

REFLEXIÓN SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LOS ARCÁNGELES EN EL CAMPO DE GIBRALTAR, EN EL SIGLO DE UTRECHT

Andrés Bolufer Vicioso

En la iconografía cristiana del Más Allá hay una serie de personajes inmateriales como los ángeles, que son imprescindibles para comprender la geografía de este supramundo espiritual, y entre ellos, la primacía, la copan los arcángeles. Éstos forman uno de los nueve coros en los que el pseudo Dionisio Areopagita dividió a estos espíritus benéficos. Entre ellos hay un claro protagonista, Miguel, al que según la función que realice se le personifica como rescatador de las ánimas del Purgatorio, príncipe de los ángeles, o vencedor del dragón apocalíptico, por ello comenzaremos con él nuestro recorrido por esta iconografía tan singular.

1. MIGUEL

1.a. Como rescatador de las ánimas del Purgatorio. Continuidad narrativa entre un fragmento teatral y una pintura

En la geografía del ultramundo cristiano-católico¹ hay dos grandes representaciones iconográficas de esta cosmografía suprasensorial. La más antigua de ellas es la del Juicio Final, que podría tomarse como la gran referencia, nacida durante el prerrománico y que alcanzaría su apogeo en el Manierismo, y otra, menos espectacular, sería la del rescate de las ánimas del Purgatorio, popularizada a partir del siglo XVI, cuando a raíz de la negación de su existencia por la Reforma, se expande esta segunda visión, diferenciada de la definitiva.² Se trata de la última oportunidad que tiene el individuo para arrepentirse antes del Juicio Final. En este último tipo de imágenes el arcángel Miguel asume un gran protagonismo, como comandante de los arcángeles.

Son tres las menciones que hay sobre él en las Escrituras, una en el Antiguo Testamento (Daniel, X: 13-21), y dos en el Nuevo (Judas, I: 9 y en el Apocalipsis, XII: 7-9). Su popularidad se basaba en tres creencias no desmentidas por la iglesia oficial, por lo que no ha habido reparos ni en su difusión, ni en su representación: se le considera el príncipe de todos los ángeles, tiene potestad para admitir en el Paraíso a las almas de los difuntos y es el protector de la Iglesia.³ Su nombre hebreo, ya delata parte de esta preeminencia, ¿Quién [es] como Dios?

1 Básicamente existen tres espacios post mortem a los que puede ir el alma: uno absolutamente positivo, para los benditos, el Paraíso; otro negativo, para los condenados, el Infierno, y otro intermedio que se define en el siglo XII, el Purgatorio, para los que necesitan purificarse antes de ir al Paraíso.

2 Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1997, pp. 90-98. Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus, Madrid, 1985.

3 Juan Leal, *Año Cristiano*, Escalicer, Madrid, 1961, pp. 303-305.

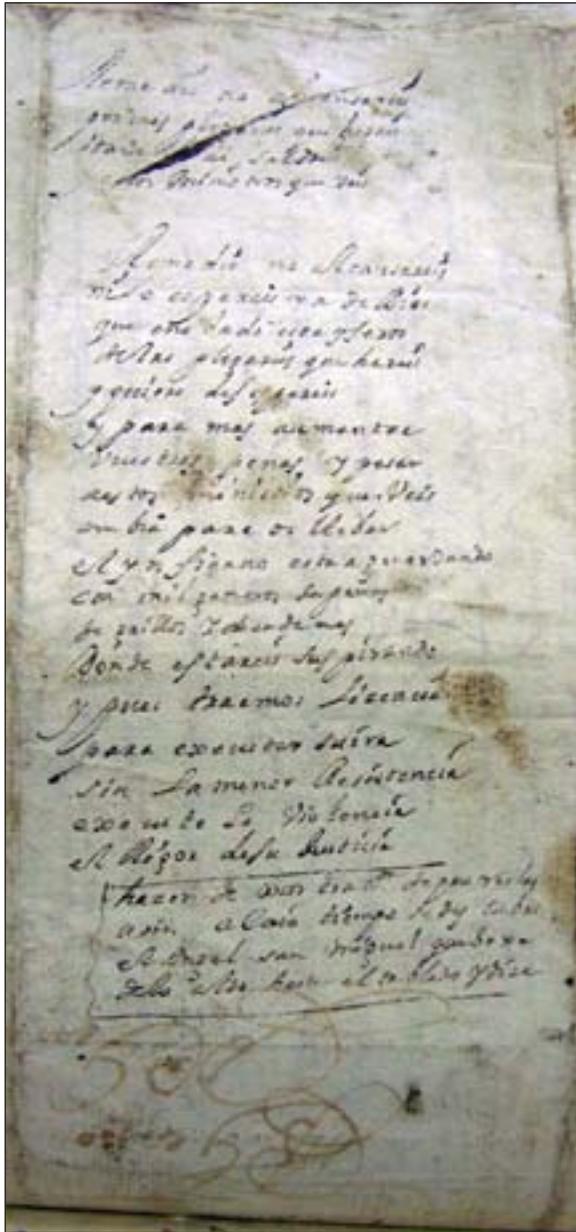


Figura 1. Fragmento del *Auto* copiado por el notario Ignacio Pastor. Algeciras, 1729.

De la segunda de estas imágenes, la del héroe indiscutible del rescate de las ánimas, tenemos dos representaciones, un fragmento teatral y un cuadro devocional. Ninguna de las dos interpretaciones tienen la misma cronología, media entre ellas tal vez medio siglo, pero mantienen una unidad narrativa, y participan del mismo espíritu. El fragmento escénico (figura nº 1), formaría parte de un auto sacramental representado en Algeciras en el primer tercio del siglo XVIII, mientras la otra pieza, es una pintura al óleo sobre un lienzo de grandes dimensiones, situada en la iglesia tarifeña de San Mateo. Aunque son expresiones narrativas distintas, se puede establecer entre ellas una relación ideográfica, inversa a su cronología. Es como si entre ambas hubiera un magnífico nexo de unión, como si estuviesen encadenadas, de modo que el fragmento teatral nos pudiera introducir muy bien en la escena de cuadro tarifeño.

El texto es el siguiente:

Remedio no alcanzareis
ni lo esperéis ya de Dios
que enojado está y lexos
de las plegarias que hazeis
y quiere desesperéis
y para mas aumentar
vuestras penas y pesar
a estos ministros que Veis
embia para os llebar
el infierno está aguardando
con mil generos y percanzes
de gri[...]llos y cadenas
Donde estareis suspirando
Y pues traemos Lizencias
Para executar su ira
Sin la menor Resistencia
Execute la Violencia
El Rigor de su Justicia.
*Hazen demostrazion de quererlas
Asir al cuio tiempo se descubre
El Angel san Miguel que baxa
de lo alto hasta el tablado y dice.*
(Pastor: 1729, 105v⁴).

4 Apunte al dorso de una venta de una casa de Luis Cañero a Cristóbal Marín ante Ignacio Pastor, notario apostólico, activo en Algeciras entre 1721 y 1729, caja 01-0497, 1729, f. 105v. AHPNA. Sec. Algeciras.

