

Cómo citar este artículo:

Patrón Sandoval, Juan Antonio y Cazalla Urbano, Rafael. "El relieve de la anunciación de la Iglesia Mayor de San Mateo en Tarifa". *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños*, 46, abril 2017. Algeciras. Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 173-186.

Recibido: enero de 2015

Aceptado: febrero de 2015

EL RELIEVE DE LA ANUNCIACIÓN DE LA IGLESIA MAYOR DE SAN MATEO EN TARIFA

Juan Antonio Patrón Sandoval / Instituto de Estudios Campogibaltareños. Ex-cronista oficial de Tarifa.

Rafael Cazalla Urbano / Licenciado en Historia del Arte.

RESUMEN

Este trabajo aborda el análisis iconográfico y estilístico del relieve de la Anunciación que se conserva en el ático del retablo de La Oración del Huerto de la iglesia de San Mateo en Tarifa. Plantea un recorrido histórico por la evolución y principales características de la iconografía de la Anunciación y sus diferentes representaciones artísticas y nos descubre también las primeras noticias de esta devoción en la ciudad de Tarifa, analizando los ejemplos conservados en sus iglesias. También nos aclara el origen, evolución y ubicación cierta de la arruinada capilla de la Encarnación en la antigua iglesia de Santiago.

Palabras claves: patrimonio religioso, escultura, Anunciación, Tarifa.

ABSTRACT:

This study addresses the iconographic and stylistic analysis of the relief of the Annunciation which is preserved in the attic of the altarpiece of The Prayer in the Garden of the Church of San Mateo in Tarifa. It proposes a historical journey analyzing the evolution and main features of the Annunciation iconography and its different artistic representations, revealing the first news of this devotion in the town of Tarifa as well and analyzing the examples preserved in their churches. The study also clarifies the origin, evolution and certain location of the destroyed Incarnation Chapel in the ancient Church of Santiago.

Key words: religious heritage, sculpture, Annunciation, Tarifa.

1. INTRODUCCIÓN: LA ICONOGRAFÍA DE LA ANUNCIACIÓN

La Real Academia de la Lengua Española, en una de sus definiciones, dice que “Anunciación es el anuncio que el arcángel San Gabriel hizo a la Virgen del misterio de la Encarnación”.¹

Normalmente los podemos asociar y considerar vocablos sinónimos; pero, aunque son muy similares, teológicamente debemos apreciar una diferencia esencial. Acudimos al Evangelio de Lucas para leer el momento de la Anunciación (Lc. 1,26-38).

Podemos advertir que la Anunciación, propiamente dicha, procede del arcángel Gabriel, que, enviado por Dios, saluda a María como “llena de gracia” y le comunica que será la madre de Dios. Ella se preguntaba cómo iba a suceder eso, pues no conocía varón; a lo que el arcángel le contesta que el Espíritu Santo descendería sobre Ella y la cubriría con su sombra. Hasta ahí podemos considerar Anunciación. A continuación María responde: “He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra”. En ese preciso instante en que María acepta ser la Madre de Dios, con todo lo que conlleva, se produce la Encarnación del Hijo del Altísimo en su seno.

La iconografía de la Anunciación aparece así estrechamente vinculada a la de la Encarnación, ya que reproducen dos momentos diferentes de la misma escena. Para distinguirlas debemos prestar atención en la actitud del arcángel; normalmente de pie y declamando en la Anunciación, postrado y orando en la Encarnación.

2. LA ICONOGRAFÍA DE LA ANUNCIACIÓN EN EL ARTE RELIGIOSO

La representación iconográfica más antigua de la Anunciación se halla en la catacumba de Priscila, en Roma (siglos II-III), mas en ella el arcángel no lleva alas, como fueron los primeros mensajeros divinos, sólo viste la ropa característica de los cristianos: palio sobre túnica.

Con el tiempo, los artistas inspirándose en la iconografía clásica, anterior al cristianismo, toman la referencia de los *daimones*, los genios con alas que protegían a los muertos, y los *erotes*, amercillos alados relacionados con Eros, que tanto éxito tuvieron en el Renacimiento. Lo interesante es que el arcángel en un principio se consideró varón, aunque sin edad definida; adulto en las escenas bíblicas y como niños junto a la Virgen y los santos, cuando no, entre nubes. Asimismo cuenta la jerarquía y la misión otorgada a los arcángeles; así a Gabriel le otorgan la de ser mensajero y comunica a María el gran misterio de su maternidad virginal.

También a María se le muestra rezando, leyendo o hilando púrpura, según narran los Evangelios apócrifos. Así aparece en el bello panel de mosaicos del siglo V, en la iglesia Santa Maria Maggiore de Roma². Y hablando de mosaicos, cabe resaltar la interesante Anunciación (siglo XII) que se admira en la basílica de San Marcos de Venecia, donde a María le sorprende el arcángel cuando está con una jarra sacando agua de un pozo.

El arte bizantino, entre los siglos VI y XV, y en el que el tema de la Anunciación se basa en el protoevangelio apócrifo de Santiago, también quiso dejarnos su sello en la representación de la Anunciación en sus iconos. En infinidad de ocasiones, y conforme esta nueva expresión artística va evolucionando a lo largo del tiempo, vemos la escena de la Virgen y el arcángel Gabriel, que será de las más representadas por la carga simbólica que tiene. Lo podemos encontrar, por ejemplo, en un bajorrelieve románico en el claustro bajo del monasterio de Silos, fechado a mediados del siglo XII, que tiene una curiosidad a destacar y es que se representa la Encarnación y la Coronación de la Virgen simultáneamente, como queriéndonos decir que desde el momento en que concibe a su Hijo se convierte en Reina y Señora de todo lo creado.

¹ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). 2001. <http://www.rae.es/rae.html>

² RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Anunciación”, 2012. *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval> (febrero 2014).

