

UN PRESBITERO RETRATADO JUNTO A SANTOS EN LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE HUELMA, EXTRAÑO EJEMPLO ICONOGRÁFICO DEL SIGLO XVIII

Pablo Jesús Lorite Cruz

RESUMEN.

En este artículo se estudia artística e iconográficamente un lienzo existente en la iglesia de la población de Huelma por ser una obra bastante extraña.

ABSTRACT.

In this article is studied artistically and iconographic an linen that exists in the Huelma's church for being a strange work.

En la sacristía de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Huelma existe un lienzo con unas dimensiones aproximadas de 1'40 x 1'70 m. de factura anónima del siglo XVIII que procede de la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta y ocupa en la actualidad este lugar descontextualizado por la seguridad del mismo. La única referencia bibliográfica existente del mismo la tenemos en el coleccionable que editara el diario Jaén sobre todos los pueblos de su provincia donde nos aparece una fotografía del mismo en la cual se habla de que se trata de un venerable no reconocido,¹ analizando el cuadro pormenorizadamente veremos que no es así.

¹ AAVV. *Jaén, pueblos y ciudades*. Colección del Diario Jaén. Jaén, finales de los años 90. Huelma.

Es una extraña representación votiva, presidida por la efigie del donante (un presbítero) con sus santos devocionales. Por tanto nos encontramos ante una iconografía muy extraña digna de estudio, pues es una imagen que no se atiene a ningún programa iconográfico determinado, si quiera a una iconografía local, sino totalmente personal por las ordenes del donante.²

La composición muestra sobre el sacerdote la Inmaculada Concepción y a los lados una serie de santos sin ninguna clase de complementariedad iconográfica entre ellos. Concretamente a la derecha de la Virgen, nos encontramos con Jesús, San Miguel y San Antonio de Padua, mientras que a la izquierda tenemos a San Juan Bautista, posiblemente a San Rafael y a San Pascual Bailón.

Es una hechura de las que podríamos llamar de total libertad que son comunes a las innovaciones del siglo XVIII. En principio deberíamos pensar que nos encontramos ante la presentación de un venerable³ en un proceso de beatificación que quedara congelado y olvidado históricamente, sin embargo la existencia de una inscripción nos va a remitir incluso a la posible procedencia de la obra.

El retratado se encuentra dentro de un marco ovalado, como si se tratase de un retrato traído por los ángeles e introducido en el lienzo principal (idea nada nueva, pues recordamos que ya había sido utilizada por Rubens con la presentación del retrato de María de Medicis a su futuro esposo el rey de Francia Enrique IV). Los dos angelotes regordetes y semidesnudos miran directamente al individuo que aparece como un siervo de Dios joven, de unas tres décadas por las entradas que presenta; de grandes ojos marrones, ligera sonrisa y un gesto en su totalidad afable. Podemos observar un considerable uso de la línea, a pesar de la variedad cromática que presenta toda la composición. El típico color rosa y azul en los angelotes (es normal representarlos con diferentes colores en las túnicas) recordando a obras antiguas como pueden ser los dos ángeles góticos que sostienen el escudo del obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce en la reja del coro de la catedral de Baeza realizada por el maestro Bartolomé⁴ (en este caso visten de naranja y verde).⁵

Habría que pensar en el porqué de la elección de estos dos colores que nos llevan ligeramente a ese amaneramiento del siglo XVIII. No podemos hablar de

² LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Tesis doctoral, Jaén 2010, pág. 712-716. Sin publicar.

³ Un lienzo de venerable son los realizados a los difuntos que han tenido fama de santidad en la tierra y que son utilizados para mostrar en retrato al que podría ser un futuro santo.

⁴ DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Diputación provincial de Jaén, Jaén, 1989, pág. 110-112.

⁵ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Estudio del coro de la catedral de Baeza*. Memoria de Suficiencia Investigadora, Jaén, 2008. Sin publicar, pág. 18-26.

los colores niño y niña, pues en iconografía son contrarios, en todo caso el celeste es el color de la Inmaculada Concepción, mientras que el rosa sería el color de San Juan Bautista y así queda marcado en los colores litúrgicos (recordamos que el sacerdote sólo se viste de palo de rosa para el tercer domingo de Adviento y el quinto de Cuaresma). Aún así creemos que es realizar una hipótesis demasiado aventurada que no podemos demostrar.