Este fragmento⁵ tiene una nota de interés añadida. Se trata del primer documento conocido de una representación teatral en Algeciras.⁶ Por su contenido, el “auto” al que pertenecería, junto al carácter puramente escénico, tendría otro valor de tipo pastoral. Su autor pretendería de sus espectadores, que además de palpar los valores escénicos de la obra, se conmovieran sobre su Destino, en tanto que pieza doctrinaria. Por tanto nos mostraría un valor contemporáneo añadido, el de ser un “*sermón post sermón*”. A la Iglesia, dada la fuerza visual de estas imágenes, le interesaban este tipo de prédicas asociadas a las artes, fundamentalmente a partir de la Contrarreforma.⁷

La escena descrita es absolutamente efectista, muy del gusto del público aunque no de los puristas.⁸ Para su autor lo importante era transmitir la simbología catequética, y esto tendría algo que ver en la iniciativa del espectador que lo copió, Ignacio Pastor, el primer notario apostólico documentado en la nueva población (activo entre 1721 y 1729);⁹ aunque no se puede desdeñar la sugestión que le causaría la puesta en movimiento de la tramoya. El impacto emocional debió de ser fuerte, porque la impresión no quiso olvidarla y por ello la puso al dorso de la venta de una casa que escrituraría por esos días.

El otro elemento narrativo, el cuadro de *Ánimas* de la parroquia de San Mateo de Tarifa (figura nº 2), funcionaría del mismo modo para su espectador, como una visión suprarreal. En este caso las constantes prédicas sobre el mismo tema, potenciarían la interiorización de la visión descrita en el cuadro. En uno y en otro caso la empatía es su fin, de ahí la necesidad de que tanto en el fragmento teatral como en el cuadro, el mensaje descrito fuera decisivo para convencer a su espectador, y en ambos Miguel aparece como el gran protagonista de este gran drama que se le presenta a cada individuo tras su muerte física.



Figura 2. Cuadro de *Ánimas de San Miguel*, ca. 2ª ½ s. XVII, parroquia de San Mateo, Tarifa..

- 5 Está formado por veintidós versos octosílabos que combinan libremente entre sí con rima asonante y consonante, sin atenerse a ningún esquema estrófico. Pero entre ellos existe una diferencia funcional, hay una doble estructura definida por su carácter representativo: los dieciocho primeros forman un romance, y se corresponden con el diálogo que sostiene un relator con un público expectante; mientras los cuatro últimos, que no mantienen la estructura del romance, constituyen una acotación habitual en cualquier género teatral, y parecen corresponder al silencio vocal, que no al visual representado, porque describen las acciones de la tramoya, que entra en función en ese preciso momento.
- 6 La única noticia hasta la publicación del artículo de Mario Ocaña sobre la actividad teatral en Algeciras, era una referencia nada halagüeña, a la estancia del dramaturgo Moratin en Algeciras (Martín Bueno Lozano, *El renacer de Algeciras (a través de los viajeros)*, Algeciras, 1988, p. 829). Con ésta podemos añadir una reseña más al conocimiento de la actividad teatral en la nueva población. Las aportaciones de Mario Ocaña, eran tres noticias referidas a los años 1755, 1756 y 1781 respectivamente. De las dos primeras se deduce el carácter itinerante de los cómicos y, de la última, la existencia de un tinglado efímero en el patio del convento mercedario en el que se representaban las funciones, y que probablemente fuera el escenario en el que se hubiera desarrollado esta representación, de la que formaría parte este fragmento. Mario Ocaña Torres, “Noticias sobre cómicos ambulantes en Algeciras durante el siglo XVIII”, *Almoraima* nº 30, Algeciras, 2003, pp. 49-57.
- 7 Uno de sus antecedentes más remotos lo encontraríamos en *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, recordemos la escena final del milagro del campesino avaro, otro ilustre precedente serían las “*danzas de la muerte*” del siglo XV.
- 8 La obra a la que pertenecería este fragmento estaría sin duda en el ojo del huracán entre los partidarios del teatro nacional tardobarroco, y los que desde la corte serían partidarios de su sustitución por el neoclásico, lo que daría sus frutos con la prohibición de obras de este tipo por la real cédula de 11 de junio de 1765. Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Siglo XVIII*, Vol. V, Manual de Literatura española, Cénit, Pamplona, 1981, pp. 263-271.
- 9 Angelina Melle Navalpotro, *Distrito Notarial de Algeciras. Inventario de los fondos notariales*, nº 5, col. Bienal de Algeciras, FMC, Algeciras, 1995, pp. 25, 28, 30.

La secuencia entre ambas piezas podría desarrollarse de la siguiente manera:

El relator de la pieza teatral presenta la llegada de los ángeles demoníacos que, *ipso facto*, conducirán a los réprobos a su última morada, a sus dominios (“el ynfierno está aguardando”). Les increpa para que dejen de aguardar algún tipo de esperanza en su salvación. Les habla de modo imperativo para que desesperen, porque no encontrarán ningún remedio a su destino, ni siquiera el de un Dios justiciero que les repudia, indignado por sus pecados y, hastiado por los falsos arrepentimientos. Les apremia para que asuman su nueva situación y les muestra a los mensajeros del Infierno que vienen a por ellos (“ministros que veis”), para llevarlos a su morada definitiva, donde les esperan torturas sin fin (“con mil generos y percances / de grillos y cadenas”).

Pero justo en ese decisivo y dramático instante, en el que ven con desgarro que no hay ninguna esperanza, en ese terrible y decisivo segundo, en ese decisivo y crucial momento en el que los condenados van a ser entregados al fuego continuo y perpetuo del tormento infernal, aparece el gran héroe, el enviado, el arcángel (angel) San Miguel, que baja “hasta el tablado y dice:...”¹⁰ Lamentablemente aquí acaba el fragmento, cuando desciende victorioso el arcángel, provocando la huida de sus oponentes.

A partir de este punto continuaría la secuencia en el *Cuadro de Ánimas*. Vayamos en primer lugar a su plano inferior, ya que su protagonista enlaza ambas piezas.

El arcángel, vestido con galas militares, nos muestra sus símbolos: una balanza y una espada de hoja llameante. Su descenso tiene un objetivo fundamental, el pesado de las almas¹¹ para justificarlas o no, y librarlas de sus culpas por su espada flamígera¹² a través del fuego purificador, para llevarlas hacia su nuevo plano, con lo que se produce mediante esta psicostasia una auténtica catarsis, en tanto que se redimen los pecados. Mientras, en los extremos de la escena, unos ángeles comienzan a rescatar las almas liberadas. Las hay de toda condición: un obispo con su mitra, una cortesana, una monja, un fraile,...

El espacio es sombrío y lúgubre, a pesar de estar abrasado por altas llamas, de entre las que sobresalen los penados, que parecen más pendientes del prodigio que tienen ante sí, que de su propio sufrimiento. No hay grandes estridencias salvo las de un anciano suplicante, y un musulmán, que da la espalda a la escena que contemplan sus compañeros.¹³ Este submundo al que baja el arcángel se encuentra abigarrado, lleno, incluso saturado y con ello se refleja la idea de que el Purgatorio es un lugar cuajado de pecadores, pero en el que hay cierto sentido igualitario del destino, en tanto que todos comparten un mismo espacio físico.

En cualquier caso los responsables del rescate, los que han intercedido ante el Hacedor por los penados, hasta el punto de conmovérle y provocar el decisivo viaje de Miguel, están situados en el plano superior, el celestial, en el que aparecen los suplicantes-intercesores, una *mater dolorosa*, arrodillada y con la mirada dirigida al cielo y, junto a ella, en la misma actitud, un obispo barbado que bien pudiera ser san Agustín,¹⁴ y tras ellos formando un coro, se sitúan nueve ángeles, con

10 Es decir el lugar en el que están no es el Infierno, sino el espacio intermedio, el Purgatorio, donde tiene lugar la última oportunidad. La aparición *in extremis* del Ángel san Miguel está encaminada a impedir que estas ánimas se condenen eternamente, porque les corresponde una suerte mejor: el cielo, aunque sea tras una etapa de saneamiento espiritual en el Purgatorio.

