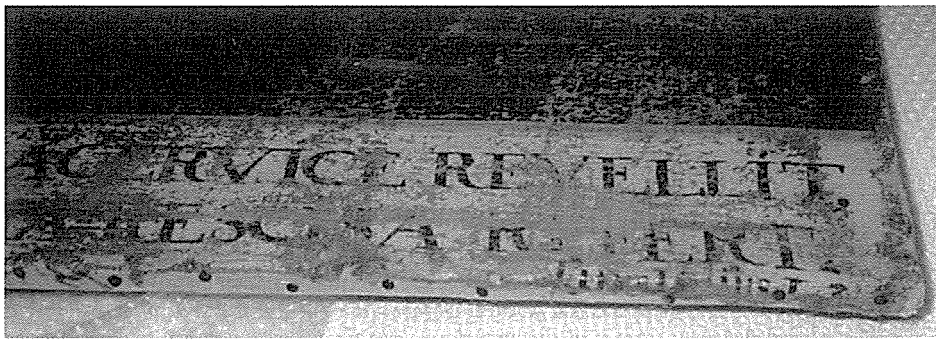
Con motivo de la restauración de ambos cuadros en el Museo de León[6] se desmontaron los desvencijados marcos de los dos lienzos, produciéndose entonces en el de *Orisgonta* la lectura de una nota encubierta por aquél, escrita también en negro que figuraba en la esquina inferior izquierda de la tela, ya vuelta hacia el canto clavado, donde a duras penas aún podía leerse: *Titus Livius L. 3...* He ahí la clave del desentrañamiento icono-

[4] No estamos seguros del significado de esta abreviatura. Entre las opciones posibles (*Romana Provincia, Romanus provectus, Romana providentia...*) quizás haya que decantarse por *Romanum proverbium*, con la que se subraya el carácter latino de la leyenda. Esta interpretación avalaría una búsqueda entre los repertorios paremiológicos publicados, a veces, con ilustraciones, a lo largo de la Edad Moderna.

[5] Traducido por GONZÁLEZ CHAO, ob. cit., p. 68 como "La mujer arranca la cabeza del cuello con el tajo de una espada. Lleva los miembros decapitados ahítos de vino y de pitanza". Este texto, sorprendentemente, no se corresponde con el episodio de Orisgonta que veremos, pues ni es ella la que corta la cabeza, ni al soldado puede atribuirse ese estado de hartazgo. Ambas circunstancias se acomodan, sin embargo, al texto bíblico de Judit y Holofernes. Sin embargo creemos que existe una errata del pintor en la expresión *vini passa*, que debe transcribirse *vim passa*, violada, pues el verbo rige acusativo y con ello la frase se ajusta al relato.

[6] Trabajos realizados por la empresa leonesa "El Retablo" en los locales del centro durante los últimos meses de 2000. Queremos agradecer a Marisa, Susana y Natalia, de dicha empresa, las facilidades para el análisis y la pronta noticia de los datos descubiertos.

Orisgonta



Detalle de la leyenda oculta por el marco en el cuadro de Orisgonta.

gráfico de tan singular y desusado motivo, del que desconocemos paralelos en la historia del arte español, y que tal vez hubiera permanecido ignoto de no ser por esta cita erudita y semiclandestina hallada con ocasión tan especial.

Una vez localizado, el episodio relatado por Livio se desarrolla en el marco de las guerras contra los gálatas en Anatolia, durante la campaña del cónsul Cneo Manlio Vulsón (h. 189 a.C.)[7] y merece ser citado en toda su extensión, pues aclara punto por punto la escena[8]:

> *"Mientras estaban allí acuartelados, una prisionera realizó un gesto que merece ser recordado. La esposa del régulo Orgiagonte, mujer de belleza excepcional, estaba bajo vigilancia con numerosos prisioneros; de la custodia estaba encargado un centurión libidinoso y codicioso como son los militares. Éste comenzó por tantear su actitud; al ver que ésta era de absoluto rechazo a una entrega voluntaria, tomó por la fuerza el cuerpo que la suerte había hecho esclavo. Después, para atenuar la indignidad del ultraje, ofreció a la mujer la posibilidad de volver junto a los suyos, pero ni siquiera esto lo hizo por nada, como haría un enamorado. Después de fijar una cantidad de oro, para no tener por cómplice a uno de sus hombres permitió que ella*

[7] Los libros XXXI a XLV tienen como escenario las "guerras de Oriente" y la expansión a costa de Macedonia, nuevo rival romano tras la derrota cartaginesa. Concretamente de 192 a 189 a.C. Roma se enfrenta a Antíoco III de Siria, vencido en la batalla de Magnesia.

