

UNA PINTURA DE FRAY MATIAS DE IRALA EN NAVARRETE, Y CUATRO DIBUJOS

por Ismael GUTIERREZ PASTOR

Es sabido que, salvo los centros más importantes de la producción pictórica de los siglos XVII y XVIII español: Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza, el resto de las regiones españolas se mueven como hipótesis previa de trabajo, pues normalmente se carece de estudios globalizadores y minuciosos sobre ellos, dentro de la órbita de los centros más próximos y, a veces, si las particulares fortunas lo permitieron, se podrán encontrar en recónditos lugares de la geografía española, pinturas y cuadros de interés y valor para el conocimiento formal y estilístico de algunas personalidades artísticas que en sus centros de trabajo fueron conceptuados en posiciones de segundo plano, aunque alcanzaron suficiente renombre como para recibir encargos más o menos apresurados de algún clérigo o de un procurador en viaje de paso, encargos a satisfacer con alguna premura de tiempo, antes del regreso a su tierra del comitente.

El siglo XVIII en pintura comienza a tener especial interés, una vez agotadas algunas de las vías más importantes del quehacer pictórico del siglo XVII. Sirvan estas notas, en las que doy a conocer una pintura y cuatro dibujos del pintor y grabador fray Matías de Irala (1680-1753), como contribución al mejor y más completo conocimiento de la pintura madrileña de la primera mitad del siglo XVIII, en la que un buen número de pintores se debatieron entre la fuerte tradición de la importante escuela madrileña del siglo anterior y las nuevas modas de gusto europeo, francés o italiano, aportadas por la dinastía Borbón.

Los escasos, aunque precisos, datos biográficos que se conocen de fray Matías de Irala y Yuso fueron expuestos ya por Alvarez de Baena¹ y por Ceán Bermúdez², quien cita algunas realizaciones pictóricas suyas y, fundamentalmente, su actividad como grabador de láminas e ilustrador de libros. La proximidad entre la muerte de Irala, ocurrida en 1753, y la redacción y publicación de los *Hijos Ilustres de Madrid* y del *Diccionario* de los mencionados autores —treinta y seis años en el primero de los casos y cuarenta y siete en el segundo—, junto con la buena memoria y recuerdo que suelen guardar las comunidades religiosas de sus miembros, permitió a ambos autores redactar una semblanza biográfica certera, casi coincidente, si bien la de Alvarez de Baena es más completa en los datos biográficos, extendiéndose Ceán más en los datos artísticos.

¹ ALVAREZ DE BAENA, José Antonio. «*Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*». Madrid, 1789. T. IV, pp. 98-99.

² CEAN BERMUDEZ, J.A.: «*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*». Madrid, 1800. T. II, pp. 310-312.



Lám. 1. Fray Matías de Irala. *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias.*
Navarrete (Rioja). Iglesia Parroquial.



Lám. 2. Fray Matías de Irala. Los tres mancebos en el horno de Babilonia.
Madrid. Biblioteca Nacional.

Fray Matías de Irala había nacido el día 25 de febrero de 1680 en Madrid, en el seno de una familia hidalga descendiente del caserío de Anzuola. Fueron sus padres Leonardo de Irala, natural de Cañas, oriundo de Guipuzcoa, y María Torrija y Barranco, natural de Polán. De Alvarez de Baena procede la noticia del bautizo de fray Matías de Irala el día 3 de marzo en la Parroquia de San Andrés³, dato comprobado en el reducido archivo de la citada parroquia madrileña⁴. Fray Matías de Irala ingresó en el convento de la Victoria de Madrid, de la orden de Franciscanos Menores de San Francisco de Paula, el día 24 de septiembre de 1704⁵, en donde vivió hasta su muerte, ocurrida el día 16 de diciembre de 1753. Esta última fecha coincide plenamente con el único dato nuevo sobre su vida aportado por Mercedes Agullo y Cobo⁶, según el cual el día 29 de julio de 1738 fray Matías de Irala intervenía en la realización del inventario y tasación de los bienes del matrimonio formado por don Blas de Riva Palacio y doña María Javiera de Robles, declarando nuestro artista tener cincuenta y ocho años.