11 Una clara simbiosis iconográfica con la Psicostasia egipcia, que pasa al arte cristiano a través del arte copto.

12 Al igual que hiciera el ángel que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, pero aquí con un sentido diametralmente opuesto. Génesis, III, 24.

13 La representación del musulmán como símbolo de la herejía, ya se conocía de antiguo, valga como ejemplo la escenificación que hace del Infierno el cuatrocentista Juan de Módena hacia 1404 en la capilla de los boloñeses de San Petronio de Bolonia. En Tarifa, una ciudad fronteriza con el Islam, en la que se estaba acostumbrado a las desembarcadas de los moros, resulta del todo natural que se recurra a su imagen como representación del hereje persistente o contumaz.

14 Bajo las vestimentas episcopales, sobresale el hábito negro de la orden agustiniana, y a él se le considera el primer padre del Purgatorio. Jacques le Goff, basándose en Joseph Ntedika ve en Agustín cuatro grandes afirmaciones sobre este Intermedio: 1. Los sufragios son necesarios para salvar las almas. 2. La decisión sobre la justificación o no, pertenece a Dios que atiende los sufragios. 3. Ésta se produce por el fuego corrector. 4. Los sufragios no son útiles para los condenados. Es decir el Purgatorio es el lugar donde están los que no han sido del todo buenos, ni malos. Jacques le Goff, *opus cit*, pp. 80-102.

otros tantos atributos pasionarios,¹⁵ en sustitución del gran protagonista de este plano, el Cristo Juez ante el que interceden. Se trataría con ello de la representación de una Deésis alegórica formada por los dos orantes-intercesores, y entre ambos y, a su alrededor se situarían los ángeles pasionarios en sustitución del Cristo simbólico.

Es una composición de aparato, que resulta abigarrada por la multitud de personajes,¹⁶ actitudes y significados, y singular por la disparidad de calidades. Parece como si hubieran intervenido distintas manos. Hay una clara diferencia por ejemplo entre la Dolorosa, de formas pesadas y factura ingenua, y el obispo, cuyas ropas episcopales, que aun siendo de una gran calidad, no se corresponden con su color canónico, el amarillo, que ha sido sustituido en la obra por el rojo; o el mismo arcángel, sus acólitos y ciertos rostros angélicos de buena factura, mientras en otros el estudio de la anatomía, como el del ángel que rescata un alma del Purgatorio en el flanco izquierdo, tiene un exceso de desarrollo muscular.

Si bien carece de autoría, podemos acercarnos al círculo artístico en el que se elaboró. Hay varias pistas. La más clara de ellas puede ser la Santa Faz, realizada a hechura de las que popularizara Francisco de Zurbarán entre 1658 y 1660,¹⁷ y el amarillo de las nubes, que señala el camino a las cabezas de las almas infantiles portadoras de palma, muy propio de los rompimientos de Gloria del maestro de Fuente de Cantos; amén de que el tema angélico fuera uno de los más entrañables en su producción y escuela. Pero sobre todo la que parece la inspiración del cuadro tarifeño, su gran cuadro de aparato, la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (1630-1631),¹⁸ por la inversión de la estructura iconográfica en “V”, en el que los orantes pasan del plano terrenal al divino, y el personaje central del divino al Purgatorio, o el rostro del san Agustín que sigue de cerca al del emperador en el lienzo sevillano. Pero sólo en eso, ya que la unidad de acción, la relación entre los personajes falta precisamente en el cuadro tarifeño. La falta de unidad, nos hace pensar en un cuadro de taller, como si el maestro hubiera dejado el encargo en manos de sus discípulos, que han tomado préstamos de la obra del maestro, colocando las piezas a manera de puzzle, algo que formaba parte de su forma de componer. En palabras de Diego Angulo, Zurbarán: “construía casi como un primitivo flamenco, por simple yuxtaposición de figuras, y con preferencia en unos pocos planos sin preocupación alguna de crear actitudes que liguen unos con otros”.¹⁹

La mano de su comitente también se hace notar, sería un tarifeño familiarizado con la propia iglesia de san Mateo. Hay una sensible relación entre este cuadro y la bóveda estrellada del presbiterio,²⁰ en ambos casos Cristo aparece textualizado alegóricamente a partir de nueve símbolos:²¹ en la bóveda mediante nueve escudos pasionarios, mientras en el cuadro por nueve ángeles pasionarios portadores de otros tantos emblemas.

Si partimos de que el retablo, de orden compuesto y de una sola calle, al que pertenecía este lienzo, es de 1635,²² relacionaremos implícitamente el lienzo con esta fecha, y ello nos llevaría a adelantar la presencia de los cuadros de Santa Faz

15 Tras el obispo tres ángeles sostienen respectivamente la escalera, otro deja ver en una mano las tiras metálicas y estrelladas del látigo mientras en la otra parece sostener un mazo de cañas, y un tercero la lanza y el hisopo; tras la Madre cuatro ángeles sostienen una corona de espinas, la columna del martirio, una jarra metálica y su plato, señas inequívocas de su condena ante Pilatos, y un cuarto el único que mira al espectador, muestra la Santa Faz. En el centro y tras los protagonistas dos ángeles portan los símbolos del último martirio, uno la cruz y su compañero los tres clavos y el martillo.

16 Hay 30 personajes en diferentes escalas: 11 en el plano superior, 6 en el intermedio y 13 en el inferior.

17 Enrique Valdivieso, Coordinador, *Zurbarán. IV Centenario*, Catálogo Exposición, Sevilla, 1998, pp. 228-231.

18 Enrique Valdivieso, *opus cit.*, pp. 56-58, 100-101.

19 Benito Navarrete Prieto, *Zurbarán: Cómo compuso sus principales cuadros*, en *Zurbarán. IV Centenario*, Catálogo de Exposición, Consejería de Cultura, Sevilla, 1998, p. 55.

20 Andrés Bolufer Vicioso, “El tapiz escultórico de la “Vía Sacra” en san Mateo de Tarifa”, VII Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar, *Almoraima* nº 29, Algeciras, 2003, pp. 317-333.

21 El número nueve es un número simbólico, es el último de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo. Jean Chevalier, Alain Gheerant, *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona, 1995, p. 762.

22 En el opúsculo *Memoria de la iglesia Mayor de Tarifa del Sr. Sn. Mateo*,..., se dice “El altar de ánimas se hizo en 1635”, la misma referencia, se repetirá en *Antecedentes... de S. Mateo*... Ver J. López, *Memoria de la Iglesia Mayor de Tarifa del Sr. Sn. Mateo, sacada de apuntes particulares, del archivo y juicio crítico de quien lo ha redactado*, Tarifa, 1886, (ADC), Varios, sig. 459, p. 13, y s/f.

en la obra del extremeño sevillano,²³ que hasta ahora se hacían en su periodo madrileño, ya que los conservados son de este último período, y el cuadro tarifeño es de la década de los treinta, y no cabe duda que la factura del rostro del Cristo sobre el lienzo es del estilo del maestro. Se trataría por tanto de un encargo, hecho en la época de mayor dinamismo del maestro y su taller.