[8] *Vbi cum statiua essent, facinus memorabile a captiua factum est. Orgiagontis reguli uxor forma eximia custodiebatur inter plures captiuos; cui custodiae centurio praeerat et libidinis et auaritiae militaris. Is primo animum temptauit; quem cum abhorrentem a uoluntario uideret stupro, corpori, quod seruum fortuna erat, uim fecit. Deinde ad leniendam indignitatem iniuriae spem reditus ad suos mulieri facit, et ne eam quidem, ut amans, gratuitam. Certo auri pondere pactus, ne quem suorum conscium haberet, ipsi permittit, ut, quem uellet, unum ex captiuis nuntium ad suos mitteret. Locum prope flumen constituit, quo duo ne plus necessarii captiuae cum auro uenirent nocte insequenti ad eam accipiendam. Forte ipsius mulieris seruus inter captiuos eiusdem custodiae erat. Hunc nuntium primis tenebris extra stationes centurio educit. Nocte insequenti et duo necessarii mulieris ad constitutum locum et centurio cum captiua uenit. Vbi cum aurum ostenderent, quod summam talenti Attici –tanti enim pepigerat– expleret, mulier lingua sua, stringerent ferrum et centurionem pensantem aurum occiderent, imperauit. Iugulati praecisum caput ipsa inuolutum ueste ferens ad uirum Orgiagontem, qui ab Olympo domum refugerat, peruenit; quem priusquam complecteretur, caput centurionis ante pedes eius abiecit, mirantique, cuiusnam id caput hominis aut quod id facinus haudquaquam muliebre esset, et iniuriam corporis et ultionem uiolatae per uim pudicitiae confessa uiro est, aliaque, ut traditur, sanctitate et grauitate uitae huius matronalis facinoris decus ad ultimum conseruauit.*

misma eligiese a uno de los prisioneros y lo enviase como mensajero ante los suyos. Señaló un lugar cerca del río adonde debían acudir con el oro a la noche siguiente, dos parientes de la prisionera, no más, para hacerse cargo de ella. Casualmente entre los compañeros de cautiverio había un esclavo de la mujer. Fue éste el mensajero al que acompañó el centurión al caer la noche hasta más allá de los puestos de guardia. A la noche siguiente acuden al lugar señalado los dos parientes de la mujer por una parte y el centurión con la prisionera por otra. Una vez allí, cuando mostraban el oro suficiente para alcanzar la suma de un talento ático[9] *–pues era esa la cantidad convenida–, la mujer les ordenó en su propia lengua que desenvainaran la espada y dieran muerte al centurión mientras pesaba el oro. Llevando ella misma la cabeza cortada del decapitado envuelta en su ropa llegó ante su marido Orgiagonte, que había huido a refugiarse en su casa desde el Olimpo. Antes de abrazarlo arrojó a sus pies la cabeza del centurión; y al preguntarle él, extrañado, de quién era aquella cabeza humana y qué significaba aquel gesto tan poco propio de una mujer, confesó a su marido la afrenta hecha a su cuerpo y la venganza por haber sido forzada y ultrajada su virtud; y, cuentan, con la pureza y la austeridad del resto de su vida conservó hasta el final la gloria de esta acción tan digna de una matrona.*" (Tito Livio, Libro XXXVIII, 24, 21)[10].

El monte de nuestro cuadro, denominado "Olimpo" puede ser uno de los muy numerosos con este topónimo en la geografía griega antigua, o, quizás, una mera referencia a un lugar elevado y legendario del área tolistobogia, hoy en el occidente turco. El resto de la imagen queda suficientemente explicado gracias a la cita culta contenida en el propio cuadro.