Según Alvarez de Baena⁷ compaginó la vida comunitaria, observada en sus más mínimos detalles, cumpliendo el «voto de vida quadragesimal», no probando la carne en más de cuarenta años, aunque padeció varios achaques y enfermedades, con el ejercicio continuo y estudio del dibujo y grabado, y «en pintar y esculpir», aprovechando en ello todos los ratos libres. Por el contrario, Ceán Bermúdez⁸ afirma que el superior de la orden le dispensó de las obligaciones comunitarias:

A estos datos puramente documentales y cronológicos hay que añadir la aparición de un erudito estudio de Bonet Correa⁹, ordenando algunas de las referencias bibliográficas antiguas y modernas, que tiene como base la publicación de los ejemplares conocidos del *Metodo sucinto i compendioso*, junto con una parte considerable de los grabados sueltos e ilustraciones para libros. El conjunto de la obra analizada nos muestra a Irala como un artista de formación autodidacta, como ya señalara Ceán¹⁰, preo-

³ ALVAREZ DE BAENA, op. cit., p. 98.

⁴ Archivo Parroquial de San Andrés. Madrid. *Indice de Bautismos, 1600-1700*. Fol. 623: «Matías Antonio, de Leonardo de Irala Yuso y María de Torija Baranco». Constaba en el Libro de Bautizados n° 8, fol. 198 v°.

⁵ ALVAREZ DE BAENA, op. cit., p. 98. CEAN BERMUDEZ, op. cit., p. 310.

⁶ AGULLO y COBO, Mercedes. «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII». Granada, 1975. pp. 211-212.

⁷ ALVAREZ DE BAENA, op. cit., p. 99.

⁸ CEAN BERMUDEZ, op. cit., p. 311.

⁹ BONET CORREA, Antonio. «Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII». Madrid, 1979. Del mismo, «Fray Matías de Irala, grabador madrileño del siglo XVIII». Madrid, 1979.

¹⁰ CEAN BERMUDEZ, op. cit., p. 311.

cupado por ver cuantas más estampas mejor y de las que poder extraer sus consecuencias, enseñanzas y modelos para sus propias obras. Su estilo adolece para el momento en que vive de cierto arcaísmo, que puede quedar bruscamente marginado por la presencia de composiciones recientes italianas o francesas; pero, en general, fray Matías de Irala depende como tantos otros de composiciones y obras manieristas flamencas e italianas. El repertorio decorativo que emplea se mueve dentro de la moda del barroco churrigueresco dominante en Madrid en el primer tercio del siglo XVIII, repertorio que contribuye a difundir con sus grabados; sin embargo, se vislumbran pequeños atisbos de un cierto gusto por las asimetrías de aire rococó. El apego de Irala a las formas y gustos dominantes, y su formación autodidacta contrasta con su inscripción en 1753, el mismo año de su muerte, en la recién creada Academia de San Fernando para seguir las clases de grabado¹¹.

Si la actividad de Irala como grabador ha quedado bien definida tras el estudio de Bonet Correa, su pintura ha permanecido inédita hasta el presente. No parece que la actividad de pintor adquiriera en Irala la misma importancia y dimensión que el grabado, pues cuando Ceán Bermúdez recogió los datos de su *Diccionario* los frailes del convento de la Victoria ya sólo recordaban, además de los cuadros pintados para el propio convento, una pintura de *Santo Tomás* para la iglesia Magistral de Alcalá de Henares¹². Entre los cuadros del claustro de los Mínimos de la Victoria —donde únicamente cita Ponz obra de fray Matías de Irala¹³— Ceán Bermúdez destacó uno que representaba a *San Francisco de Paula repartiendo hierbas y frutos a los pobres para remedio de sus dolencias*¹⁴. El juicio que la obra de Irala mereció a los tratadistas neoclásicos Ponz y Ceán Bermúdez puede resumirse en lo que escribió éste último: «...ambos bastante amanerados y sin el menor gusto en el dibujo y colorido»¹⁵.

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navarrete (La Rioja) posee un lienzo que representa a *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias*, firmado por fray Matías de Irala¹⁶. Es la primera obra

¹¹ PARDO CANALIS, E.: «*Los Registros de matrícula de Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*». Madrid, 1967. p. 119: «Yrala, Matías de. Religioso mínimo en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria. Junió, 1753». Lo cita sin indicar procedencia BONET CORREA, «*Vida y obra...*». T. I, p. 12.