En el siglo XIV el pintor italiano Simone Martini también representa la escena en varias ocasiones, dando paso a la etapa donde esta iconografía alcanza el mayor esplendor coincidiendo con el arte Gótico y el Renacimiento, a partir de cuyo periodo cobra una especial relevancia el tema mariano y la Anunciación es uno de los temas más habituales dentro de la iconografía cristiana del arte occidental. Precisamente, es en el siglo XV cuando el pintor renacentista italiano Fra Angélico establece una forma de representarla que, a partir de entonces, será de las más seguidas: el arcángel delante de María, casi siempre de rodillas, le anuncia que será la Madre del Hijo de Dios; María, con una mano en su pecho, está a punto de recibir al Espíritu Santo que baja del cielo en forma de paloma. Por su lado, otro de los grandes genios del Renacimiento, Leonardo da Vinci, en el mismo siglo, reproduciría la escena en el instante de la Salutación. Otros muchos pintores de este periodo artístico, como Botticelli o Tiziano, ya en el XVI, seguirían los mismos cánones, que serían reinterpretados más tarde durante el Manierismo para dar a las obras una mayor personalidad y una expresión más personal buscando la extremada elegancia y refinamiento. Llegados a este punto, si hubo un artista imbuido todavía del arte renacentista veneciano, que repetiría el tema de la Anunciación varias veces a lo largo de su dilatada producción artística hasta adentrarse de lleno en el nuevo estilo manierista, éste fue El Greco, con el que daremos paso a la nueva sensibilidad barroca ya en el siglo XVII.



Ilustración nº 1. Retablo de la Oración del Huerto con la imagen original de Olot. Década de 1970. Iglesia de San Mateo. Foto col. J.Patrón.

En la península ibérica ya aparecía el tema de la Anunciación en la escultura prerrománica del siglo VIII, concretamente en San Miguel de Lillo en Oviedo³, existiendo desde entonces innumerables ejemplos de representaciones y altares para orar ante una Virgen de la Anunciación o de la Encarnación en casi todos los pueblos y templos de nuestra geografía. De esta manera, como hemos visto, los grandes artistas se esmeraron siempre en representar con sus pinceles o con sus gubias, en lienzos y en las esculturas de los retablos, este misterio, hasta el punto de ser imposible referir un catálogo completo de obras.

Pero siguiendo la historia y, sobre todo, centrándonos tan solo en algunos pocos ejemplos significativos de nuestro entorno geográfico más cercano, destacamos la representación de la iconografía existente en el retablo mayor de la iglesia de la Anunciación en Sevilla, en una pintura tardomanierista de Antonio Mohedano fechada a principios del siglo XVII, en 1606. Igualmente reseñable es el grupo escultórico de la Anunciación, de escuela sevillana de hacia 1635 y acusados influjos montañesinos, que se venera en la capilla de la Encarnación de la catedral de Santa María de la Sede en la capital hispalense.⁴ También en Sevilla, donde son numerosísimos los ejemplos, en la segunda mitad del mismo siglo el escultor Francisco Dionisio de Ribas nos dejó un grupo escultórico de la Anunciación, que actualmente se halla en el convento de la Encarnación. Ya en el siglo XVIII, hacia 1753, destaca igualmente en esta ciudad un altorrelieve que se encuentra en la iglesia de El Salvador y que se atribuye a algún seguidor del escultor Pedro Duque Cornejo.

³ SAENZ RODRIGUEZ, Minerva y ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a Teresa. “Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII-XIII en La Rioja y sus relaciones con Alava”, *Revisión del Arte Medieval en euska Herria. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* nº 5, 1996, Donostia, p. 405-421.

⁴ GUERRERO LOVILLO, José. *La Catedral de Sevilla*. Colección Ibérica, Ed. Everest, 1981, p. 122.

Por otro lado, en Jerez de la Frontera, en el retablo mayor de la iglesia de San Miguel realizado en su mayoría por Juan Martínez Montañés a partir de 1609, en el segundo piso encontramos igualmente un relieve dedicado a la Anunciación, cuyo autor es sin embargo el flamenco José de Arce en 1641⁵. También en Jerez destacamos otro relieve de la Anunciación, el que se encuentra en el retablo de la Encarnación de la iglesia de San Francisco. Atribuido al sevillano Ignacio López y fechado a finales del siglo XVII o principios del XVIII, este relieve sigue, según Moreno Arana una composición inspirada en un grabado renacentista del holandés Cornelis Cort (1533-1578)⁶ y es que, como ya sabemos, las estampas y grabados que por aquel entonces circulaban ya por toda Europa fueron gran fuente de inspiración en los talleres artísticos para disciplinas como la pintura o la escultura.



Ilustración nº 2. Tabla de la Anunciación. Retablo del Dulce Nombre (1611-1612), Iglesia de San Mateo. Foto J. Patrón.

En Granada sobresale el monumental tondo central de la Encarnación en la fachada de la iglesia catedral, erigida bajo el título de la Anunciación, que fue labrado por el pintor y escultor granadino José Risueño en 1717 y cuyas trazas originales había diseñado el maestro Alonso Cano, quien antes de su fallecimiento había representado ya la escena de la Encarnación en la obra pictórica de la capilla mayor de la misma catedral.

También en la portada del templo catedralicio de Málaga, titulado de la Encarnación, encontramos un medallón con esta iconografía; un relieve labrado por el maestro Antonio Ramos en 1743. En el interior, en la capilla de la Encarnación, tenemos otro ejemplo de la Anunciación en el grupo escultórico realizado en mármol blanco por Juan Salazar Palomino, ya en el tercer tercio del siglo XVIII.

⁵ ABADES, Jesús. “José de Arce. El escultor y su obra” <http://www.lahornacina.com/articulosarce.htm> (febrero 2014).

⁶ MORENO ARANA, José M. “El Imaginero Sevillano Ignacio López y su Posible Obra en Jerez (y II)”, *La Escultura Barroca Jerezana. Imaginería de los siglos XVII y XVIII*, Mayo 2010. <http://laesculturabarrocajerezana.wordpress.com/category/ignacio-lopez/>

Por último, en Cádiz, destaca sin duda el magnífico altorrelieve que el escultor sevillano José Montes de Oca realizara para el retablo de la primera capilla del lado de la epístola del Oratorio de San Felipe Neri, datado en 1738-39.⁷

Todos siguen unos cánones similares que se repetirán en épocas sucesivas hasta nuestros días.

3. EL MODELO ICONOGRÁFICO DE LA ANUNCIACIÓN

El tema de la Anunciación es, como ya hemos referido, uno de los más representados en el arte cristiano. Ya hemos visto también que se viene haciendo desde el siglo II-III, aunque tiene mayor esplendor en el Románico y en el Gótico y, a partir de ese momento, se hace muy común en todas las épocas. Para el cristiano, la Anunciación es el preludio de la Redención, pues es el inicio de la vida humana de Cristo, que se hace hombre en el vientre de María por obra y gracia del Espíritu Santo. La Salvación concluye, como ya sabemos, con la muerte de Jesús en la Cruz. En todas las épocas, las imágenes de la Anunciación se han interpretado con esta idea, aceptándose una triple interpretación: angélica, cristológica y mariana.