El lance, de altos valores ejemplarizantes sobre la virtud y la astucia de la mujer frente a la lascivia y la codicia del soldado romano, se adapta muy bien a las intenciones de las *Décadas* de Tito Livio, pues en este período de su *Ab Urbe Condita,* al tiempo que narra las victorias militares en Oriente empieza a acentuarse su preocupación por el contacto con el lujo asiático y la corrupción de la noble disciplina de los antiguos romanos[11]. De ahí que aproveche un episodio que, como otros de su obra, tiene raíces y eco posterior en varios autores griegos y latinos hasta el punto de convertirse en una especie de arquetipo. De hecho el motivo debió originarse en la tradición griega, pues no olvidemos que los romanos, encarnados en el centurión, son aquí los "infractores", eximidos por su desacuerdo con el comportamiento del militar. Así, Polibio (*Hist.* XXI, 38), fuente principal de Livio en estos episodios, entra en mayores detalles[12] e incluso confiesa haber conocido a la mujer en Sardes. Plutarco (*Mulierum virtutes* XXII), le sigue de cerca, mientras que Annio Floro (*Epit. De Hist. Rom.* I 27, 6) resume el incidente en varias líneas (haciendo hincapié, eso sí, en el *memorabili exemplo*). Y, finalmente, en Pompeio

[9] Unos 2'5 kg. de oro.

[10] Traducción de J. A. VILLAR, en la edición de TITO LIVIO: *Historia de Roma desde su fundación*, Madrid, 1990.

[11] Livio siempre adoptó en sus *Décadas* una concepción moralista de la historia, de ahí que tome leyendas sin efectuar crítica histórica, sino solamente por sus valores simbólicos y didácticos. De hecho, a partir de las campañas asiáticas proliferan los abusos y malos tratos de Roma contra los pueblos extranjeros. Todo ello se inscribe en un contexto político de serias acusaciones contra estos hechos, como las que tildaron la campaña de Manlio Vulsón de *privatum latrocinium*, a causa del enriquecimiento personal del cónsul, bien acorde con las frecuentes apropiaciones de riquísimos botines denunciada por los moralistas republicanos. Véase "Introducción General" de A. SIERRA a la edición de Livio de Villar (nota anterior), tomo I, pp. 7-156.

[12] La grafía del régulo de los galos tolistobogios es aquí Ortiagonte, mientras que sitúa el hecho en la batalla de Delfos.

Trogo (*Historiae Philippicae*, 32), o en el diccionario léxico del altomedievo griego *Suda* o *Suidas* (s.v. Ortiágon) apenas se documenta el nombre del reyezuelo. Por su parte Valerio Máximo[13] (*Hechos y dichos memorables*, Libro VI 1,2) no dejó de tratarlo en un epígrafe titulado "Sobre la castidad entre los extranjeros" insistiendo a la sazón en la preservación de la pureza del alma que la mujer de Orgiagonte logró con su memorable acto.

Pero, pese a la abundancia de fuentes en que se trata y a la mayor accesibilidad y propiedad de algunas de ellas para su lectura, habida cuenta que en la obra de Livio ocupa un espacio meramente episódico en una obra extensa, la cita que contiene el cuadro es explícita: la fuente es el historiador latino de Padua. Ahora bien, ¿qué edición?, ¿estamos ante una edición completa de las *Décadas*[14] o ante algún otro texto que incluye una cita de esta "historia ejemplar"?, ¿se trata de un sermón o colección de capítulos morales en los que se describen historias en paralelo entre los textos sacros y los paganos?[15]. No lo sabemos, pues la fuente directa que inspira al cuadro permanece también recóndita todavía. La cita del nombre de la mujer, *Orisgonta*, que semeja una feminización vulgar del nombre del marido, pone sobre la pista de una determinada versión, ya que Livio no nos dice su nombre y, cuando éste aparece (Polibio y Plutarco), se trata de una tal Quiomara, onomástica de sabor celta y sonoridad más eufónica. Sin embargo, el nombre de la protagonista con la grafía del cuadro ya aparece como tal en algunas de las enmiendas que los humanistas del XVI proponen para el texto, tal y como hemos podido comprobar en una edición francesa que procede de la biblioteca del monasterio cisterciense leonés de Sandoval, no muy distante de La Bañeza[16].

Las escenas de ambos cuadros, por otra parte, parecen tomadas de grabados o estampas ampliados hasta las dimensiones de los cuadros sin apenas miramientos compositivos. El envaramiento de las figuras y su alto valor icónico, más símbolos que personajes, las carencias formales y, particularmente, la insistente presencia de los textos

[13] Su "Dictorum factorumque memorabilium libri IX", concita para uso didáctico ejemplos romanos y griegos, entre otros, de vicios y virtudes humanas y hubiera sido una referencia más al caso incluso que la de Livio.