¹² CEAN BERMUDEZ, Op. cit. p. 311. También TORMO, E.: «*Cartillas Excursionistas. Alcalá de Henares*». 1917, p. 14. ID. «*Alcalá de Henares*». s.a. p. 58. Sobre el arcaísmo del estilo de Irala, que luego se verá, es curioso comprobar como el mismo cuadro aparece fechado en la primera guía de Tormo a fines del siglo XVII, y en la segunda exactamente en 1721. Aunque he intentado su búsqueda en viejas fotografías de Archivo Moreno y otros archivos fotográficos no ha sido posible su localización.

¹³ PONZ, Antonio: «*Viaje por España*». Madrid, 1776. T. V., p. 275.

¹⁴ CEAN BERMUDEZ, op. cit., p. 311.

¹⁵ ID. op. cit., p. 311.

¹⁶ Mide 1,90 x 1,10 metros. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo, debajo de la car-



Lám. 3. Fray Matías de Irala. *La celebración de la Pascua judía*. Madrid. Biblioteca Nacional.



Lám. 4. Fray Matías de Irala. *Matatías matando al judío apóstata*. Madrid. Biblioteca Nacional.

pictórica de éste artista que llega hasta nosotros, permitiendo hasta cierto punto enjuiciar y contrastar el gusto y formación de su estilo. El tema central de la pintura es la explicación que hace San Francisco Javier del misterio de la redención de la humanidad a través del sacrificio del Hijo de Dios en la cruz. La composición se distribuye simétricamente a ambos lados del crucifijo que lleva el santo en la mano izquierda, que es donde convergen las miradas de los infieles, la intuitiva mirada de la ciega figura alegórica de la fe y el dedo índice del santo apóstol. San Francisco Javier, vistiendo el hábito negro de la Compañía sobre el que lleva roquete blanco y estola fuertemente agitados por un viento inexistente, está a la izquierda del cuadro; en la derecha, un indio de cuerpo alargado y cubierto con un rico manto de flores, tocado con plumas y joyas en la cabeza, avanza la pierna izquierda con paso de ballet; lleva en la mano un arco y ciñe su cintura con una espada de rica empuñadura rematada en cabeza de águila¹⁷; apoya su mano derecha en el pecho y lleva su mirada hacia el crucifijo, dentro del tema, poniendo en tensión para ello todos los músculos del cuello. A los pies de esta figura hay un niño con un arco en las manos, cuya fisonomía está próxima a las cabezas de niños y querubines del *Método sucinto i compendioso*. Estas figuras del primer plano, las principales, destacan por su gran altura. Detrás de ellas, en segundo plano, hay un grupo de hombres y mujeres ataviados con exóticos trajes y tocados de plumas que también concentran su mirada en el crucifijo. En lo alto de la escena aparece de izquierda a derecha un angelito llevando un estandarte blanco con cruz roja, la figura sedente de la fe y un ángel con espada (San Miguel?) que ataca y destruye un ídolo situado en una hornacina de la arquitectura del fondo¹⁸.

A los pies de San Francisco Javier hay una cartela, con estructura asimétrica, con la siguiente inscripción:

*Pues en tu culto se esmera
O Xavier, con tal desbelo
premia liberal el celo
de tu fiel deboto Errera.*

Es uno de los datos que nos permite fechar la obra, pues incluye el nombre de un donante; también el retablo en que se encuentra, pues sobre las formas y fisonomías utilizadas por Irala, no teniendo más elemen-

tela: «Fray Mathias de Yrala». Lo reproduce, sin comentarios, en una mala fotografía CILLERO ULECIA, A.: «*Guía artística ilustrada de la Villa de Navarrete (Logroño)*». S. l. ni a. p. 24.

¹⁷ La figura del indio tiene relación con otras de la *Alegoría de Felipe V* (BONET CORREA; «*Vida y obra...*», T. II, n.º 31); la espada con empuñadura terminada en forma de cabeza de águila aparece en numerosas composiciones de Irala, siempre caracterizando lo exótico, la maldad o el paganismo.