El epígrafe inserto en el marco concretamente expresa: RAFAEL MARÍA VIVO SACERDOTE. RECUERDO A MIS COMPAÑEROS DE LA CASA DE FUENSANTA. Mientras que en las guiraldas encontramos: SANTOS PROTECTORES ABOGADOS ROGAD POR NOSOTROS. Es evidente que en esta última oración existe un plural de modestia, lo que nos indica que no se trata de ningún venerable.

En principio podemos comprobar que se trata de un miembro del clero secular que no está muerto, sino vivo; que se va de una determinada población y deja en recuerdo dicha obra, así como la protección de sus principales santos que él mismo espera que le resguarden. Ahora bien, en principio podríamos pensar que se tratara de un párroco que llegara a Huelma y tras un período abandonara la población dejando dicho lienzo en el santuario de la Fuensanta, pero en realidad en dicho lugar no existe ninguna orden regular y nos parece muy extraño que se refiera a un grupo de amigos (sí de sacerdotes de una determinada parroquia o núcleo poblacional). Con estas ideas, debemos de fijarnos en una serie de detalles que nos van a indicar de donde podría proceder la obra, aunque nada de lo que vamos a argumentar lo podemos demostrar.

En primer lugar, por la presencia de la Purísima Concepción presidiendo y relegando a la derecha al propio Hijo del Hombre, nos indica que estaba pensado para ser colocado en un santuario; posiblemente por la existencia de dos santos franciscanos podríamos hablar de un monasterio de dicha orden, pero creemos que no es la cuestión. Nos podemos encontrar otra contradicción y es que la parroquia de Huelma está consagrada a la Sin Pecado Concebida.

Sí debemos prestar atención en el apellido del presbítero, pues Vivo no es muy común en la provincia, salvo en una zona donde en la actualidad queda muy reducido, que se encuentra encabezada por Villanueva del Arzobispo, Villacarriello, Beas de Segura, Siles, Orcera o Santiago de la Espada (zona del adelantamiento mayor de Castilla).

Con estos detalles, aunque no lo podemos afirmar, es muy posible que el lienzo fuera realizado para el santuario de Villanueva del Arzobispo y que potencialmente en algún momento fuera trasladado por un determinado sacerdote o familiar a Huelma por mera casualidad; aunque perfectamente es viable que el

cuadro sea originario de Huelma y que precisamente el sacerdote se encontrara aquí a pesar de tener sus orígenes en esa zona fronteriza del adelantamiento mayor. La respuesta la encontraríamos si supiéramos a qué casa de Fuensanta se refiere a Huelma o a Villanueva del Arzobispo, con la nula documentación es difícil de contestar.

El viaje a donde fuere del sacerdote queda muy claro, pues esa petición como mortal que se presenta en un retrato en el mismo cielo ante los santos protectores y la propia divinidad representada en María y Jesús a los que encomienda su protección.

Brevemente vamos a incidir en la iconografía de todos los santos. La Inmaculada con su gramática común. Posada sobre una nube, de la misma aparecen seis ángeles niños, tres de ellos asoman en forma de cabeza, mientras que los otros tres vuelan ofreciendo atributos afines a la Señora. El de la derecha le ofrece una rosa de una considerable elaboración y tamaño; nos lleva a un verso de la letanía (*rosa mystica*). Recogerá Ripa que la rosa es símbolo de belleza y encanto, basándose en el relato mitológico por el cual Afrodita vence a Hera y Atenea ante Paris por coronarse con rosas.⁶

El segundo mira hacia la tierra mostrando un espejo, símbolo de la Justicia de María hacia los hombres, también proviene de las letanías lauretanas que aún se rezan en el Santo Rosario (*Speculum justitiae*). Mirarse al espejo de la Virgen María es tener en cuenta todas las virtudes, la perfección que el hombre debe de imitar, pero que nunca conseguirá.

El tercero, ensalzando también a María le ofrece las azucena de la Anunciación, símbolo hasta la saciedad conocido de su propia pureza. La azucena es la flor con la cual el archiserafín San Gabriel se presenta a María invocándola como la Bendita entre las mujeres como se sigue repitiendo en la oración del *Ave María*. En este sentido esta Inmaculada demuestra tres de las virtudes principales de María (belleza, pureza y sabiduría).

Respecto a la iconografía de la Virgen es clara la influencia del tipo iconográfico llevado a sus máximas consecuencias en pintura por Bartolomé Esteban Murillo en el siglo XVII. La tenemos que entender en actitud descendiente hacia la humanidad (frente a la Asunción que asciende). Su mirada está dirigida al cielo (a diferencia del tipo escultórico creado por Alonso Cano),⁷ sin embargo las manos ligeramente inclinadas hacia la derecha denotan la iconografía pura de la

⁶ RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2002, tomo I, pág. 329.