El cuadro actualmente está fuera de su contexto. Con el retablo al que perteneció tiene un exilio forzado, ya que éste sirve hoy de reposo a la talla barroca del Cristo de la Salud y a la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores, mientras el lienzo ha tenido una vida errante por los muros de la nave de la Epístola.²⁴ Lo suyo sería que recobrara su puesto en el lugar para el que fuera diseñado, por lo que una simple restitución podría devolverle a ambos su primitiva función. Su estado de conservación es deficiente, tanto por la suciedad acumulada, como por la pérdida de policromía en algunos trozos, ocasionadas probablemente por haber estado guardado, y doblado en alguna ocasión, al menos en tres pliegues, lo que le ha causado cuarteamiento, por lo que necesitaría una urgente limpieza y restauración.

A través de estas dos piezas, la distancia temporal ha querido unir dos imágenes con un significado continuado en la prédica catequética, a pesar de la distinta concepción de sus formatos expresivos, pintura en el caso tarifeño y fragmento teatral en el algecireño. La unión entre pintura y literatura, entre plástica visual y plástica escénica, ha engarzado dos piezas de un arte total y global como lo fue el Barroco, en el que ambas obras encajan perfectamente, hablando a sus espectadores de modo claro y persuasivo de la inmanencia, e inminencia, del último día terreno, y de la consiguiente necesidad de prepararlo conveniente y convincentemente.

1.b. Como guardián y defensor del Trono: Un biombo-iconostasio en la capilla sacramental de Santa María la Coronada de San Roque

En la Iglesia Mayor de San Roque, Santa María la Coronada, tenemos de nuevo representado al arcángel, pero esta vez como comandante de su cohorte, junto al trono divino, en una estructura muy singular, a la entrada de su Capilla Sacramental. De todas las capillas del templo, ésta es sin duda la joya de todas ellas. Aunque de ella, siempre se ha destacado como pieza fundamental su frontispicio monumental,²⁵ no podemos olvidarnos ni de su retablo, ni del biombo sacramental, que en su momento debiera cerrarla. Esta última es una pieza singular,²⁶ ya que no hay ninguna otra de estas características en la zona. Está formada por dos puertas-mamparas de grandes dimensiones (figura nº 3), que cubren toda la altura de las jambas, formando una sólo unidad estética, ya que desplegados sus batientes, completan su trama. Funcionaría por tanto como un pseudoiconostasio o un anterretablo, al cerrar en momentos determinados el espacio de esta capilla del resto del

23 Si bien el tema de la Santa Faz fue frecuente en la plástica occidental durante la Edad Media, uno de sus grandes difusores durante el Renacimiento fue el Greco, que llevó a cabo dos creaciones sobre este motivo entre 1577 y 1596, ya que posteriormente desaparecen de su obra; en una de ellas aparece sólo la figura de Cristo, con o sin corona de espinas (seis cuadros), y en la otra la Verónica sostiene el pañuelo con la Santa Faz (cuatro cuadros). N. Hadjnicolaou, J. Álvarez Lopera, en *El Greco. Identidad y transformación*, Catálogo Exposición, Skira, pp. 360-362, 391.

24 En el opúsculo de 1886, se hace una descripción gráfica de la iglesia y sus dependencias, con la ubicación de los altares, localizándose el altar de Ánimas en la nave del Evangelio (con el número 21), y no en la de la Epístola donde está hoy en día. En una posterior descripción de la parroquia en 1919 (*Relación... de la parroquia de S. Mateo*), se desprende que ha sido sustituido el cuadro, ya que se hace referencia a otra devoción, y trasladado el retablo de su espacio, a la nave de la Epístola: "El cuarto [retablo] tiene un lienzo que representa la Virgen del Carmen con las benditas almas del Purgatorio", a su vez sustituido en el tiempo por el que nos ocupa, trasladándose el carmelitano a la capilla de san José. Esta sustitución nos aclara al menos el periodo de su desmantelamiento y deterioro (los dobleces que presenta, la suciedad, pérdida de policromía,...). Ver J. López, *opus cit*, p. 13; Francisco de Paula Santos Moreno, *Parroquia de S. Mateo de la ciudad de Tarifa*, Tarifa, 1919. ADC. Varios, sig. 459.

25 "En el brazo derecho de el crucero, está el Sagrario; el frontispicio exterior de esta Capilla es obra maestra del famoso escultor, pintor y tallista Don Antonio Terrero. Las dos columnas, medio resaltadas en redondo, están pintadas, talladas y doradas, así como todo su cuerpo arquitectónico que guarda el orden corintio y compuesto; la mayor parte del material de este frontis es de estuque y en lo más alto está de escultura la imagen de la Fe [acompañada a cada lado por la Esperanza y la Caridad respectivamente]". Lorenzo Valverde, *opus cit*, p. 48.

26 De ella no se ha escrito curiosamente nada en las historias de san Roque, y sólo aparece como referencia una foto en *La parroquia de Gibraltar en San Roque del padre Caldelas*. Rafael Caldelas López. *La parroquia de Gibraltar en San Roque*, Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz, 1976, p. 212.

templo. Pasa prácticamente desapercibido, porque raramente lo podemos ver extendido. Lo normal es que sus hojas estén plegadas hacia el interior, siendo inadvertibles para quien se acerca a esta capilla monumental.

Su cara exterior presenta una textura mixta. A un armazón de planchas de maderas policromadas, se le han sobrepuesto otros elementos: en su parte central un cuerpo doble de ventanas rectangulares acristaladas, y desde ella hasta la parte superior, se le ha sobrepuesto un lienzo policromado a modo de peto, en el que se combinan escenas figurativas y epigráficas. El “esqueleto” está formado por distintos cajones engarzados entre sí, y visibles sólo desde el interior de la capilla.

El biombo es un producto del arte mobiliario oriental de India, China o Japón,²⁷ que probablemente llegaría a Europa a través del comercio luso, o del galeón de Manila.²⁸ El vocablo español biombo, tiene su origen en el portugués, y éste trascribe el japonés byōbu. Maria Helena Mendes Pinto en su descripción de los biombos japoneses Namban de la escuela de Kano, pertenecientes a las colecciones del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, más conocido como de Janelas (Ventanas) Verdes, describe del siguiente modo la confluencia intercultural que los creó, y la asunción del término biombo por la lengua lusitana:

En el ámbito de las artes ornamentales de aquella época —siglo XVI— sobresalía, en el Japón, un objeto: el biombo. Además de formar parte de la vida cotidiana del pueblo nipón, el biombo deja percibir en su decoración las condiciones estéticas presentes en el momento histórico del encuentro entre Portugal y el Lejano Oriente: entre portugueses y japoneses.

Desde el encuentro, los Biombos Namban son [un] reflejo alegórico y simbólico en el que se refleja una narrativa de acontecimientos vividos.

En la lengua portuguesa, la palabra biombo ha llegado a ser tan corriente que poca gente tiene conciencia de su origen exótico. Ni siquiera Rafael Bluteau, un sacerdote de la orden de S. Cayetano y autor del primer diccionario de portugués editado a partir de 1712, indicó la etimología japonesa del término, aunque no emplea la palabra adecuada sino en el plural.