¹⁸ Un ángel parecido repite Irala en el dibujo de *La Celebración de la Pascua judía* (Vid. infra) y otros de la misma estirpe en la lámina 12 del *Método sucinto compendioso* que representa la *Caída de los demonios*.

tos de juicio que el *Método sucinto i compendioso*, y los grabados sueltos, cuyas formas se repiten en un periodo cronológico bastante amplio, es difícil establecer precedencias de unas obras sobre otras, si no consta su fecha. Desgraciadamente, en el amplio archivo parroquial de Navarrete faltan justamente los Libros de Fábrica que podrían haber dado luz sobre la fecha de la obra, si bien es cierto que, por tratarse de una obra debida a la munificencia particular, quizá la búsqueda hubiera resultado estéril.

La pintura de fray Matías de Irala anteriormente descrita es titular de un retablo barroco, compuesto de banco, cuerpo de una calle con columnas salomónicas decoradas con vides y abultada hojarasca, y ático; todo estofado y policromado en rojo. En el banco tiene pinturas de escaso interés que representan a San Juanito y la Visitación, a ambos lados de un clipeo con busto de San Felipe Neri. En el cuerpo está el lienzo de San Francisco Javier que posee un rico marco de talla de hojarasca y cabezas de querubines. El ático está ocupado por un lienzo representando a la Inmaculada Concepción niña con San Joaquín y Santa Ana. Por las formas arquitectónicas del retablo y sus detalles decorativos puede fecharse en torno a 1720-1725, en un momento posterior al estilo que impone en la Rioja Alta Francisco de la Cueva a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, pero anterior al barroco final riojano en cuyo estilo e implantación lleva la batuta el calahorrano Diego de Camporredondo, quien desde la cabeza del episcopado da trazas para toda la diócesis y cuyas formas evolucionan al cabo de treinta años en el estilo rococó.

La inscripción de la cartela nos aporta el apellido del donante del cuadro y del retablo: Errera o Herrera. El apellido es bastante frecuente en Navarrete durante todo el siglo XVIII. Los Libros de Difuntos del archivo parroquial nos informan sobre la muerte el día 20 de marzo de 1722 de un don Juan de Herrera, cura y beneficiado de la parroquia de la Asunción, hermano de las cofradías de San José y del Rosario, que fue enterrado frente al altar de San Miguel¹⁹. Pudo haber sido la persona que costeó el lienzo, aunque sobre ello no haya plena seguridad²⁰. La fecha de la muerte de este personaje, junto con la cronología aproximada del retablo nos dan una fecha cercana a 1720 para la pintura de fray Marías de Irala, fecha que hay que considerar con todas las reservas.

A la vista de la obra que me ocupa, se pueden corroborar los juicios emitidos por Ceán Bermúdez²¹ en cuanto al amaneramiento; las formas ana-

¹⁹ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navarrete. *Libro de Difuntos*, n.º. 3, fol. 23.

²⁰ En el mismo *Libro de Difuntos* del Archivo Parroquial de Navarrete, en el fol. 28 consta la muerte de don Juan Andrés de Herrera, hijo de Juan de Herrera, ocurrida en 1724; en el fol. 81 v.º de la D. Juan de Herrera, padre del anterior, que murió en 1734 e hizo testamento ante Manuel Orive de Arciniega, en el que no hace referencia a ningún altar ni donación a la parroquia; y en el fol. 82 v.º está la partida de defunción de Juan de Herrera, pobre de solemnidad, muerto en 1734.

²¹ Vid. supra, nota 14.



Telémaco da la muerte á Adrasto .

Irala del. & Sculp.

Lám. 4 bis. Fray Matías de Irala. Telémaco da muerte a Adrasto. Grabado para Las Aventuras de Telémaco (Madrid, Ibarra, 1758).