[14] Teniendo en cuenta que, en nuestro país, aparte las traducciones del canciller Pero López de Ayala, por encargo de Enrique III, y del difundido compendio o resumen encargado por Rodrigo Alonso de Pimentel, conde de Benavente, en 1439, se imprime desde 1520 (Zaragoza) o la edición de Francisco de Enzinas (Estrasburgo, 1552), y circulan ediciones latinas de carácter estudiantil en Salamanca o Alcalá desde mediado el XVI, resultando libro habitual en sus muy frecuentes ediciones europeas, no menos de 160 hasta 1700. Véase SIERRA, ob. cit.

[15] En este sentido sería conveniente referir que, si la obra de Livio ha sido en innumerables ocasiones fuente de la historia, la política o la literatura europea moderna, sus relatos sobre mujeres se encuentran también recreados con cierta asiduidad, en particular los de Sofonisba, Lucrecia o Virginia. Sus narraciones asimismo están en la base de recreaciones como las de Bocaccio (*De claris mulieribus*) o Petrarca, gran aficionado a Livio, (*Res memorandae*). Y también hispanas como el "Libro de las virtuosas e claras mujeres" de Álvaro de Luna o los retratos de mujeres de Pedro Mártir de Anglería.

[16] El libro *Titi Livii Patavini Latinae historiae facile principis tres, cum dimidia, quae solae extant, Decades, longe omnium, quae hactemus exierint emendatissimae*, impreso en Lyon por Antonium Vicentium en 1553, ed. por Jean Frellon con adiciones, enmiendas y cronologías de Lorenzo Valla, Henricus Glareanus, M.A. Coccio, J. Velurio, Beato Renano, S. Gelen, J. Badius Ascensius y G. Haloander se custodia en la Biblioteca Pública del Estado de León (a cuyo director Alfredo Díez agradecemos la consulta física de un ejemplar en perfecto estado), con nuestro texto en la p. 469-470 (*Decadis Quartae, liber octavus*). Las *Annotationes* al mismo de Henrichus Glareanus dicen para la referida a la p. 469: "*Ancyram omnes alii vocant, sed hoc fecit mutarum cognatio & Valerius autem Maximus lib. 6 cap. I hunc Orisgontem, si codices non errant, vocat Orgiagontem, ubi recenset historiam*" (el subrayado es nuestro), con lo que la verosimilitud del apelativo en otras ediciones al menos se documenta, pese a que no sepamos cuál de ellas se usó al caso.

que acompañan y explican las imágenes[17], convierten a nuestras obras en una auténtica estampa a color y en gran formato muy apropiada para su inclusión pedagógica en un ámbito bibliófilo, como veremos, del que, asimismo, habrían sido extraídas.

Ahora bien, comprendemos las razones de Livio para incluir este pasaje en su historia de Roma, pero ¿por qué lo escoge el pintor de La Bañeza?.

Poco conocida es la historia del desaparecido convento bañezano del Carmen, en progresiva ruina tras la exclaustración y cuyas imágenes y ornamentos (entre otros una talla de La Piedad de Gregorio Fernández) pasaron al templo de Santa María, según informa Madoz[18]. La casa de carmelitas descalzos fue fundada a finales del siglo XVI (1595, afirman oficialmente las crónicas), aunque la obra arquitectónica del convento cabe situarla en la primera década del XVII, mientras que la iglesia anexa se edificó en las dos siguientes. Fue engrandecida por Juan de Mansilla a raíz de la dotación para fundar un Hospital de Nuestra Señora del Carmen en casas de su propiedad, destinado a la asistencia a los pobres y enfermos, tanto locales como foráneos de paso, reuniéndose el citado hospital con los tres anteriormente existentes en la villa a su muerte en 1630, momento en que se favoreció asimismo por mandas testamentarias al convento[19].

Respecto a la ubicación de los cuadros, podemos apuntar, gracias a la gentileza y noticias de nuestro amigo y bañezano Alejandro Valderas, confirmadas por el historiador del lugar Albano García Abad, que quizás haya que pensar en éstos formando parte del lote adquirido por el Prior Fray Pedro de Cristo[20], "estampas" destinadas a la biblioteca conventual, en 1715, fecha en que parece estar en construcción o reforma para su engrandecimiento y que, además, se aviene con la genérica del siglo XVIII propuesta para el lienzo.