Desde el punto de vista iconográfico puede aparecer la Virgen sola (como ocurre en “La Anunciación” de Antonello de Messina de hacia 1477), aunque lo más normal es que aparezca la Virgen y el arcángel Gabriel, con distintas variantes de la representación de la escena. Es habitual que la Virgen aparezca en actitud sumisa y humilde, a veces de rodillas, según narran los textos apócrifos; a veces sentada, cuando la representación es de origen griego, y otras de pie, cuando el origen es sirio. En todas, el arcángel aparece alegre aunque respetuoso.

A las figuras de María y el arcángel se les puede agregar el Espíritu Santo en forma de paloma y/o Dios Padre (algo más forzado respecto al texto de San Lucas, pero que tendrá una gran difusión iconográfica), acompañados o no de querubines, formando lo que denominamos rompimiento de gloria y creándose, por consiguiente el plano espiritual y celestial de la escena. Muy raramente aparece también un Niño Jesús. En el caso concreto de “La Anunciación” de Fra Angélico del Museo del Prado, aparecen también Adán y Eva expulsados del Paraíso, símbolo en este caso de la redención del pecado original que para la religión cristiana tiene la llegada de Cristo.

Tocante a los atributos de la iconografía, María, como la nueva Eva, es el instrumento de la Redención. Su indumentaria en el arte helénico-romano es a base de túnica y peinados griegos, con bucles laterales. En el arte sirio-palestino lleva *maphorion*⁸, escondiendo el cabello. Ya en el románico llevará túnica, manto, velo y calzado. Portará corona si a la vez se representa la escena de la coronación, como en el caso de Santo Domingo de Silos. Es repetitivo también que María aparezca con un libro abierto que representa el libro de oraciones que interrumpe en su lectura al llegar el arcángel.

El arcángel Gabriel también tiene varios atributos a resaltar, dependiendo de la época en que se represente. En el románico, por ejemplo, suele aparecer con corona y cetro, pues es mensajero de Dios. Porta una vara y rara vez una cruz, como por ejemplo en representaciones bizantinas. En iconografías más tardías, a partir del siglo XIV⁹, es habitual que porte una palma, signo alegórico de inmortalidad, y con mayor frecuencia una azucena, símbolo de la pureza de la Virgen, o un lirio, alegoría del amor puro y virginal, terminado en tres flores que simboliza la triple virginidad de María; esto es, antes, durante y después del parto. Tiene actitud de hablar y normalmente es imberbe, con pelo largo rizado y/u ondulado, alas grandes al estilo de las Nikés griegas (victorias) aladas. En cuanto a las vestiduras, lleva una túnica ceñida a la cintura, con o sin manto, y en ocasiones porta ropaje litúrgico como casulla o dalmática. Con el dedo índice recalca sus palabras y señala al Espíritu Santo que desciende en forma de paloma. Desde el Concilio de Trento (1545-1563), se le suele representar levitando, sobre nubes, o sobrevolando la estancia porque viene desde lo alto.

7 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. “Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca”, *Atrio* n° 4, Sevilla, 1992, p. 77.

8 Manto con capucha.

9 Antes del siglo XIV, el Ángel tenía más protagonismo que la Virgen.



Ilustración nº 3. Relieve de la Anunciación (primer tercio del siglo XVIII). Ático del retablo de la Oración del Huerto. Foto. R. Cazalla.

La iconografía variará si la representación está basada en evangelios canónicos o apócrifos. En el primer caso, suele representarse en el interior de una habitación de rodillas y orando sobre un atril o mesa, con un libro. Según los Padres de la Iglesia, meditaría sobre las profecías de Isaías; aunque para algunos, el libro simboliza la sabiduría de María. A veces se encuentra en el interior de un templo, pues la Iglesia es un símbolo de María; pero también hace referencia a la basílica de la Anunciación, levantada por Santa Elena donde, según la tradición, era la estancia donde tuvo lugar la Salutación.

En ocasiones veremos en la escena un cesto con unas tijeras, ovillos de hilo o telas de púrpura, alusivas sin duda al relato del protoevangelio apócrifo de Santiago. Así, en el arte bizantino, en el que el tema de la Anunciación no deriva de San Lucas, sino de dicho protoevangelio, la representación varía, de tal forma que la Virgen aparece o bien junto a un pozo o en su casa hilando, ya que el texto alude en concreto a que María al ir a llenar un cántaro de agua a la fuente, escucha una voz saludándola. Asustada por no entender de dónde viene la voz, regresa a su casa, donde se pone a hilar la púrpura para el velo del templo. Es entonces cuando el arcángel se presenta ante ella y le anuncia su maternidad.¹⁰

Otros atributos que solemos encontrar en la escena son la jarra con azucenas o lirios blancos, que habitualmente se relaciona con la pureza innata de María, aunque también quiere significar su fructífero vientre, si bien para algunos autores, como Émile Mâle¹¹, haría referencia a la primavera, ya que se supone que la anunciación tuvo lugar en esa estación del año. Igualmente, si aparecen puertas cerradas o jardines cercados aluden continuamente a un mismo símbolo de pureza virginal. Si en vez de lirios o de azucenas se representan claveles rojos, se asocian a la Pasión de Cristo, por el

color y por la forma de sus semillas que recuerdan los clavos de la cruz. El Espíritu Santo suele llegar rodeado de nubes y sobre un rayo de luz, igualmente reiterativo, haciendo referencia respectivamente al cielo y a la divinidad, que alcanza a partir de ese momento a María.

4. LA ICONOGRAFÍA DE LA ANUNCIACIÓN EN TARIFA

La primera referencia que citaremos de esta advocación en Tarifa, sin ser la más antigua como veremos, se remonta al menos al año 1643, cuando tenemos documentada en la antigua iglesia de Santiago la existencia de un Virgen Santísima de la Anunciata,¹² de la que poco más sabemos de ella.

¹⁰ MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio. “La Anunciación”. *Colectivo para la Renovación de los Estudios de Historia del Arte (CREHA)* en <http://www.artecreha.com/Iconograf%C3%ADa/la-anunciacion.html>

¹¹ MÂLE, Émile. *El Arte religioso en Francia: La Baja Edad Media: Un estudio de la iconografía medieval y sus fuentes*, Madrid, 1986, p. 265.