⁷ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, "La escultura de Alonso Cano en la catedral de Granada", *Alonso Cano y la catedral de Granada*. Cajasur, Granada, 2002, pág. 86

Inmaculada en ese sentido del descenso en que Ella quita las manos de delante de su rostro para observar a los hombres. Por último el blanco y el azul de sus vestiduras responden a los colores de Cano y Murillo.



Al tomar Ésta la posición central y aparecer Cristo en la obra, lógicamente es colocado a su diestra sobre una nube de la cual surgen tres cabezas de ángeles, al igual que todas las demás, menos la de los santos franciscanos. Ciertamente queda claro que el autor considera que Cristo es más importante que la Virgen y por ello que exprese una cierta cesión a su madre, de tal modo que la acción principal de Éste es la de mirar y bendecir a su Santa Madre. Es una imagen muy dulce y se presenta como un Jesús triunfante (resucitado) al portar en su mano siniestra su propia cruz como cetro y los estigmas tanto en las manos como en los pies.

Se distingue de manera muy clara el uso del grabado. Este Cristo queda completamente entendido dentro de las diferentes estampas alemanas del siglo XV⁸ o incluso obras muy conocidas como el Cristo de Bernini de la columnata de San Pedro del Vaticano. Aún así, podemos observar como el autor prescinde de presentar a Jesús semidesnudo como un dios griego utilizando la túnica sagrada completa tan afín a los grabados en donde Cristo pisa y clava su cruz en el demonio como alusión a su entrada triunfante mediante su propio sacrificio en los infiernos dando por vencido el mal. Una clara alusión a ese pasaje del varón

⁸ BARTSCH. *The Illustrated*. ABaris book, Nueva York, 1989, Tomo 83, pág. 42.

de dolores triunfante tan representados en el Renacimiento flamenco. Ese Cristo que pisa al demonio metamorfoseado en serpiente con una manzana en la boca (símbolo de la Caída de Eva) y a su vez es acompañado por la calavera de Adán, primer humano al cual rescataría de los infiernos en su entrada.

En el lado izquierdo, San Juan Evangelista aparece de manera distinta a los demás, pues sus normales barbas largas y greñosos cabellos han sido sustituidas por un rostro joven (igualmente idealizado), así como un estudio del desnudo, también ennoblecido pese al reducido tamaño del lienzo. Como paño de pureza, su piel de camello que utilizaba como única vestidura.⁹ Su posición es clásica, con los pies cruzados en un caminar hacia Santa María, con la mano derecha levantada indicando con el dedo índice el poder de la Señora e incluso señalando a Cristo por su propio atributo principal; la cruz de palo con el epígrafe *ECCE AGNUS DEI* (Éste es el Cordero de Dios). Son las famosas palabras que siempre lo identifican por ser él quien anunció la venida de Cristo y fue obligado por Jesús a que lo bautizara como un hombre más en el Jordán abriéndose el cielo e identificando el Espíritu Santo la naturaleza divina del Hijo.¹⁰

Presenta un pequeño defecto en las piernas que aparecen un poco más adelantadas que el resto del cuerpo, efectivamente el forzado movimiento nos permite observar un alargamiento excesivo de los muslos. Una segunda irregularidad, la encontramos en los ojos, al representar por la cercanía uno más grande que el otro. Queda claro que el autor quiso basarse en los san juanitos que suelen aparecer sobre todo en las Sagradas Familias en el siglo XVII y tan comunes a la devoción intimista de las clausuras en el siglo XVIII, aumentando ligeramente la edad de San Juan. Nada nuevo que no hubiera llevado a sus máximas consecuencias Caravaggio con el primo de Jesús. Aún así, el autor denota problemas al enfrentarse a una anatomía que intenta resolver lo mejor posible pese a no conseguirlo con una perfección adecuada.

Ciertamente el lienzo es jerárquico, a la hora de colocar a los santos protectores, pues entre estos tres seres divinos y los santos terrenales de ejemplo a seguir nos encontramos con los dos seres de fuego, como guardianes e intermedios entre las diversas jerarquías divinas.

San Miguel, se encuentra a la derecha de María, su iconografía es la tradicional y común al momento. Vestido con armadura, manto rojo, casco y botas de la época (indisociables del siglo XVIII); aparece con la mirada caída, ausente a los observadores; prestando atención a la balanza que sostiene en su mano iz-

⁹ Mt. 3, 4-5.