Asimismo, en cuanto a la autoría, existe un pintor nacido entre 1670 y 1680 en tierras leonesas, Ignacio Abarca y Valdés[21], activo en Asturias donde fallece en 1735, cuya

[17] La propia cita TITVS LIVIUS L. 3(8) en el margen inferior izquierdo parece incluso haber sido transcrita directamente de su ubicación en la lámina que sirvió de fuente al artista.

[18] P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850, red. Facsímil de "Castilla y León", vol. 3: *León*, Valladolid, 1983, p. 63. Según parece con este depósito en Santa María se cumplió una manda testamentaria de Juan de Mansilla en caso de desaparecer la casa carmelita, ver A. GARCÍA ABAD; *La Bañeza y su historia*, León, 1991, p. 426.

[19] Sin duda la más cumplida referencia es el capítulo dedicado expresamente a esta casa por A. GARCÍA ABAD; ob.cit., pp. 395-433, donde se citan los libros de la Historia del Carmen en España, Portugal y América, que hablan de la fundación como "el adelantado –de la Reforma carmelita– de toda esta vasta región peninsular" que es el Noroeste (p.395). A esta reseña básica cabe añadir a M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Apuntes para la historia del partido judicial de La Bañeza*, La Bañeza (León), 1919, pp. 145-148. Sobre el interés para las instituciones municipales y fuerzas seglares por esta fundación, frente a la oposición del clero secular (que obstaculizó e incluso logró la paralización de sus edificaciones), véase L. RUBIO, *La Bañeza y su tierra, 1650-1850. Un modelo de sociedad rural leonesa*, León, 1987, pp. 364 y 448. Una buena ilustración de las ruinas del convento, sito extramuros de la ciudad y hoy irreconocible, puede verse en las ilustraciones de pp. 45 a 47 de VV.AA.: *La Bañeza. De villa a ciudad (1895-1995)*, León, 1994, sus piedras ayudaron a construir tras la postguerra el "Barrio del jardín", donde se conserva un escudo carmelita. Aún entre los mayores se denomina a la zona "el convento" y subsisten en el callejero las calles del Convento, del Carmen, Paseo de los Frailes, etc. como única estela de su memoria.

[20] Dato publicado por Conrado BLANCO en 1975 que recoge VALDERAS en "El convento del Carmen de La Bañeza: del expolio al feliz hallazgo de sus fondos históricos", semanario *Nuestra Tierra*, León, n° 30, 10/11/2000, pp. 16-17.

[21] Véase J. GONZÁLEZ SANTOS, "Voz Abarca y Valdés", en *Gran enciclopedia asturiana*, Apéndice, tomo XVIII A-FERN, 1993, pp. 1-3; ID.: "Pintura del barroco y la Ilustración", en J. BARÓN (dir.): *El arte en Asturias a través de sus obras*, ed. *La Nueva España*, Oviedo, 1996-1997, pp. 776-779 e ID., dos obras catalogadas de Abarca en VV.AA.: *Catálogo del Museo de la Iglesia de Oviedo*, en imprenta,

obra se vincula al entorno de La Bañeza y de León, que, al parecer según su testamento fue cofrade del Carmen, a quien pudieran atribuirse estas pinturas, como otras leonesas[22]. Es artista de formación quizás madrileña o vallisoletana, en las maneras rubenianas y de Luca Giordano, que, junto con Francisco Martínez Bustamante, pintor de mayor éxito pero no mejor dotado, domina el panorama de los encargos del primer tercio del XVIII en la diócesis ovetense y, en un trasiego que empieza a perfilarse, posiblemente trabaja al otro lado de la cordillera con una asiduidad que avalan estos cuadros, en un territorio del que pudiera ser oriundo y donde, tal vez, haya que buscar su obra inicial o una parte notable de una producción hasta la fecha escasamente identificada. De ser así nos encontraríamos con el único cuadro de temática profana entre los atribuidos al pintor, caso excepcional que se aviene con lo extraordinario de la iconografía y, posiblemente, del encargo.

La alta probabilidad de que ambos lienzos se inspirasen en estampas o grabados saldría también así reforzada por haberse contrastado este procedimiento, habitual por otro lado en este momento, en la obra del pintor, a propósito de varias obras, entre ellas el lienzo suyo existente en La Bañeza que quizás versione un grabado de Horozco. Sin embargo, tanto Orisgonta como David demuestran un desmaño y pincelada menos suelta de lo que en él es costumbre, lo que pudiera ponernos en guardia sobre esta atribución, situarnos ante un trabajo de taller, dado lo amplio del encargo inicial, o, tal vez, un encargo de juventud del pintor, si se tratara de obras más tempranas, sin descartar su estricto ajuste a la fuente originaria estampada.