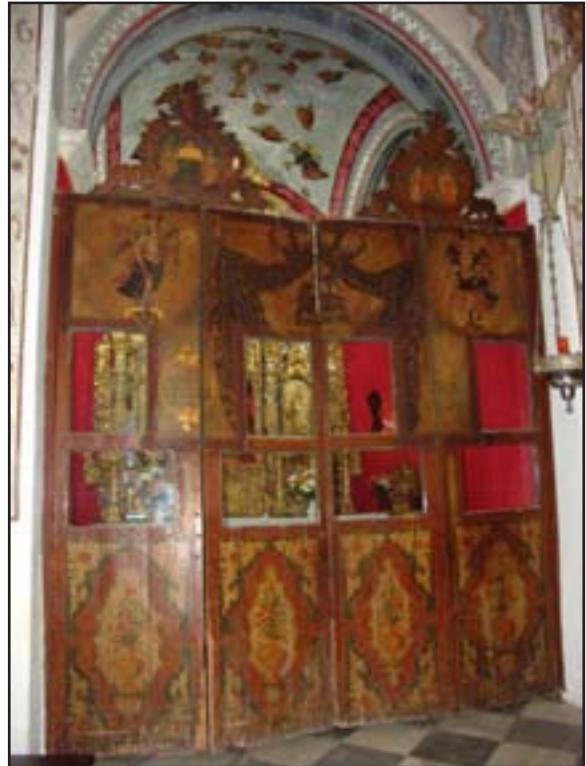


Figura 3. *Biombo sacramental*, 2ª ½ siglo XVIII, parroquia de Sta. Mª la Coronada, San Roque.

27 Fue llevado de China a Japón hacia el siglo VIII, pero allí evolucionó de manera independiente. Su número de hojas es par oscilando de dos a doce, aunque lo normal es que tuvieran seis. Los de mayores dimensiones oscilan entre 1'90 cm y 1'70 cm, denominados honken, a los medianos de 1'50 cm y pequeños o bajos entre 1'20 cm y 0'90 cm. El uso de estos grandes biombos está documentado para espacios aristocráticos, burgueses y religiosos como los de la secta budista Zen.

28 La presencia comercial portuguesa en Japón se sitúa entre 1549 y 1587, prácticamente, coincidiendo por tanto con el final del período Muromachi, y los períodos Momoyama y Tokugawa, mientras que en China lo hace desde 1514, coincidiendo con el final del período Ming. En ambos casos coincide con momentos estelares de estas culturas asiáticas, en las que el biombo se utilizaba como soporte para sus pinturas, algunos de los cuales se trajeron a Europa. Fernando García Gutiérrez, *Arte del Japón*, Tomo XXI, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 346-350, 391-393 y Jean Roger Rivière, *Arte de la China*, Tomo XX, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, pp. 429-431, 488-489.

Dice así: Biombos -mueble portátil de bastidores de madera cubiertas de tela, o de otra materia, unidas una a las otras y plegadas, que se utilizan en las entradas de las casas para protegerse del viento.

Si este era el uso que los biombos tenían en Occidente, en Oriente, normalmente en Japón, servían de verdaderas paredes móviles, que permanecían en posición vertical gracias al ángulo que formaban los paneles entre sí. Como objetos portátiles, estos biombos se empleaban tanto para independizar las grandes áreas interiores de la construcción tradicional nipona como para conseguir un espacio más íntimo.

Cuando Bluteau, en [su] lista de los vocablos nacionales, escribe biombos usando el plural, sin dudar, sin dar ninguna explicación del porqué la usa en este sentido, no indica el porqué de este fenómeno semántico sino el origen de la palabra, da a entender que no se refiere a una pieza aislada. De hecho, lo característico del *beòbu* japonés es que se componga de dos unidades, que con otros pares de biombos definían, en general, espacios de desigual importancia, desempeñando una función originariamente más utilitaria que decorativa.²⁹

En este sentido de puerta móvil, plegable y formada por dos unidades, es como hay que interpretar la entidad física y simbólica de nuestro anterretablo-seudoiconostasio, formado por un doble biombo, que separa ámbitos, la capilla sacramental del resto de la iglesia.

Si bien la estructura responde a la asimilación de una técnica mobiliar oriental, su definición plástica está inmersa en el tardobarroco. Para su estudio lo dividiremos en tres espacios ideales, superior, medio e inferior. El cuerpo inferior, el más homogéneo de todos, está formado iconográficamente por un mismo tema: un jarrón florido inscrito dentro de un espacio mixtilíneo-ovalado, repetido en cada uno de los batientes. Su significado puede asociarse con la representación alegórica de María (jarrón florido) en los evangelistas (cuatro jarrones).

El cuerpo central está horadado rítmicamente por dos niveles de ventanas acristaladas rectangulares, combinadas en ángulo recto, ordenándose las del piso central superior verticalmente, mientras las del central inferior horizontalmente, dejando ver la parte central del retablo de la capilla sacramental. Al ser la separación entre las ventanas del piso superior acristalado, mayor, por su posición vertical, se ha podido situar entre ellas, las inscripciones latinas del lienzo, que en este tramo amplía el peto, añadiéndole dos tramos en forma de “U”, como si fueran colgaduras, dándole al lienzo una forma inusual, por su irregularidad. Es como si se tratara de un dosel monumental.

En el piso superior (figura nº 3.1), sobresaliendo de un vaporoso mar de nubes, se han representado entre sus dos hojas centrales un conjunto ideográfico compuesto por tres elementos, una gran corona real, bajo la cual se abre, pendiendo de sendas argollas, un amplio cortinaje de motivos vegetales, desplegado lateralmente, y que desciende hasta el piso inferior acristalado, dejando ver en su parte central un *Agnus Dei*, sentado sobre un libro cerrado, (Apocalipsis, V: 1-5), del que cuelgan siete círculos con una letra capital que corresponde a las iniciales de los siete sacramentos: **B**(autismo), **C**(onfesión), **P**(enitencia), **C**(omunión), **E**(xtremaunción), **O**(rden sacerdotal), y **M**(atrimonio).

A sus pies, aparece la primera inscripción latina: “*Terribilis est locus iste*”;³⁰ en clara alusión al sueño de Jacob. Si completamos la frase con su versículo “¡Este es un lugar terrible! Es la casa de Dios y la Puerta del Cielo”, nos acercaremos más a su significado teológico, porque nos está indicando el lugar ante el que nos encontramos, el *sancta sanctorum* de todo el edificio. Este anterretablo o seudoiconostasio no es otra cosa que un enorme portal de dos hojas plegables, que una vez abierto, da acceso al segundo lugar más importante del templo después del altar mayor, la capilla sacramental.

29 Maria Helena Mendes Pinto (1993). *Biombos Namban*, MNAA, Lisboa.

30 Jacob, una vez terminada su visión de la escalera dijo: “Y atemorizado añadió: ¡Este es un lugar terrible! Esta es la casa de Dios y la Puerta de los cielos”. El subrayado corresponde a la frase inscrita en la mampara. Génesis 28, 17, Biblia, BAC, Madrid, 1971, p. 34.



Figura 3.1. Detalle del *Biombo sacramental*. Peto policromado.

En la representación iconográfica de este simbólico argumento central, se han unido gráficamente Apocalipsis y Génesis: Principio y Fin de la Biblia, el Alfa y la Omega del cristianismo. El Cordero, el Libro cerrado y los siete sellos hacen referencia sin duda a los capítulos V y VI del último libro neotestamentario en los que se alude a estos elementos iconográficos, mientras el sueño de Jacob aparece en capítulo XXXII del Génesis (22-32). Al unirse simbólicamente la representación juanista y la inscripción del primer libro de los libros, se está manifestando a todo el que se acerca a ella la importancia de esta capilla, en la que reside el cuerpo de Cristo, en quien se unen ambos testamentos, y que ha triunfado sobre la muerte, que es el significado de la Corona en relación al conjunto.³¹ Este argumento ideográfico tiene un claro sentido apocalíptico, la segunda venida de Cristo o Parusía, y para manifestar la presencia simbólica de Cristo, el Cordero Místico, que mira hacia el lábaro del Resucitado, aparece sobre un rompimiento de cielo, del que se desprenden ráfagas en forma circular.