¹⁰ Mt. 3, 13-17.

quierda. Es un rostro piadoso, dulce e idealizado, por ejemplo con largos cabellos que escapan al casco (presenta plumas, pero no las tradicionales) y caen por las espaldas.

Debemos de plantear que esta forma de figurar a San Miguel va a ser muy común en el siglo XVIII y de ella encontraremos múltiples ejemplos en la diócesis de Baeza-Jaén en grandes lienzos que no buscan un lugar determinado dentro de los templos, sino más bien presentar a ese general celeste que prescinde en los pies del demonio, pues su función es otra, el advertir al fiel del orden establecido en la tierra (incluso de la monarquía absoluta establecida por la gracia de Dios) y como ha de seguirse el camino que marca la Iglesia fuera de rebeliones para llegar al cielo. Ejemplo claro tenemos en el lienzo conservado en un almacén de la catedral de Jaén que perteneció al despacho del obispo Miguel Peinado en el cual el archiestratega celeste mira directamente a los fieles mientras que con su mano derecha señala al cielo. Similares son los existentes en la sacristía de San Ildefonso o en la clausura de la Concepción Franciscana de la misma ciudad.

Por esta circunstancia muestra la balanza, en herencia a los retablos de ánimas tan comunes en el siglo XVIII y a ese pesaje de las almas frente al Satanás que ya se venía representando desde los capiteles historiados románicos.

En la mano izquierda, empuña en alto la espada con la hoja metálica ondulada, recordándonos a la tradición de este atributo en estado de fuego. La espada sagrada flamígera será muy afín a dicho siglo, por ello que cuando no se utilice se suela mostrar con esta forma.

En realidad nos encontramos ante una de estas imágenes ambiguas, que no sabríamos exactamente en qué iconografía colocar, pues en realidad sería afín al Juicio Final, pero no se encuentra en este relato. Es una imagen sacada de su contexto y utilizada como protectora de una determinada persona y aquí, concretamente por su situación como custodio de la Virgen María, por ello que muestre la espada en alto.

Hasta aquí podríamos entender el lienzo como una explicación de la Salvación del hombre basada en la mente de Dios. La Inmaculada eterna¹¹ definida en dogma por Pío IX posteriormente desciende a los hombres custodiada por el arcángel de serafines que por la virtud de la Humildad venció a la soberbia de su mejor amigo, aquel que tenía el mismo poder que él sobre los otros seis generales celestes y que perdió por voluntad irreversible su rango. En segundo lugar la

¹¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)* Tomo 1, volumen 2. Ediciones del Serbal, 1996. Inmaculada Concepción.



Salvación representada desde la tierra, Dios hecho hombre junto a quien vendría a anunciar su llegada a ésta.

En cierto modo podemos ver cómo los ángeles lo que protegen es al género humano, pues aunque la Virgen sea Inmaculada y por tanto eterna en alma no dejó de ser una humana más, al igual que Cristo fue un hombre. Por ello la custodia de estos dos ángeles demuestran como el amor de Dios por los hombres está por encima de cualquier otra idea.

Más complicación tenemos con la identificación del otro arcángel, en principio debemos de ser sinceros y afirmar que con claridad no sabemos qué archiserafín es. La lógica, por compañerismo con el general celeste, es pensar que se trate de San Rafael, aunque no podemos descartar el extrañísimo caso de que se tratara de un San Jehudiel, a sabiendas de que su representación estaba prácticamente prohibida por la Santa Inquisición. Todo esto se debe a que no sabemos exactamente identificar los atributos que porta.

Podemos comenzar indicando su rasgo de feminidad que nada nos dice por su propia asexualidad (característica generalizada en los ángeles), aunque el rostro es un tanto masculino y en conexión con los hombres, como ofreciéndole lo que porta en las manos. El calzado y el extraño manto un tanto nuboso que cruza su cuerpo, nos indica su rasgo de ser igual a San Miguel, de la misma jerarquía celeste, así como la existencia de una especie de escapulario negro que le crea un regazo, en el cual sostiene lo que parecen ser dos botes de ungüentos.

El pensar que sea un San Jehudiel es por identificar lo que lleva en la mano (como una corona), de tal modo que sería el premio a los hombres, ahora bien, nos falta el castigo y no tiene mucho sentido los botes en el mismo. Aunque la representación de Jehudiel es ligeramente normal en el setecientos, hay que indicar que no estaba permitido por la Iglesia plasmar a los cuatro archiserafines restantes salvo en condiciones muy especiales donde se llevara a cabo un programa de arcángeles en el cual deberían de aparecer sin nombre por no encontrarse en los evangelios.