Lám. 5. Fray Matias de Irala. Jesús bendiciendo a los niños. Madrid. Biblioteca Nacional.

tómicas se alargan desmesuradamente; la atmósfera del cuadro es fría y distanciada; petrificada la acción, con el incomprensible arremolinamiento de los paños de San Francisco Javier y de las figuras que representan a la fe, como queriendo simbolizar su fuerza arrebatadora. El colorido juega en el primer plano con fuertes golpes de luz dictados por la sotana, el roquete, la vestidura blanca del indio con motivos florares y su anatomía semidesnuda, mientras que al fondo de la pintura nos atrae la túnica roja de la mujer, las blancas arquitecturas y los tonos dorados y brillantes de las figuras celestiales.

Es evidente que, aun cuando el conjunto se inscribe dentro del barroco madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, con una preferencia por los volúmenes fuertemente sentidos que nos retrotraen a las obras de Herrera Barnuevo, Claudio Coello, Ignacio Ruiz de La Iglesia o Palomino, aunque sin su brillante colorido y rica pincelada, su vocabulario formal es distinto al empleado por los pintores contemporáneos que intentan con mayor o menor fortuna cogerse al carro del cambio y de la nueva moda de la corte de los Borbones. Fray Matías de Irala aparece desvinculado en estas grandes obras —que no son las que más trabaja— de la evolución general de los artistas madrileños contemporáneos, mientras que en el grabado se muestra más avanzado e, incluso, propagador de formas.

La Biblioteca Nacional de Madrid posee entre sus ricos fondos cuatro dibujos que llevan en el pie el nombre del religioso mínimo fray Matías de Irala, figurando con esta atribución en el catálogo de Barcia²². Bonet Correa no los recoge en su estudio dedicado a Irala²³, a pesar de la evidente relación de alguno de ellos con sus grabados. Tres de ellos representan asuntos del Antiguo Testamento y uno se refiere a un pasaje del Nuevo. Por su factura acabada y muy completa parecen haber sido preparados para ser pasados a una plancha de cobre y grabarlos; están realizados a plumilla, con toques de aguada gris los tres con escenas del Antiguo Testamento, y con aguada sepia la del Nuevo, todos sobre papel agarbanzado amarillento.

El primero en el orden cronológico del relato bíblico representa a *Los tres mancebos en el horno de Babilonia*²⁴ representa un pasaje narrado en el libro de Daniel 3, 91-93, después de que los jóvenes fueran condenados por negarse a adorar la estatua de Nabucodonosor: «Pero el ángel del Señor había descendido al horno con Azarías y sus compañeros. Espantado entonces el rey Nabucodonosor, se levantó precipitadamente, y dirigiéndose a sus consejeros les dijo: ¿No hemos arrojado al fuego tres hombres?. Ellos le respondieron: ¡Ciero rey!. Y el rey repuso: Pues bien, yo veo allí cuatro hombres sueltos que se pasean en medio del fuego

²² BARCIA, A.: «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional». Madrid, 1906. p. 208, números 1.286 a 1.289.

²³ Vid. supra, nota 9.

²⁴ BARCIA, op. cit., número 1.286. Mide 10,7 x 7,2 cms.

sin daño alguno, y el cuarto de ellos parece un hijo de dioses. Acercose entonces Nabucodonosor a la entrada del horno encendido y, hablando, dijo: Sidraj, Misaj y Abed-Nego, siervos de Dios Supremo, salid y venid. Entonces salieron de enmedio del fuego...». La escena representada sigue con bastante fidelidad la narración bíblica. En el primer término, el rey ataviado con manto, coronado, y cifiendo espada con empuñadura en forma de cabeza de águila, similar a la que aparece en el cuadro de Navarrete y en varios grabados, muestra su asombro ante el prodigio. Dos sayones caen al suelo envueltos en las llamas del horno. Más lejos, un grupo de ancianos comentan el hecho, y en el fondo aparece la ciudad de Babilonia, interpretada con un sentido arquitectónico bastante clasicista, con una gran estatua adorada por algunos hombres.