Compositiva y temáticamente los dos óleos ofrecen paralelos inequívocos: episodios de decapitación heroica vinculados a incidentes bélicos y, también, a un comportamiento ejemplarizante. Los dos, por tanto y como sugiere su catalogadora, pudieron formar parte de un ciclo más amplio que incluyese otros temas de decapitaciones, entre los que Judit y Holofernes y Herodías, Salomé y el Bautista vienen inexcusablemente a la memoria, aun sin poseer la certidumbre de que les acompañaran[23]. La serie, de existir, debió quizás ubicarse sobre los estantes de libros y contener lienzos que mirasen hacia el lado opuesto de los nuestros (ambos caminan a la derecha del espectador). Se trataría en ese caso de un repertorio similar a los de los santos concebidos individualmente, en pie y apenas acompañados de atributos, en "sacras procesiones" que cuelgan en las galerías conventuales hispanas, bajo el magisterio de los pintados por Zurbarán.

2001. Agradecemos a don Javier González Santos las reveladoras informaciones sobre este particular, cumplidamente tratadas en su tesis doctoral sobre *Actividades pictóricas en Asturias en la época moderna. La pintura del siglo XVIII* (inédita, Universidad de Oviedo, 1999) cuya publicación aclarará, sin duda, el brumoso panorama de la pintura de esta época también en tierras leonesas.

[22] Su firma ya fue detectada por M. C. RODICIO, "El lienzo de santa Bárbara de la catedral de León", *Tierras de León*, n° 26, 1977, p. 31 en ese lienzo. Ver también J. URREA, "La pintura del siglo XVII en León", *Tierras de León*, n° 29, 1977, pp. 28-33, aunque no identificaran al artista. Hoy conocemos, además, un santo Tomás de Aquino en el ayuntamiento de La Bañeza, aunque procedente de Palacios de la Valduerna, y tal vez haya que atribuirle alguno de los cuadros catalogados en el Museo de León tanto bañezanos como de este último y cercano convento (n°s 18, 19, 42, 50, 63, 64 y 67 según la numeración de GONZÁLEZ CHAO, ob. cit), a tenor de lo sospechado por González Santos.

[23] En particular el primero de estos pasajes bíblicos (el libro de Judit), concebido como una historia edificante o cantar de gesta del pueblo judío, presenta numerosos paralelismos con el caso de Orisgonta, hasta el punto de que ambos consisten en las versiones adaptadas de un *topos* o lugar común de la literatura popular de signo moralizante y heroico. Incluso pudiera pensarse, a la vista del texto comentado, en que nuestro cuadro representa una versión de esta leyenda "contaminada" por una fuente latina que sirve de guía. Ambas narraciones tienen variantes importantes: Judit no es forzada y sí mata con sus manos, Orisgonta lo hace con su astucia y aprovechando la avaricia de su captor.

Sin embargo, algo extraordinario une a esta pareja pese a lo dispar de su extracción, si el hijo de Jesé ha rechazado las armas para enfrentarse a Goliat con el auxilio divino y hace gala de su pericia para derrotarle contra todo pronóstico, la esposa del rey gálata obtiene, asimismo de su sacrificio y astucia el premio de una victoria sobre un enemigo en franquicia: ambos ofrecen la cabeza como trofeo y muestra de su hazaña. Pero seguimos ignorando el interés de la casa carmelita en este tema de la decapitación.

Si antropológicamente la decapitación significa una total victoria sobre el enemigo a quien se hurta del receptáculo de su espíritu y fuerza, seccionándolo de un cuerpo abandonado como un guiñapo estéril, que sea una mujer quien realiza el acto redobla su potencia como expresión de triunfo frente al macho y, particularmente, frente al guerrero. Desde el punto de vista iconográfico, el tema de la mujer que blande una cabeza masculina puede rastrearse también en el mundo antiguo. El caso más notorio es la ménade furiosa, Ágave, presa del delirio dionisiaco, que entra en Tebas con la cabeza cortada de su hijo Penteo, descuartizado previamente[24]. En las imágenes cristianas ya hemos comentado el gran paralelismo con la historia de Judit[25], que junto a David son los dos "cefalóforos" del Viejo Testamento, mientras que en el Nuevo la imagen de Salomé con la cabeza del Bautista en una bandeja toma otro sentido, pues ahora es el justo quien perece. A partir de él, algunos santos, como san Dionisio, llevarán incluso su propia cabeza cortada como atributo identificador.