¹² PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio. “Sobre la fundación en Tarifa de la cofradía de los nazarenos, año 1643”, *Aljaranda* nº 56, Tarifa, 2005, p. 11.

Al mismo tiempo y sin que podamos confirmar relación alguna con la anterior imagen de la Virgen, también en la iglesia de Santiago tenemos constancia de la existencia de una capilla titulada de la Encarnación y San Lorente, ubicada en el tramo central del lado de la Epístola y donde tuvieron su enterramiento los linajes tarifeños de los Piña-Notario-Parra y posteriormente el de los Arcos. Dicha capilla, posiblemente entonces sólo bajo la advocación del santo, ya existía a comienzos del siglo XVI, cuando Juan de Piña el Viejo, por su testamento fechado el 14 de septiembre del año 1507, fundó en ella una capellanía y mandó que su cuerpo fuese enterrado “en la capilla de San Llorente”, que era de su generación¹³. En 1697 el ordinario eclesiástico adjudicó, como descendiente de Juan de Piña el Viejo, el derecho de patronato sobre esa capellanía y el de la propia capilla de San Lorente, conocida como “de los Piñas”, a don Fernando de Solís y Trujillo, caballero de la Orden de Santiago, general de la Artillería del reino de León, castellano del castillo de San Juan de Silva y gobernador militar y



Ilustración nº 4. Grabado de la Anunciación, de Aegidius Sadeler (ca. 1568-1629), Biblioteca Nacional.

¹³ CRIADO ATALAYA, Fco. Javier. “Evolución histórica de las edificaciones religiosas de Tarifa”. *Almoraima*, nº 4, 1990, p. 78.

político de la ciudad de Gibraltar. Éste, si bien ese mismo año incorporó la capellanía a su mayorazgo, dejó caer la capilla y que se arruinara totalmente, sin haber querido levantarla aunque se le requirió para ello¹⁴. Al respecto, durante la visita pastoral a Tarifa del obispo Armengual de la Mota en 1717, el prelado referiría sobre la entonces ermita de Santiago, en la que se veneraba la imagen de Jesús Nazareno que acabaría por dar nombre al templo, que era “una iglesia de una nave donde había tres capillas: una de la Encarnación que está caída”,¹⁵ siendo ésta la primera referencia a dicho título y advocación mariana que hemos encontrado para la primitiva capilla de San Lorenzo.

En esto, arruinada la capilla, el incumplimiento de las obligaciones como patrono provocó que por el presbítero Juan López de Morales y su hermano don Francisco Nazario López de Morales, abogado de los Reales Consejos, se sostuviera un pleito contra don Manuel de Solís y Gorraiz, señor de las Navas de Gibraltar, vecino de Jerez de la Frontera y poseedor del mayorazgo que fundara su padre el referido don Fernando de Solís, sobre el derecho a la capilla de San Lorenzo y el derecho de sepulcro en ella como descendiente de Juan de Piña el Viejo y sobre la capellanía que fundó en dicha capilla. Después de que el pleito se resolviera a favor de los López de Morales, éstos la reedificaron¹⁶, siendo a partir de entonces cuando comienzan a documentarse nuevos enterramientos en las bóvedas de la capilla y disposiciones testamentarias que la refieren indistintamente bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Encarnación y San Lorenzo o con ambos nombres. Es el caso del testamento de Ana Teresa Araujo López, redactado por su marido Francisco de Arcos y Doncel el 2 de noviembre de 1746 ante el escribano público Juan Chico Alemán en virtud del poder que la primera le concedió con fecha del 11 de diciembre de 1742 ante el mismo escribano. Así, en dicho poder la difunta dispuso que fuese sepultada “en la iglesia de Ntro. Padre Jesús Nazareno en la capilla más inmediata a la mayor y está como entramos a mano derecha, la cual fabricaron Juan López de Morales, presbítero, y don Francisco Nazario López de Morales, abogado de los Reales Concejos, ya difuntos, llamada de San Lorenzo que en lo antiguo llamaban de San Lorenzo”¹⁷. Al otorgar el testamento cuatro años más tarde, el marido se refirió a la misma capilla donde debía sepultarse el cuerpo de su mujer como la que estaba “cerca de la mayor a mano derecha, titulada de Ntra. Sra. de la Encarnación y San Lorenzo, propia como más largamente consta del poder inserto”.¹⁸

Otras referencias documentales en las que encontramos menciones a ambos títulos para la misma capilla son, a modo de ejemplo, el testamento del propio Francisco de Arcos y Doncel, otorgado en 1752 ante Juan Chico Alemán y en el que al igual que su mujer dispuso también ser sepultado “en la iglesia de Ntro. Padre Jesús Nazareno en la capilla de San Lorenzo que está a mano derecha”¹⁹; el acta de finado de Gerónima de Gálvez y Quintanilla²⁰, mujer de Pascual de Arcos y Moreno, quien tras fallecer el 10 de octubre de 1780 consta que fue sepultada “en la capilla de la Virgen de la Encarnación que está en la iglesia de Ntro. Padre Jesús”, o el acta de finado de Isabel de Aragón y Serrano²¹, quien falleció soltera el 27 de marzo de 1786 y fue sepultada “en la iglesia de Ntro. Padre Jesús en la bóveda que está en la capilla del Sr. San Lorenzo”. Para entonces, el derecho de patrono de la capilla recaía en Juan de Arcos y Araujo, quien al testar junto a su mujer, Isabel de Aragón, el 7 de abril de 1799 ante el escribano Pedro de Ronda, declaró ser “patrono de la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación, sita en la iglesia de Jesús Nazareno” y, al tiempo que nombraba por su sucesor a su hijo el presbítero Rafael

14 LÓPEZ DE MORALES, Juan y LÓPEZ DE MORALES, Francisco N. *Por Don Juan Lopez de Morales. presbytero, y el Lic. Don Francisco Nazario Lopez de Morales, abogado de los Reales Consejos, hermanos, vezinos de la ciudad de Cadiz en el pleyto con Don Manuel De Solis y Gorrais [...] sobre el derecho a la capilla de S. Lorenzo sita en la Iglesia de Señor Santiago de la ciudad de Tarifa, que en lo antiguo fue Parroquia, y derecho de Sepulcro en ella; y sobre el derecho de Patronato de la Capellania, que fundò Juan de Piña el Viejo, servidera en la misma capilla.* Biblioteca del Arzobispado de Sevilla. s/f, p.3, Sign. 39/108(4).