Esta frase se ha hecho mundialmente famosa a raíz de su publicación en el *Código da Vinci* de Dan Brown, en la que aparece inscrita a la entrada de la iglesia del pueblecito de Rennes-le-Château (Languedoc, Francia). Pero no es la única referencia, también se encuentra en el santuario de san Miguel en el Monte Gárgano (Puglia, Italia), y éste santuario fue el primero dedicado al arcángel Miguel,³² el compañero de viaje de este emblema central.

Al Cordero Místico le acompaña lateralmente un arcángel en cada uno de los batientes próximos. El situado a la izquierda del Cordero, lo representa como en la época se hacía con los centuriones romanos, tiene en su mano zurda como elemento parlante una espada flamígera, que porta en posición de guardia y a la que señala con la otra, para indicarnos quién es. A su derecha otro, vestido de militar pero con armadura de gala, sostiene en su mano izquierda un asta rematada en una

31 Se puede interpretar de muy distintos modos, entre ellas como signo de victoria (1 Cor 9, 25; Apoc. 4, 4). Nuevo Testamento, BAC, Madrid, 1971, pp. 773.

32 Juan Leal, *opus cit.*, pp. 303-305.

cruz,³³ mientras con la otra señala al conjunto central. En esta mano se nos dice quién es, en círculo sobredorado aparece su emblema: *Q.S.C. DEUS*.³⁴ No hay duda, se trata de Miguel en ambos casos. Se le puede interpretar así por su posición junto al emblema central y, por su relación con los distintos pasajes apocalípticos en los que interviene, a la derecha como príncipe de los ángeles (en traje de gala y con el asta) y a la izquierda como defensor victorioso, representado con la espada flamígera, de la Mujer Apocalíptica (María) y de su hijo (Cristo, El Cordero Místico).

En la parte central, en cada una de las “U” antes mencionadas, rodeadas por los espacios acristalados superiores, tenemos dos inscripciones latinas dentro de sendas orlas de rocallas. En la de la derecha se puede leer: “*Adorabo ad templum sanctum tuum: & confitebor nómini tuo*”, parte del salmo 137,³⁵ y haciendo pareja con ella, en la parte izquierda: “*Locus iste à Deo factus est*”.³⁶

La lectura simbólica que podría hacerse de estos emblemas, sería de abajo al centro y en éste, de izquierda a derecha y hacia arriba, la siguiente:

1. En el plano inferior o terrenal:

1.1. Los evangelistas (cuatro floreros) nos presentan el teatro místico que se despliega ante el fiel-espectador.

2. En el plano intermedio, o terrenal, las inscripciones advierten de la importancia del lugar que tienen los fieles ante y, tras de sí, porque:

2.1. *Locus iste à Deo factus est*: Este lugar ha sido hecho por (está consagrado a) Dios.

2.2. *Adorabo ad templum sanctum tuum: & confitebor nómini tuo*: Me postraré ante tu santo templo & cantaré tu nombre.

3. En el plano superior, o celestial, tienen ante sí:

3.1. Las representaciones de Miguel en dos momentos, con su nombre *Q.S.C. DEUS*: Q(uién) (e)s c(omo) Dios, y como guardián del Trono.

3.2. El Trono simbólico, y su protagonista: Bajo una Corona Real se abre un rico cortinaje, apoyado en dos argollas suspendidas, que deja ver al Cordero sentado sobre el libro cerrado de siete sellos: B(autismo), C(onfesión), P(enitencia), C(omunión), E(xtremaunción), O(rden sacerdotal), y M(atrimonio), y a su vez bajo él la inscripción *Terribilis est locus iste*, significando el lugar del Juicio definitivo: Este lugar es terrible.³⁷

33 Una de las primeras representaciones en las que aparece con este símbolo es en el tríptico que hiciera Gérard David (siglo XV) dedicado al arcángel, en el que la lanza con la que derrota al demonio es una cruz sobre asta. *San Miguel derrota a los siete pecados capitales*, tríptico de *San Miguel*, ca. 1510, Viena, Kunsthistorisches Museum.

34 Su nombre hebreo significa: “*Quien (es) como Dios*”. El capítulo 12 del Apocalipsis está prácticamente dedicado al combate de Miguel contra Satanás, y su relación con la defensa de la Mujer. Apocalipsis de san Juan, XX, Nuevo Testamento, Madrid, 1971, pp. 739-741.

35 “Me postraré ante tu santo templo y cantaré tu nombre por tu piedad y tu verdad, pues has magnificado sobre todas las cosas tu nombre y tu palabra”. El subrayado corresponde a la frase inscrita en la mampara. Biblia, Salmos, 138 (Vg 137), BAC, Madrid, 1971, p. 808.

36 “Este lugar está consagrado a Dios”.

37 Las razones para esto serían: los evangelistas son los presentadores de la fe al fiel, que tuvo a María como su primer creyente. La capilla está consagrada expresamente a Cristo Consagrado, pero en la hornacina central hay una imagen de María. Al tratarse de la Capilla Sacramental (inscripción 1ª: *Locus iste à Deo factus est*), debe ser reverenciada (inscripción 2ª: *Adorabo ad templum sanctum tuum: & confitebor nómini tuo*). Y como si se tratase de una aparición, se presenta un mensajero doble para corroborar la presencia del Cristo simbólico, el arcángel Miguel en dos momentos claves (como príncipe de los arcángeles -*Q.S.C. DEUS*- y como guardián del trono). Abierto el cortinaje, aparecen las imágenes apocalípticas (Corona sobre el cortinaje, el Cordero sentado sobre el libro cerrado con siete sellos -inscripción 4ª: *B.C.P.C.E.O.M-*), y por si hubiera duda, se cierra la representación con una frase semejante a la primera, porque el adjetivo *terribilis* tiene entre otras acepciones las de sobrecogedor y sagrado (inscripción *Terribilis est locus iste*), y ha de entenderse en su salmo: Este es un lugar terrible, *Es la casa de Dios y la Puerta del Cielo*.

Toda esta estructura se culmina con dos piezas de madera policromada en forma de rocallas, sobre los batientes laterales, con referencias al Antiguo Testamento, pero con un claro sentido eucarístico, en la derecha se representa al Arca de la Alianza (Éxodo, XXXVII, 1-5), mientras en la izquierda dos ancianos llevan sobre su varal un enorme racimo; al igual que sus homólogos de la rocalla anterior van vestidos a la usanza moruna, pero en el caso del Arca uno de ellos usa ropas sacerdotales, por lo que podría representar a Aarón, mientras el otro va con túnica corta y tiene vara de mando, por lo que podría ser Moisés.

Tras él se abre la capilla sacramental, cuyo centro lo ocupa un retablo churrigueresco, y sobre él, extendido sobre la bóveda se ha sobrepuesto un curioso coro de ángeles, recortados y pegados, a modo de esculturas imaginarias, que rodean una custodia de ráfagas y en cuya base, dos ángeles están arrodillados inciensando, como culminando todo este aparato escenográfico.