*La celebración de la Pascua judía*²⁵ está pegado en el reverso del dibujo antes comentado. Recoge un pasaje del Exodo 12, 8-13: «Comerán la carne esa misma noche, la comerán asada al fuego, con panes ácimos y lechugas silvestres. No comerán nada de él crudo ni cocido al agua; todo asado al fuego, cabeza, patas y entrañas. No dejaréis nada para el día siguiente; si algo quedare lo quemaréis. Habéis de comerlo así: ceñidos los lomos, calzados los pies y el báculo en la mano, y comiendo deprisa, pues es el paso de Yavé. Esa noche pasaré yo por tierra de Egipto y mataré a todos los primogénitos de la tierra de Egipto, desde los hombres, hasta los animales, y castigaré a todos los dioses de Egipto. Yo, Yavé. La sangre servirá de señal en las casas donde estéis; yo veré la sangre y pasaré de largo, y no habrá para vosotros plaga mortal, cuando yo hiera la tierra de Egipto». En torno a una mesa, sobre la que hay una fuente con el cordero pascual y un pan ácimo, se sitúan un hombre anciano, dos jóvenes, una anciana de evidente recuerdo riberesco tomada del *Martirio de San Bartolomé* (Madrid, Prado), y una joven y hermosa mujer con un niño a quien alimenta. Todos aparecen en actitud de tomar el alimento con apresuración, según lo revelado. En el fondo, sobre un estante, hay un jarro y un cuenco; la ventana deja entrever los efectos de la cólera divina en la acción del ángel exterminador abatiendo a los primogénitos de Egipto, un ángel de impetuoso movimiento, similar al que destruye los ídolos en la pintura de Navarrete y a otros de algunas láminas del *Método sucinto i compendioso*²⁶. Aunque no pueda tomarse como una característica del estilo de Irala, El «contraposto» de las piernas del joven que bebe la copa aparece también en el cuadro de Navarrete y en la figura de Matatías del dibujo siguiente.

El último dibujo de los de tema veterotestamentario representa a *Matatías matando al judío apóstata*²⁷. La escena está tomada de la historia de los Macabeos: «Apenas había terminado de hablar, cuando en pre-

²⁵ BARCIA, op. cit., número 1.287. Mide 10,7 x 7,2 cms. Está pegado en el reverso del número 1.286.

²⁶ Vid. supra, nota 18.

²⁷ BARCIA, op. cit., número 1.288. Mide 10,7 x 7,2 cms.

sencia de todos se acercó un judío para quemar incienso en el altar que había en Modín, según el decreto del rey. Al verlo Matatías se indignó hasta estremecerse; y llevado de justa indignación fue corriendo, y le desolló sobre el altar» (I Macabeos 2, 23-24). Trasunto fiel del relato es la escena representada por Irala en medio de un escenario de arquitecturas clasicistas y estatuas, de recuerdo manierista. Matatías encolerizado está a punto de asestar el golpe fatal al judío apóstata, en el momento de ofrendar a la grácil y delicada estatua de Júpiter; éste grupo principal, que desarrolla una acción de movimiento desenfrenado, con los ropajes ondulados por el viento, que como en el roquete de san Francisco Javier están petrificados, forman una acusada línea diagonal desde el ara de sacrificio hasta la escalera que da acceso al fondo arquitectónico, unidos ambos elementos por los brazos entrelazados, amenazante e implorante de Matatías y del judío respectivamente. La misma composición fue utilizada por fray Matías de Irala para ilustrar un pasaje de la clásica obra de Fenelón «*Las Aventuras de Telémaco*», aquel en el que Telémaco da muerte a Adrasto²⁸, aunque difieren en el tratamiento de los fondos, pues en la historia de Telémaco era necesario, al margen de la acción principal, un escenario marítimo y militar, mientras la historia de Matatías se desarrolla en una ciudad y junto a un altar pagano que falta en el Telémaco. Es curioso señalar como la *Muerte de Adrasto* es la única composición original de Irala para la ilustración de la obra de Fenelón, en la edición de Madrid, Ibarra, 1758, siguiendo en el resto de las láminas las de la edición española ilustrada de La Haya, 1713, inventadas por R. du Val y grabadas por Fonbonne. El hecho de conservarse este dibujo nos indica la maduración de esta bella composición, que será previa a la plancha para grabar y a la que, una vez introducidas las variantes del fondo y entregadas las planchas al impresor, se modificó el tipo de arma, pues Matatías portaba en un principio espada larga como Telémaco, según se aprecia en el dibujo.