15 CRIADO ATALAYA, F. J. “La situación de la Iglesia Tarifeña en el contexto de la Guerra de Sucesión Española. La Visita Pastoral de 1717”, *Almoraima* nº 34, 2007. p. 307.

16 Poder para testar de Ana Teresa Araujo López a favor de su marido D. Francisco de Arcos y Doncel, 2 de noviembre de 1746. Archivo Parroquial de San Mateo (en adelante A.P. San Mateo). Libro 11 de Testamentos de San Mateo. Folio 38 Recto.

17 Ídem. Folio 38 Recto.

18 Testamento de Ana Teresa Araujo López otorgado por su marido Francisco de Arcos y Doncel, 2 de noviembre de 1746. A.P. San Mateo. Libro 11 de Testamentos de San Mateo. Folio 39 Vuelto.

19 Testamento de D. Francisco de Arcos y Doncel. A.P. San Mateo. Libro 11 de Testamentos de San Mateo. Folio 307 Vuelto.

20 Acta de Finado de Doña Jerónima de Gálvez y Quintanilla. A.P. San Mateo. Libro 7 de Finados (1779-1790) de San Mateo. Folio 25 Recto.

21 Acta de Finado de Doña Isabel de Aragón y Serrano. A.P. San Mateo. Libro 7 de Finados (1779-1790) de San Mateo, Folio 109 Recto.

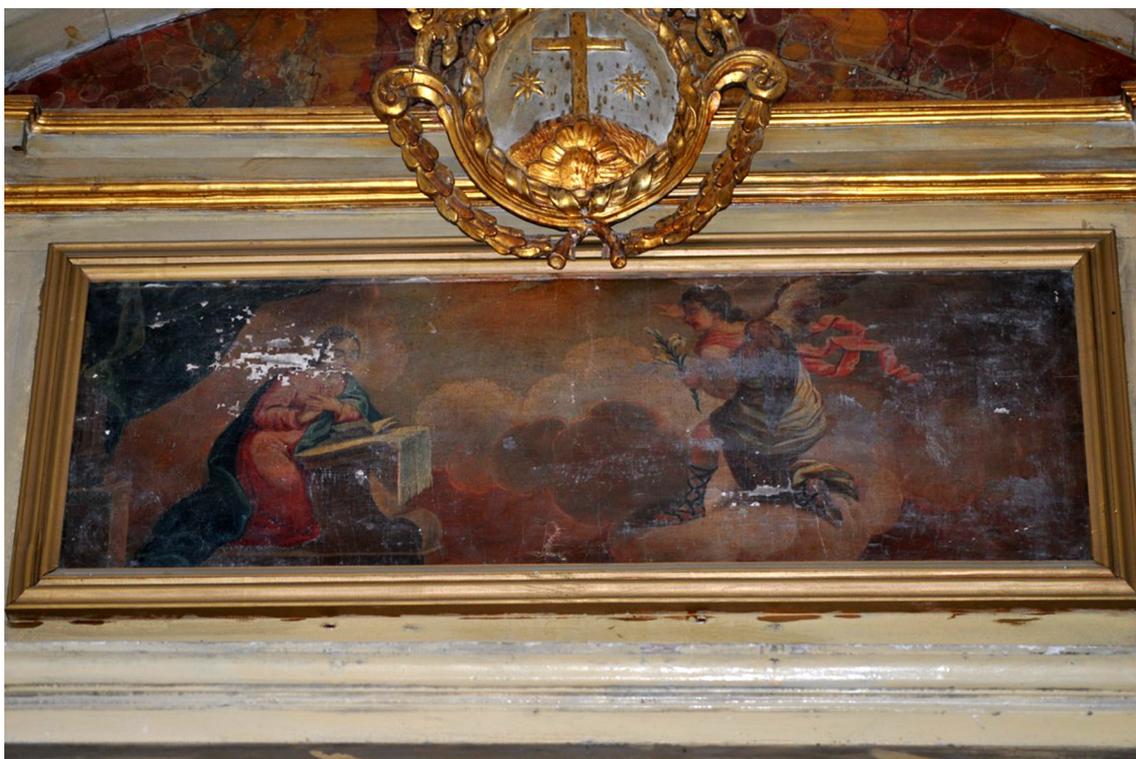


Ilustración nº 5. Tabla de la Anunciación. Retablo de la Virgen del Carmen (ca.1797), iglesia de San Francisco. Foto. R. Cazalla.

de Arcos, dispuso que llegado el momento de su fallecimiento fueran “sepultados en la iglesia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en la bóveda que existe en la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación, sita en dicha iglesia, que es de nuestra propiedad”²². Entrados ya en el siglo XIX y cuando se proyectaba ya un cementerio extramuros para evitar los enterramientos en el interior de los templos, Andreana de Arcos y Araujo, viuda de Gaspar Moriano y Puerto, al testar el 1 de marzo de 1806 ante Pedro de Ronda, vuelve a hacer mención a las dos advocaciones conjuntamente, por cuanto dispuso ser “sepultada en la bóveda que tengo en la capilla de la Encarnación y San Lorenzo que se halla en la iglesia de Jesús Nazareno, donde están enterrados mis padres y el dicho mi marido”²³.

La otrora capilla de la Encarnación de la antigua iglesia de Santiago, reedificada como hemos visto hacia el primer tercio del siglo XVIII, sufrió la misma suerte de ruina que el resto del templo a comienzos del siglo XX, cuando éste fue cerrado al culto hacia 1910 y sus imágenes y enseres trasladados a la vecina iglesia de Santa María en el barrio de la Almedina. Aún así, desgraciadamente, sus cimientos y bóvedas de enterramientos, anteriores al siglo XVI, han terminado por desaparecer recientemente tras la negligente pavimentación sin control arqueológico de un aparcamiento durante las obras de rehabilitación en 2013 de la antigua Residencia de Suboficiales edificada junto a las ruinas de la iglesia.