Esta unión de madera policromada, ventanas acristaladas y peto policromado, nos muestran un curioso *collage* dieciochesco muy sui generis. En general está en buenas condiciones, sólo necesita una consolidación de los paneles que lo componen y una limpieza que le devuelva su frescura a los colores, de los que sobresale por su intensidad el simbólico amarillo de la presencia divina.

1.c. Como victorioso vencedor de la bestia apocalíptica en las pechinas de la cúpula del antepresbiterio en San Isidro de Los Barrios

Aunque se trate de una representación menor en relación a las anteriores, hemos de referirnos a una nueva interpretación de este arcángel, esta vez sobre un tondo en el arco toral de esta singular iglesia parroquial, junto a la nave del Evangelio, (figura nº 4.1). Ahora se le personaliza como el comandante vencedor de las fuerzas angélicas sobre las maléficas:³⁸ aparece armado, desplegando su par de alas dorsales, combatiendo y dominando con su espada flamígera a la bestia apocalíptica, que adopta la forma de un dragón fantástico (basilisco), de cuerpo serpentiforme, cabeza canina, doble par de alas de murciélago, de distinto tamaño, y cola de pez.

La escena los representa en el clímax del combate entre las fuerzas siempre antagónicas del bien y el mal, en el duelo decisivo entre el comandante angélico y la bestia (Apocalipsis, XII: 9), en el instante en el que, vencido el dragón, el arcángel lo inmoviliza, y se dispone a asestarle el golpe definitivo con su espada llameante. El dramatismo de la escena lo trasmite también el paisaje: la negra tierra se abre, y de ella surge una especie de largo ardiente, el infierno, al que se precipitará el



Figura 4.1. Arcángel Miguel, ca. 2ª ½ XVIII, parroquia de San Isidro Labrador, Los Barrios.

38 Por tanto con ésta, son cuatro las imágenes y cinco las representaciones gráficas que tenemos de él: 1. Como comandante en jefe de los ángeles, y 2. Defensor del trono, ambas en Santa M^a la Coronada de San Roque, en el biombo-iconostasio de su capilla sacramental. 3. Como eficaz comandante de las huestes celestiales en el arco triunfal del presbiterio en san Isidro de Los Barrios y en el fragmento teatral algecireño. 4. y como justificador de las almas en el cuadro de san Mateo de Tarifa.

desesperado monstruo (Apocalipsis, XX: 10), gritando de rabia, agitándose, y lanzando una última ráfaga llameante, de la que se defiende el arcángel interponiendo su escudo, en el que están grabadas sus iniciales: Q.S.D.

Tal como se le representa guarda cierta afinidad con la personificación del mismo arcángel en el anterretablo-seudoiconostasio de la capilla sacramental sanroqueña, por lo que podría existir cierto paralelismo estilístico.

2. EL CORO ARCANGÉLICO: LOS OTROS COMPAÑEROS DE MIGUEL EN LAS PECHINAS DE LA CÚPULA DEL ANTEPRESBITERIO EN SAN ISIDRO DE LOS BARRIOS

Aunque lo más frecuente es representar en las pechinas de la cúpula mayor del templo a los cuatro evangelistas, no siempre es así, y en el Campo de Gibraltar tenemos dos ejemplos de ello, uno en la parroquia mayor sanroqueña en la que se reproducen devociones propias de la ciudad, y otro en San Isidro Labrador de Los Barrios, en cuyas pechinas se han colocado a los tres arcángeles canónicos (Miguel, Gabriel y Rafael), y al Ángel de la Guarda.

Esta iconografía, al igual que la del Tetramorfos, que tiene su fundamento en los cuatro vivientes (Apocalipsis IV: 7), también la tiene en el último libro neotestamentario, cuando Juan vió a: “cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella para que no soprase viento alguno sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol” (Apocalipsis VII: 1). Por tanto su situación bajo la cúpula, aludiría al lugar donde se congregaría a los elegidos: “No hagáis daño a la tierra, ni al mar, ni a los árboles, hasta que hayamos sellado a los siervos de nuestros Dios en sus frentes” (Apocalipsis VII: 3).

Entre sus antecedentes remotos podríamos citar a los serafines de Santa Sofía de Constantinopla (¿siglo VI?), los ángeles que rodean en aspa al clipeo del Pantocrator, en la capilla de San Zenón de Santa Práxedes en Roma (siglo VI), o a los ángeles antropozoomorfos que rodean al pantocrátor de la cripta de San Isidoro de León (siglo XII), mientras entre los más cercanos a los de las pechinas de la iglesia sevillana del Hospital de los Venerables, decorada por Lucas Valdés entre 1684 y 1688, y al gran canto angélico de San Antonio de la Florida en Madrid, pintados al fresco por Goya en 1789, en el que querubines y “ángelas” de gran sensualidad y belleza, recorren los grandes cortinajes, que muestran a los espectadores el milagro del santo representado en la cúpula. Aunque para ver una representación más acorde con la barreja hemos de situarnos frente a las pechinas de la iglesia conventual madrileña de la Encarnación,³⁹ en la que trabajaron los hermanos Luis (Madrid 1715-1764) y Antonio González Velázquez (Madrid, 1733-1794).⁴⁰

Miguel, tiene como colega directo en el arco triunfal del presbiterio en San Isidro de Los Barrios, a Gabriel (figura nº 4.2), cuyo nombre significa héroe de Dios o Fortaleza de Dios, y cuya misión principal es la de ser el mensajero divino. En el Antiguo Testamento aparece en dos ocasiones, ambas relacionadas con el profeta Daniel (Daniel, VIII y IX), y otras dos en el Nuevo Testamento, la primera cuando comunica a Zacarías que va a ser padre de Juan el Bautista (Lucas, I: 5-25), y en la última, la más popular de todas ellas, cuando anuncia a María la Encarnación del Hijo en sus entrañas, por obra del Espíritu Santo⁴¹ (Lucas, I: 26-38). Pero el autor de estos tondos ha elegido para su particular interpretación, el momento iconográfico anterior a este último, el que va a dar origen a la escena consagrada: Gabriel, que lleva en sus manos la azucena

39 Amén de la calidad estética de cada uno de ambos conjuntos, hay otras diferencias de no menor importancia como el de su orden de referencia: Miguel, Rafael, Ángel de la Guarda y Gabriel en Madrid, frente a Miguel, Gabriel, Rafael y Ángel de la Guarda en Los Barrios y el que en la representación de este coro en el real convento ésta se adapta a su marco arquitectónico a partir de otros tantos cuadros apechinados, mientras en la parroquia barreja las pechinas sólo se toman como referentes estéticos para situar los tondos y la decoración que acompaña a cada uno de estos héroes celestiales.

40 José Manuel Arnáiz, *Antonio González Velázquez, pintor de Cámara de Su Majestad, 1723-1792*, Antiquaria, Madrid, 1999 y AA VV, *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Catálogo, Madrid, 2006, pp. 164, 190, y Ramón Guerra de la Vega, *Guía para visitar Iglesias y conventos del Antiguo Madrid*, Madrid, 1996, p. 97.

41 Una representación de este tipo la podemos encontrar en una pintura dieciochesca del ático del retablo de Ntra. Sra. del Carmen en la iglesia tarifeña de san Francisco.

florida, símbolo de la virginidad de María, se dirige a la casa de ésta para hacerle entrega del mensaje celestial, que indica al tener alzada la mano izquierda con el dedo índice dirigido al cielo. En la misma iglesia, pero en la capilla de la Sagrada Familia,⁴² lo volvemos a tener representado, pero esta vez se trata de una talla policromada y estofada sobre un tondo, en la que aparece portando una vara florida e indicando con la mano alzada su misión.