Por otra parte, la pintura mitológica o de asunto pagano en nuestro país no gozó, durante el período barroco, del predicamento de otras escuelas europeas, por razones de clientela básicamente, aunque, de igual manera a como sucede en la literatura, el episodio pagano era frecuentemente "traducido" a una interpretación cristiana, moralizante siempre, que al tiempo que legitimaba su elección, enriquecía su contenido, desarrollado explícitamente en relación con textos sacros por los numerosos tratadistas, traductores y compiladores de emblemas y alegorías[26]. En nuestro caso, la lectura alegórica del tema de Orisgonta tiene una inmediata explicación moralizante, ejemplar, que sin duda fundamenta su elección, pero no se trata de un relato reinterpretado, sino insertado tal cual en un contexto sacro y acompañado, cuando menos, por un pasaje bíblico. Un para-

[24] Ha sido asunto muy del gusto de los trágicos griegos, tratado por Eurípides (Las Bacantes) y Esquilo, entre otros, así como en las Metamorfosis de Ovidio (III, 710 y ss.). Penteo es víctima de su propia soberbia al transgredir una norma religiosa y Dionisio demuestra su poder más allá de los lazos familiares.

[25] Por cierto, una ficción patriótica según muchos exégetas (excluida del canon hebreo y apócrifa para el protestantismo) cuya confección quizás haya que datar a finales del siglo II a.C., fecha coincidente con la leyenda de nuestra Orisgonta o Quiomara, ver L. RÉAU, *Iconografía del Arte cristiano.*, vol. 1.1, Barcelona, 1996, pp. 380-381. Sobre estas "contaminaciones" iconográficas cabe señalar que, posiblemente, el Renacimiento italiano recuperó la imagen de Judit a partir de la ménade clásica, ver F. SAXL, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989, pp. 292-293 y láms. 233 a y b. En los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco, por citar otro ejemplo, la imagen de Judith tiene como antecedente literario explícito de mujer fuerte que dirige los destinos a la propia reina Dido de la *Eneida*, 1, 363-364, ver A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, 1999, n° 907.

[26] En este sentido puede consultarse el espléndido estudio de J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, esp. en pp. 40 y ss. donde se comenta la manera en que las narraciones profanas conforman un solo lenguaje junto a las sacras, adaptable a cada circunstancia. Así, en la edición de 1580 de las *Metamorfosis* de Ovidio se comenta que una mujer ante una tienda de campaña puede servir como Judit o como Ester; o en el *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623), Fray Baltasar de Vitoria, que incluye citas de Livio, relee los mitos con la vista puesta en pasajes de culto. La nómina es extensa en este sentido. Véase también el trabajo de R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

lelismo muy del agrado del método didáctico que, ya en un siglo XVIII liberado de ciertos rigores trentinos, permitió enfrentar dos iconografías afines independientemente de su fuente de extracción que se mantienen textualmente fidedignas.

Podemos especular sobre el sentido de tales asuntos en el convento de la reforma carmelita. Quizás habría que pensar en lo adecuado del asunto de la defensa de la honra y la fidelidad al marido por parte de Orisgonta, un tema muy del agrado de los escritores, exégetas e incluso poetas místicos desde la segunda mitad del XVI[27] y frecuente en la literatura moralizante del barroco. También podría considerarse el asunto de los bienes materiales, pues la humilde estirpe de pastores de David dará lugar a reyes, mientras que el centurión raptor de Orisgonta, mujer de un rey, perece a causa de su avaricia, motivos indicados para un convento destacado en la asistencia social a los menesterosos. Incluso, más generalmente, en la victoria de los justos, pese a su aparente inferioridad. Temas, en todo caso, edificantes y de moral cuyas lecturas son, por tanto, numerosas. Pero lo más probable es que, si como parece, las obras se ubicaron en la biblioteca conventual, sirvieran para mostrar como, ante las condiciones más adversas (ambas en situaciones de inferioridad frente a la fuerza bruta), se impone la astucia, la inteligencia, basándose, además, en dos textos a buen seguro estudiados allí, el bíblico y el clásico de la historiografía latina, en los que esta analogía bien pudo ambientar la presencia de ambos tipos de secciones bibliotecarias, la dedicada a los textos sacros y su exégesis y la que constaba de obras del clasicismo grecolatino. No deja de sorprender, pese a todo, la elección de un tema pagano tan infrecuente para acompañar al de David, afamada prefiguración de Cristo, en lo que debió de ser un encargo basado en instrucciones iconográficas fruto de una erudición sobre los textos clásicos fuera de lo común. Un conocimiento que obtendría caldo de cultivo en la vertiente docente de los carmelitas y en la existencia de unos fondos librescos que se nos escapan. En este sentido conviene recordar que, aunque en décadas posteriores, existe una relación del lugar con la brillante edición de textos latinos realizada en la imprenta jesuita de Villagarcía de Campos (Valladolid), activa hacia 1750 hasta su expulsión en 1767[28], lugar vinculado, como el propio territorio bañezano, a la figura de José Isla[29], o al mecenazgo de los Osorio y el marquesado de Astorga.