Con todo, en la actualidad se conservan en Tarifa hasta tres ejemplos diferentes de la iconografía de la Anunciación, localizados en las dos iglesias parroquiales de la ciudad. El primero, y posiblemente el más antiguo de los tres, se encuentra en la iglesia mayor de San Mateo. Se trata de una pintura sobre tabla, de dimensiones 64x86 cm, con una representación de la escena de la Anunciación inspirada, sin duda, en un grabado del flamenco Aegidius Sadeler (1570-1629), aunque por el formato apaisado de la tabla le falta el plano celestial. La hallamos en el primer piso de una de las calles laterales del retablo manierista titulado actualmente como del Dulce Nombre de Jesús, fechado en 1611-1612 y ubicado en el crucero, en la

²² Testamento de Juan de Arcos y Araujo y su esposa Isabel de Aragón. A.P. San Mateo. Libro 28 de Testamentos de San Mateo, Folio 438 Recto.

²³ Testamento de Andreana Arcos. A.P. San Mateo. Libro 31 de Testamentos de San Mateo. Folio 42 Vuelto.

pared lateral del último tramo de la nave del Evangelio, si bien originalmente presidía la capilla del Rosario²⁴. En dicha tabla, muy oscurecida, aparece sobre lo que parece un fondo de celaje la figura del arcángel de pie, vestido con túnica, portando una palma en su mano izquierda y elevando el brazo derecho invitándonos a levantar nuestras miradas a Dios. Frente a él, sentada junto a un reclinatorio con un libro abierto y delante del cual se sitúa el jarrón con flores y azucenas blancas, la Virgen vestida con túnica roja y manto azul que le cubre la cabeza, gira su cuerpo y muestra aspecto de sorprendida²⁵. El atributo más destacable es la palma que porta el arcángel, alegórica de la Virgen como palma paciente en el dolor, signo de la victoria que conseguirá a fuerza de constancia en la lucha y de soportar con entereza los dolores al pie de la Cruz.

También es una tabla pictórica el ejemplo que encontramos en la iglesia parroquial de San Francisco de Asís. Algo deteriorada, esta otra representación de la Anunciación se encuentra en la parte alta del retablo-hornacina de estilo neoclásico dedicado a Ntra. Sra. del Carmen que se encuentra en la cabecera de la nave del Evangelio de dicha iglesia. Fechada hacia 1797, la escena nos recuerda algo el grabado del italiano Giovanni Lanfranco (1582-1647) y en ella podemos ver que la atmósfera donde se desarrolla es algo onírica, celestial, donde las nubes se apoderan de la estancia y sólo el suelo enlosado nos hace saber que estamos en una estancia. Más que el episodio de la Anunciación parece su visión, como ocurre con los éxtasis místicos de los santos. La Virgen, arrodillada en un reclinatorio sobre el que hay un mantel con flecos, tiene sus manos unidas en el pecho, en actitud orante y humilde, viste una túnica rosa, o color jacinto y un manto azul recogido sobre su brazo izquierdo. Sobre su cabeza, un haz de resplandor remarca su naturaleza como Madre de Dios. El arcángel, enfrente, se dirige a María con la rodilla derecha genuflexa, pero sobre una nube, en actitud de reverencia pero a la vez, de mensajero. Viste al estilo griego, himación blanco y calza sandalias atadas a la pierna; porta con una vara de azucenas blancas en su mano izquierda, mientras que con la derecha señala una nube rojiza, de la que desciende el Espíritu Santo en forma de paloma y un rayo de luz, que simboliza ese nuevo amanecer en la historia de la cristiandad, que se dirige a la Virgen. En el margen izquierdo, un pesado cortinaje azul se recoge al estilo de un dosel o telón de teatro, dejando entrever la basa de una columna de fuste estriado sobre un plinto. Asimismo, se descorre para permitirnos ver la escena; creando un efecto teatral tan típico del barroco.

Volviendo de nuevo al templo mayor de San Mateo, no es sino en el ático del retablo de la Oración del Huerto, ubicado en el primer tramo de la nave del Evangelio, donde encontramos el relieve escultórico de la Anunciación que nos ocupa. Dicho retablo, de estilo barroco y posiblemente el dedicado a la Soledad en el altar mayor, fue trasladado desde la antigua iglesia de Santa María en el año 1927 una vez esta otra iglesia junto al castillo se cerró al culto. Sin embargo, según la tradición, dicho retablo se compuso para adaptarlo al primer grupo escultórico de Jesús orando en el Huerto, adquirido en Olot un año antes, y no tenemos certeza de que su composición sea la original, mucho menos que el relieve del que hablamos pertenezca al propio retablo o siquiera a la antigua iglesia de Santa María, donde no hemos documentado ningún altar dedicado a la Anunciación, Encarnación o cualquier otra de las advocaciones que se le relacionan. Al respecto, Criado Atalaya parece confirmar por referencias orales que se trata en efecto de un añadido procedente de otro retablo de aquel templo²⁶. Llegados a este último punto, cabría especular también con que el relieve pudiera proceder originariamente del antiguo convento franciscano de San Juan de Prado, edificado en la primera mitad del siglo XVIII y cuya iglesia se trasladó a la diocesana de Santa María con motivo de la Guerra de la Independencia ya en el siglo XIX²⁷. De hecho, si formara parte del retablo de la Oración del Huerto, cabría considerar que éste estuvo rematado en su día con el escudo de la orden franciscana (que actualmente se encuentra

24 En 1611, el escultor Andrés de Castillejos se obligaba a fabricar un retablo para la capilla del Rosario a cambio de 750 ducados. Este encargo no llegó a cumplirse ya que en 1612 hay otro compromiso con el entallador Antonio Sánchez para terminarlo. CRIADO ATALAYA, F.J. *Cuadernos divulgativos: Su Geografía, Historia y Patrimonio*, Tarifa, 1992, p. 31.

25 PÉREZ MULET, Fernando. Referencias de los Bienes Culturales de la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 1993. Pintura de la Anunciación. Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Número de inventario: 11/035/002/0009.007.

26 CRIADO ATALAYA, F. J. Ob. Cit, p.31. y PÉREZ MULET, Fernando. Referencias de los Bienes Culturales de la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 1993. Relieve de la Anunciación. Retablo de la Oración del Huerto. Número de inventario: 11/035/002/0005.004.