*Jesús bendiciendo a los niños*²⁹ es el único de los cuatro dibujos cuyo tema está tomado del Nuevo Testamento. «Presentaronle unos niños para que los tocara, pero los discípulos les reprendían. Viéndolo Jesús se enojó y les dijo: Dejad que los niños se acerquen a mí y no los estorbéis, porque de tales es el reino de Dios, (...). Y abrazándolos los bendijo imponiéndoles las manos» (Marcos 10, 17-31). La acción se desarrolla bajo un pórtico adintelado, de columnas jónicas a contraluz del luminoso exterior con arquitecturas clasicistas y jardines. Jesús está sentado en el lado derecho de la composición, en acto de imponer las manos a un niño; su luminosa figura se destaca por contraste con la del apóstol a contraluz que está de pie, mientras los otros adoptando diversas posturas conversan entre sí. Toda la acción es pausada y sosegada.

²⁸ SALIGNAC DE LA MONTHE—FENELON, F.: «*Las aventuras de Telemaco, hijo de Ulises*». Madrid, Joaquín Ibarra, 1758. Las láminas preparadas por Irala para esta edición fueron grabadas después de su muerte, ocurrida en 1753. *Telémaco dando muerte a Adrasto* es la lámina tercera del segundo tomo.

²⁹ BARCIA, op. cit., número 1.289. Pegado al número 1.288.

Como ya indicó Barcia³⁰, por su sentido muy acabado sin que haya nada dejado a la improvisación final o a la elaboración en la retina del espectador, por su línea cerrada, el sombreado con aguada de tinta china o sepia y su encuadramiento los dibujos de Irala, dada su condición esencial de grabador, debieron de quedar preparados para grabar, sin que sepamos por el momento si ésto llegó o no a suceder, pues no se conocen obras grabadas por las composiciones de los dibujos estudiados o no ha sido identificada la obra para la que fueron preparados. Las tres historias del Antiguo Testamento presentan una absoluta concordancia de medidas y técnica. El estilo es también acorde, de trazo decidido y seguro, que se hace vibrante y rizado en las figurillas de los fondos; las figuras son atléticas, de musculadas anatomías siempre correctas³¹. La acción queda en estos tres dibujos petrificada, a pesar del pretendido ímpetu que arremolina los paños, incluso en el caso de la escena interior de *La celebración de la Pascua Judía*. Las composiciones están graduadas en dos o tres planos, con la escena principal situada en el primero y otras, explicativas o anecdóticas en los últimos; los fondos están ocupados por arquitecturas clasicistas, recreación de la ciudad clásica erizada de vistosos monumentos y heroicas estatuas, según la interpretación habitual de grabadores manieristas como Gerard de Jode o Philippe Gallé. En este sentido el estilo de fray Matías de Irala se muestra ligeramente rezagado respecto a la evolución normal de la escuela madrileña; ya quedó anotada la similitud, más bien copia, de la anciana del dibujo de la *Celebración de la Pascua* con la madre del segundo plano del *Martirio de San Bartolomé* de Ribera (Madrid, Prado). No hay nada en el estilo de Irala que recuerde algo contemporáneo, como las grandes obras de Luca Giordano; la captación, asimilación y difusión de su estilo llevada a cabo por Palomino, entre otros; o la introducción de un estilo más afrancesado, lógica consecuencia del cambio de dinastía reinante.

A diferencia de estos tres dibujos que forman parte de un mismo grupo, el de *Jesús bendiciendo a los niños* presenta un tono completamente distinto, pausado y más amable, desprovisto de actitudes declamatorias. No obstante, el estilo menudo y rizado, y las fisonomías corresponden al repertorio habitual del *Método sucinto i compendioso*, puesto de manifiesto también en otros grabados sueltos y hojas volanderas.

³⁰ ID., op. cit., p. 208.

³¹ A este propósito conviene recordar que el *Método sucinto i compendioso* incluye un apartado dedicado a la anatomía y al estudio del cuerpo humano. Y, por otro lado, la vinculación de fray Matías de Irala con los médicos Manuel de Porras, para cuya *Anatomía galénico-médica* (Madrid, 1716) grabó una lámina de San Francisco Javier, y Martín Martínez, autor de *La anatomía completa del hombre*, también ilustrada por el fraile, le haría interesarse por esta disciplina.