Sólo desde la perspectiva de una mente rectora cultivada y de una fuente libresca aún desconocida para nosotros se explica tan inopinada como explícita referencia a la obra de Livio, y la hechura de una iconografía tan insólita.

León, agosto de 2001.

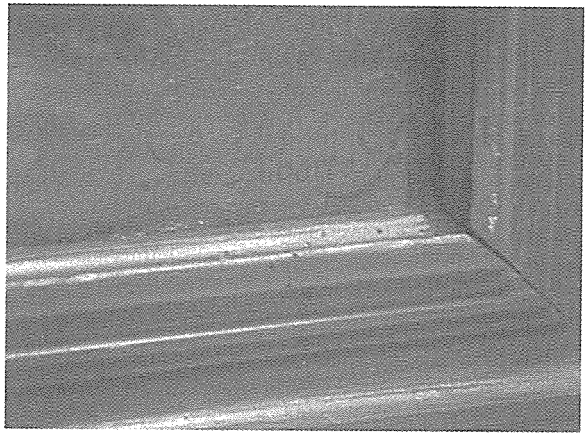
[27] Es el prototipo ideal de la época elaborado por Fray Luis de León en *La perfecta casada*, que podría paralelizarse con Orisgonta alcanzando en nuestro caso tintes heroicos, y respondiendo sobradamente a la sazón a la pregunta de Proverbios, 31, 10: "*Una mujer de valía, ¿quién la encontrará?/ Es más preciosa que las perlas*".

[28] F. AGUILAR PIÑAL, "Imprentas conventuales en España durante el siglo XVIII", *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caurel*, Sevilla, 1994, pp. 15-22, afirma que el Seminario de Villagarcía se convirtió en "el abanderado o pionero de la renovación de los estudios clásicos en la Compañía de Jesús", alabando la "pulcritud y seriedad científica" de las ediciones promovidas por el rector P. Francisco Javier Idiáquez, que abastecieron a los colegios de toda la península. Aunque entre sus publicaciones no consta Livio, la irradiación de este centro, tan cercano en muchos sentidos, es un síntoma, bien que postrero, sobre el ambiente que dio origen a la elección de un tema tan fuera de lo común.

[29] La obra más conocida del que entonces era catedrático del Seminario de Villagarcía, el "Fray Gerundio de Campazas", así como la tarea pedagógica de estos jesuitas en general, estaba encaminada a erradicar los vicios y defectos de la formación eclesiástica, bien patente en los disparatados sermones y etimologías del de Zotes, mediante el estudio del latín a través de sus fuentes directas.

Nota final (19/11/2001) sobre un nuevo cuadro de Ignacio Abarca

Respecto a la producción pictórica de Ignacio Abarca, mencionada en las notas 21 y 22, una de nuestras suposiciones se ha visto confirmada mientras era editado este artículo. La restauración aún en curso del lienzo con el tema de *San Elías y los sacerdotes de Baal* (82 x 62 cm, nº de inv. del Museo de León: 81 y nº 50 del catálogo de González Chao, p. 52) ha revelado la firma del artista en la esquina inferior de nuestra derecha: "*Igº. Abarca F.*", en una obra que, además, también procede del Carmen bañezano (L. G. y E. C.).



Ignacio Abarca, *San Elías y los sacerdotes de Baal* (y detalle de la firma)