27 PATRÓN SANDOVAL, Juan A. "El convento franciscano de San Juan de Prado. Más de cien años de la Orden Seráfica en Tarifa (1714-1835) (y II)", *Aljaranda*. nº 55, Tarifa, 2004, p. 16.29. El 6 de abril de 1743 murió Gaspar Perea. Testó ante Antonio Chico Alemán el 18 de marzo, dejando "de dichos sus bienes se sacase lo necesario para un frontal".

en la sacristía de San Mateo) y, por otro lado, también en dicho convento hemos logrado documentar, ya en 1743, un altar dedicado a la Virgen de Gracia, una advocación mariana que tiene sus orígenes precisamente en la frase que el arcángel San Gabriel dijo a María el día de la Anunciación: “Dios te salve María, llena eres de gracia”.²⁸

Con todo, desconocido el origen cierto del relieve de la Anunciación que se conserva actualmente en el templo de San Mateo, cabría preguntarse como lo más probable si dicho relieve no procede en realidad de alguno de los retablos o capillas que existieron en la antigua iglesia de Santiago, donde hemos visto que se veneraba en determinado momento una Virgen de la Anunciata, que existía una capilla de la Encarnación y cuyos enseres e imágenes fueron trasladados al vecino templo de Santa María cuando el de Santiago se cerró al culto por ruina. Así, cabe preguntarse: ¿Existe relación entre aquella Virgen de la Anunciata con la desaparecida capilla de la Encarnación en Santiago? ¿Sería posible que el relieve de la Anunciación tuviese que ver con algún retablo en la mencionada capilla?

Lamentablemente, no tenemos respuesta para esas preguntas dada la falta de documentación. No obstante, intentaremos marcar la línea de trabajo para futuras investigaciones. El término de Anunciata (o Anunciada) se refiere igualmente al misterio de la Anunciación, en el que podemos considerar en primer lugar a María, la persona a quien se anuncia, su condición, la respuesta que da y, seguidamente y por consiguiente, el contenido del anuncio, es decir, la encarnación del hijo de Dios. Por tanto, teniendo en cuenta esto y lo que mencionábamos al principio con las diferencias o similitudes entre ambos términos, sí podríamos relacionar “Anunciata” con “Encarnación”. Pero esto sólo son hipótesis, pues no tenemos datos que nos relacionen, a ciencia cierta, esa mencionada Virgen tarifeña de la Anunciata con el relieve de la Anunciación que estudiamos ni con la propia capilla de la Encarnación que existía en la misma iglesia. A ello se une que también encontramos diversas imágenes marianas con el mismo título de Anunciata cuando se refieren a la titular de la Orden francesa fundada por la reina Juana de Valois bajo la Regla Franciscana en el año 1500 (después de ser repudiada por su marido Luis XII) con el fin de practicar las “diez virtudes de María”. Su iconografía, en este caso, no representa la escena de la Anunciación tal y como aquí hemos descrito.

5. DESCRIPCIÓN DEL RELIEVE DE LA ANUNCIACIÓN DE SAN MATEO

El relieve de la Anunciación de la iglesia mayor de San Mateo de Tarifa tiene unas medidas aproximadas de 130x90 cm. De estilo barroco, está tallado y pintado sobre madera y yeso, pero ¿qué momento exacto representa?

La escena se divide en una naturaleza humana y en otra divina, situadas en la parte inferior y superior respectivamente. La Virgen y el arcángel están cara a cara; no se representa por tanto el momento de la salutación, en el que normalmente la Virgen está de espaldas al arcángel, porque éste se le aparece por sorpresa. Podríamos decir que estamos en el límite y nos explicamos: la Virgen aparece de rodillas ante un atril con pie salomónico sobre el que hay un libro abierto, vestida con túnica y manto y con una mano en su pecho, en el momento mismo del anuncio que pregunta “cómo sería eso, si Ella no conoce varón”. A la izquierda de la escena se sitúa el arcángel, arrodillado sobre una nube en un nivel algo superior que María y dando la impresión de que está suspendido en el aire, con su brazo izquierdo señalando al cielo y respondiendo a la pregunta de la Virgen e indicándole que el Espíritu Santo, al que vemos representado en forma de paloma en un rompimiento de gloria con cuatro cabezas de angelotes, la cubrirá con su sombra. Por tanto, podemos decir que en esta obra el autor se remite a los esquemas habituales y representa la Anunciación y la Encarnación simultáneamente. Así se desprende igualmente por cuanto el arcángel Gabriel se representa de rodillas, acto que nos hace saber que la encarnación se ha producido y que adora a la segunda Persona de la Santísima Trinidad, que ya se encuentra en el seno de su Madre.

²⁸ El 6 de abril de 1743 murió Gaspar Perea. Testó ante Antonio Chico Alemán el 18 de marzo, dejando “de dichos sus bienes se sacase lo necesario para un frontal de raso para el altar de Nuestra Señora de Gracia que está en la iglesia del Sr. San Juan de Prados extramuros de esta ciudad y que corra con dicha obra D. Francisco Meléndez su albacea.” A.P. San Mateo. Libro 3 de Finados de las parroquias de San Mateo y San Francisco, Folio 35 Recto.

Los ropajes de ambas figuras principales caen pesadamente en pliegues verticales y casi uniformes, marcando la silueta de las extremidades inferiores. Son como paños mojados adheridos al cuerpo. La Virgen lleva, al antiguo estilo del *Tota Pulchra*²⁹, túnica carmesí o color jacinto, con motivos geométricos en dorado, cíngulo rojo con rayas verticales doradas y manto azul cobalto, con motivos también vegetales en oro en su exterior y blanco con decoración en tonos rojos en el interior, que lleva recogido en su brazo derecho. Aparte, lleva tocado en la parte trasera de la cabeza y un pecherín alrededor del cuello. El arcángel, arrodillado sobre una nube y con el brazo izquierdo levantado hacia arriba, también lleva túnica roja con motivos vegetales en oro y sobrepelliz azul-verde con decoración de rombos, también dorados, y pecherín en el cuello.

El arcángel podría haber llevado originariamente una vara de azucenas en su mano derecha, tal y como hemos visto que se suele representar, como también es posible que en la escena hubiera en su día la típica jarra con azucenas, aunque no hemos encontrado marcas en el plano inferior del relieve, en cuyos ángulos o esquinas se aprecia la falta de las tablas del soporte.

Aunque las cabezas de la Virgen y el arcángel están giradas de perfil, cabe resaltar la rigidez y la frontalidad de sus cuerpos, sobretudo el de María, estando en una postura físicamente incómoda, pues sus piernas están giradas. Esto, pese al hieratismo de las figuras principales y aunque ambas estén arrodilladas, da cierto movimiento a la escena.



Ilustración nº 6. Restos de la Capilla de la Encarnación en la fachada lateral de la antigua Iglesia de Santiago, antes de su destrucción en 2013. Foto. J. Patrón.