En el caso de San Rafael, podríamos pensar que son los botes con los cuales están realizadas las medicinas de sus milagros (Medicina Dei, significado de la palabra Rafael), curiosa sustitución del pez del Tigris que con su corazón y su hiel se exorcizaba a los enfermos.¹² El otro instrumento se podría considerar como una alianza gigante que hace alusión al matrimonio de Tobías y en cierto modo al matrimonio de este clérigo con Dios (nada que por supuesto podamos afirmar, simplemente son suposiciones).

Respecto a los dos santos franciscanos, el de más fácil identificación es el de la derecha. A simple vista, nadie duda de que se trata de un San Antonio de Padua que arrodillado recibe sobre el libro la experiencia mística de adorar al Niño Jesús, así como su propia pureza por el ramo de azucenas. El atributo del Niño es curioso, no porque no sea normal, sino porque en el cuadro aparece dos veces Dios representado en la Segunda Persona (como Niño y como Resucitado, lo que nos indica que el autor se limitó a copiar modelos sin pensar siquiera lo que estaba representando y denotando la poca formación teológica de su persona).

Existe una gran dulzura en la imagen de San Antonio, sobre todo en su rostro de ojos azules que le da un rasgo de juventud a pesar de su tonsurado cráneo de fraile. No concurre una conexión directa entre él y el Niño, pues dirige la mirada ligeramente hacia la Inmaculada, mientras que el Buen Pastor que aparece sedente sobre el libro abierto se abraza a él y se distrae con su hábito.

¹² To. 6, 1-10.

El último de los santos es San Pascual Bailón (patrón de la diócesis de Segorbe-Castellón), extraña devoción que nos vuelve a introducir en el particularismo individual de elección en la composición. Fácilmente reconocible, aparece erguido con sus dos atributos principales, el pequeño crucifijo que porta en su mano derecha apoyándolo contra el corazón y la corona de espinas que alude a su famoso episodio de rogativas, en el cual tomó una cruz y se castigó con dicho atributo pasionista. Respecto al rostro, siempre es identificado de San Francisco por no poseer barba, sino un ligero bigote. Su expresión es la de un rostro perdido, que mira algo que no sabemos en realidad que puede ser. Tampoco se puede confundir con el seráfico Padre, por la falta de estigmas en sus pies y manos.

Se apostilla rápidamente que el pintor debió de tener una mayor dificultad para encontrar una estampa del santo torrehermoseño y posiblemente se basara en una descripción dada pintando un franciscano con su hábito de paño marrón añadiendo los atributos iconográficos que le indicaron.

Es curioso que San Francisco de Asís sea suplido por estos dos, cuando es el principal de los santos franciscanos, lo que nos conduce otra vez más a la idea de que no se respeta un programa iconográfico complementario a un determinado lugar, sino que tanto el mínimo como el franciscano pautan posiblemente devociones muy particulares que se basen en las onomásticas de los padres. Pensemos que el presbítero se llama Rafael María y por nuestro análisis los dos santos aparecen en el lienzo. En este sentido, aunque es evidente que no se puede probar, se podría hablar de la existencia de una genealogía a nivel muy cerrado. Lo único en lo que podemos estar seguros es que se trata de los santos a los que el presbítero les tenía devoción, su corte celeste personal, aquella que llevaría al lugar donde fuere.

Como conclusión tan solo indicar que nos encontramos ante un lienzo muy poco común, una obra que esperamos que con estas líneas sea más conocida y que pertenece al inmenso patrimonio cultural de Sierra Mágina que debe de ser protegido y conservado.

BIBLIOGRAFÍA.

AAVV. *Jaén, pueblos y ciudades*. Colección del Diario Jaén. Jaén. Finales de los años 90.

AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.

BARTSCH. *The Illustrated*. Abaris book, Nueva York, 1989.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Diputación provincial de Jaén, Jaén, 1989, pág. 110-112.

- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, “La escultura de Alonso Cano en la catedral de Granada”, *Alonso Cano y la catedral de Granada*. Cajasur, Granada, 2002.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Estudio del coro de la catedral de Baeza*. Memoria de Suficiencia Investigadora, Jaén, 2008. Pendiente de publicación por el IEG.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén..* Tesis doctoral, Universidad de Jaén 2010. Sin publicar.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)*. Ediciones del Serbal, 1996.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2002.