²⁹ *Tota Pulchra*: Oración del siglo IV que hace referencia a la Inmaculada Concepción. En cuanto a la vestimenta, solía ser túnica color jacinto y manto azul, y poco a poco fue cambiando a túnica blanca y manto azul. Finalmente, Bartolomé Esteban Murillo, fue el que consagró estos colores, en el tercer tercio del siglo XVII, aunque los inició Francisco Pacheco implantando el estilo iconográfico de Inmaculada “Apocalíptica” por antonomasia en los años centrales del siglo XVII.

En el fondo del relieve, pintado, podemos entrever la esquina de lo que pudiera ser una habitación enladrillada o con sillares rectangulares, por lo que intuimos que el anuncio se produce dentro de una estancia, en cuya parte superior, de nuevo en relieve, se abre el rompimiento de gloria del que baja el Espíritu Santo en forma de paloma, acompañado de dos querubines a cada lado y formando lo que sería la naturaleza divina de la composición.

Como curiosidad, cabe resaltar la postura del querubín superior izquierdo, pues se encuentra girado hacia su lado derecho. Este leve movimiento de las cabezas de angelotes o querubines choca un poco con el hieratismo y quietud que antes mencionábamos en la Virgen y el arcángel. Es curioso también y un tanto desconcertante que las cabezas de querubines no se parecen a las de éstos. Además, dan la sensación de ser de mayor calidad artística que las dos figuras principales.

6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y POSIBLE DATACIÓN

Si lo era su origen, también el autor del relieve tarifeño de la Anunciación nos es desconocido. Sin embargo, intentaremos aquí, con su análisis estilístico, confirmar al menos la escuela artística a la que pertenece y acercarnos a una posible datación de la pieza. Para ello, es obligado partir como datos de partida de los que nos ofrece Pérez Mulet, quien propuso para este relieve su filiación a la escuela sevillana y una cronología entre 1630-1660.³⁰

Con todo, es difícil encontrar, si no imposible, sin documentos y sin ni siquiera tener certeza de su origen, la fecha cierta de su factura o quién pudo ser el posible autor de este relieve. Hemos de basarnos por tanto en el análisis estilístico y su comparación con otras obras de la escuela sevillana de escultura (afirmación en la que coincidimos en principio con Pérez Mulet) para confirmar la anterior datación.

Así, hemos encontrado algunos relieves que comparten ciertos detalles estilísticos con el de Tarifa, aunque no pueden asignarse a una misma mano. Uno de ellos es el relieve de la Coronación de la Virgen, catalogado por Herrera García como anónimo y fechado hacia 1720-1740³¹, que se encuentra en la iglesia de la Magdalena en Sevilla, situado en el mismo retablo sobre el famosísimo relieve de la Asunción de Nuestra Señora, obra de Juan de Mesa en 1619. Como veremos más adelante y con más detalle, comparte con el relieve tarifeño el tratamiento de los paños de las vestiduras, el escaso movimiento y la posición arrodillada, poco natural y algo forzada de la Virgen. Las nubes, incluso las cabezas de querubines, nos recuerdan bastante al relieve de la Anunciación de San Mateo. Ambas imágenes marianas recogen un pico del manto en su brazo derecho, mientras que el resto se pliega con un leve movimiento en su lado izquierdo, dejándonos ver la decoración interior del mismo. Las dos giran levemente la cabeza hacia su derecha, de forma más pronunciada en la imagen tarifeña. En cuanto a la túnica, los pliegues son casi paralelos, marcándose o dejándose intuir las piernas, y en el centro, un pliegue bastante más marcado. Y aunque las mangas no son iguales, la decoración de la túnica, ambas con motivos florales y geométricos, nos acercan la datación de nuestra pieza más hacia la primera mitad del siglo XVIII, lo que concuerda además con el empleo de ciertos recursos estilísticos como son el empleo del fuste salomónico en el pie del atril y la forma del tocado y, sobre todo, del pecherín que luce la Virgen del relieve de San Mateo, cuyo uso se generalizó en el último tercio del siglo XVII y principios y mitad del siglo XVIII.³²

El análisis estilístico también nos permite confirmar que, en efecto, el relieve de la Anunciación no pertenece al retablo actual. Así, aunque el atril de pie salomónico pueda hacer juego con las columnas salomónicas del mismo retablo, los querubines del relieve no tienen semejanza con los querubines ni con los atlantes que las sostienen y decoran el banco del retablo. El cabello de los atlantes tiene un peinado más marcado, con más volumen, mayor hendidura que los angelotes del relieve, basado en

30 PÉREZ MULET, Fernando. Ob. Cit. Relieve de la Anunciación.

31 HERRERA GARCÍA, Francisco; HALCÓN, Fátima y RECIO, Álvaro. *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla. Fundación El Monte. Universidad de Sevilla, 2000, p. 290.

32 GUTIÉRREZ PULIDO, David. "La columna salomónica en el Arte", *Blog Historia del Arte*. 2013. <http://bloghistoriadelaarte.wordpress.com/2013/08/17/la-columna-salomonica-en-el-arte-the-salomonic-column-in-art/>

lo que podría ser la huella de un peine de púas finas; incluso las mejillas de estos últimos son más rellenitas que la de los atlantes. Por otro lado, las cabezas de querubines que igualmente decoran el banco son de mucha menos calidad artística que los atlantes y, además de ser distintas a las del relieve, tampoco parecen originales del retablo.

Desgraciadamente y a falta de nuevos datos, aunque sin duda estamos ante un hermoso relieve de cierta calidad artística, no estamos ante una obra de excelente calidad de autor conocido y no podemos llegar a ninguna conclusión exacta sobre la datación ni la atribución de esta obra. No obstante, sí nos atrevemos a decir que posiblemente se trate de una obra de las denominada “de taller”, en la que pudieron intervenir más de una mano junto al maestro escultor, debido a lo desconcertante que resulta el distinto tratamiento que también apreciamos en las figuras principales y los querubines dentro de la misma obra.

Por último, concluimos que el relieve de la Anunciación de San Mateo es, posiblemente, una obra fechable en el primer tercio o mitad del siglo XVIII y procedente quizás de la capilla de la Encarnación de la iglesia de Santiago. De autor, hasta ahora, desconocido y de posible filiación a la escuela sevillana de escultura, con la que comparte las mayores semejanzas en el tratamiento de la talla.