Frente a Miguel se halla Rafael (figura nº 4.3), cuyo nombre significa Dios me ha curado, en clara alusión a la historia de Tobías, con la que está íntimamente ligado. La iconografía elegida en este caso lo representa como peregrino, con capote negro y dos conchas sobre el mismo, apoyándose sobre una lanza en la mano izquierda,⁴³ y llevando un gran pez en la derecha, en clara referencia al pescado por Tobías en el camino a Media (Tobías, VI: 3-8).

De este arcángel, tenemos una representación escultórica de bulto redondo en la capilla del bautismo, o de la Virgen de la Luz, por el gran lienzo del pintor academicista tarifeño Agustín Segura que la preside, en San Mateo de Tarifa.⁴⁴ Se trata de una talla de innegable interés, y rica policromía, que representa al arcángel como peregrino.

Con ellos se completa el coro de arcángeles,⁴⁵ que junto a principados y ángeles, forman la tercera jerarquía del pseudo Dionisio Areopagita,⁴⁶ pero aún queda otra representación para completar el programa iconográfico de esta pieza tan significativa de la iglesia barreña. Junto a Rafael, y frente a Gabriel, se encuentra el Ángel de la Guarda (figura nº 4.4), frecuentemente invocado en la época como protector de los testadores⁴⁷ en sus expuestos religiosos:

Deseando que cuando llegue aquella hora de [la] que ningún viviente se liberta, se halle exonerada mi Consciencia por prevenida de cuanto pueda serle de cargo en el tribunal Divino interponiendo como interpongo por mi intercesora y abogada a la reina de los Ángeles María Santísima del Rosario, Ángel de mi guarda y Santo de mi nombre y a todos los cortesanos del cielo con su protección y amparo.⁴⁸

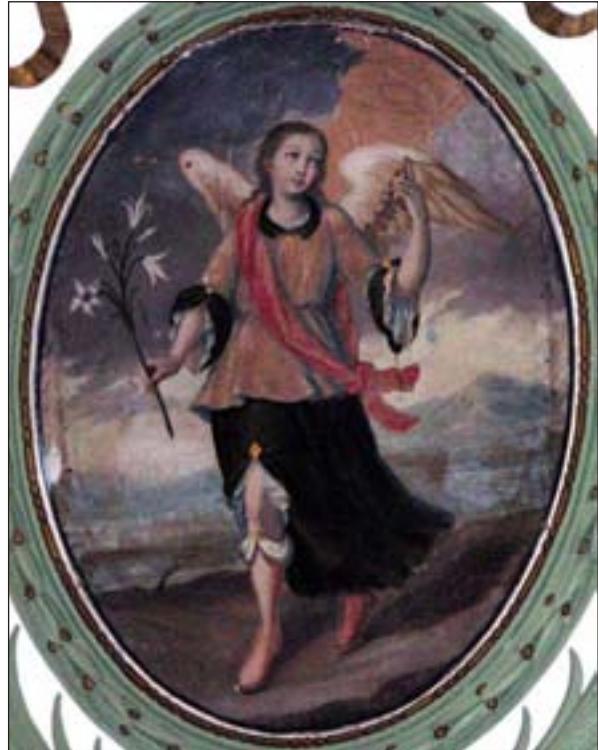


Figura 4.2. Arcángel Gabriel, ca. 2º ½ XVIII, parroquia de San Isidro Labrador, Los Barrios.

42 José Gutiérrez García, *Iglesia parroquial de Los Barrios (Campo de Gibraltar)*, Los Barrios, 1989, p. 26.

43 Aparece representado como protector de Tobías, y no como mensajero o peregrino. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1991, p.235.

44 Como otras imágenes de esta iglesia ha tenido una vida errante entre sus muros. Presidió su propio retablo, el que antes fuera de Santa Ana y San Joaquín, en el muro de la nave de la Epístola hasta el siglo XIX, y tras la remodelación del presbiterio a principios del XX, cambió su lugar por el templete neogótico que sustituyó al retablo manierista. Juan López, *opus cit.*, f. 2; Francisco de Paula Santos, *Relación clara, sucinta y exacta de la parroquia de S. Mateo ...*, 1919, f. 13, Sec. Varios, ADC.

45 Los tres aparecen juntos, en una de las primeras representaciones de este trío angélico, en el lienzo *los tres arcángeles y Tobías*, de Francesco Botticini, de la escuela de Botticelli, fechado hacia 1470 y hoy conservado en los Uffizi de Florencia.

46 La iglesia católica sólo reconoce los tres mencionados en las escrituras, pero según la tradición rabínica son siete: Rafael, Barachiel, Saetiel, Jehdiel, Uriel, Gabriel y Miguel. Rafael dice de sí mismo: “Yo soy Rafael, uno de los siete espíritus principales que asistimos delante del Señor”. Tobías XII, 15. Los otros cuatro sólo aparecen en el apócrifo cuarto libro de Esdras, o en el apócrifo de Enoch.

47 Tienen un papel relevante en la liturgia funeraria como acompañantes del fallecido ante la divinidad. AA VV., *Ángeles*, Diccionario de Ecclesiología, Madrid, 2001, p.52.

48 Escribano Manuel Chacón, Testamento de Luisa Balvis, 01-0228, fs. 94-96, AHPNA, Sec. Algeciras.



Figura 4.3. Arcángel Rafael, ca. 2ª ½ XVIII, parroquia de San Isidro Labrador, Los Barrios.

Su iconografía está ligada a la de Rafael, de hecho deriva de la escena en la que el arcángel acompaña a Tobías en su viaje a Media, para cobrar una deuda paterna (Tobías, XII: 12). Otras referencias a este ángel anónimo, ya que sólo se le conoce por su misión de Guarda o Custodia, se pueden encontrar en el libro de Job (XXXIII: 23-24) y en el evangelio de Mateo (XVIII: 10). En nuestro caso se le interpreta indicando el camino a un adolescente, que le mira con las manos juntas, en actitud de oración, en clara alusión al alma peregrina. De las cuatro representaciones, tal vez sea la menos interesante por su deficiente ejecución.

La compañía de un ángel custodio se repite frecuentemente con otros santos como san Dalmacio o Dalmau,⁴⁹ santa Francisca Romana⁵⁰ o san Roque, santo languedociano de Montpellier,⁵¹ del que en la parroquia sanroqueña existen dos representaciones. En ambas se le personifica como peregrino, con conchas sobre la capa, sayal largo y enseñando una úlcera en una pierna, provocada por la peste que contrajo en su camino a Roma, y junto a él el perro que le alimentaba, y el ángel que le curó.⁵² La primera de ellas es un tondo dieciochesco encastrado en un marco estucado en una de las pechinas del antepresbiterio; la segunda es un grupo escultórico en madera policromada, fechado en 1740,⁵³ y colocado sobre una repisa

de la calle del Evangelio en el retablo mayor de la parroquia.⁵⁴ Pero no son las únicas, aún hay otras dos imágenes históricas en la ciudad homónima de este santo, pero esta vez sin el acompañamiento de sus compañeros de viaje.

La popularidad de este tipo de ángeles se debe en parte a su protección sobre la infancia,⁵⁵ tal como se expresa en estos estribillos de oracioncillas, que se canturreaban a los niños para que se durmieran: “Cuatro esquinitas tiene mi cama,/ cuatro angelitos la guardan [clara referencia a los ángeles custodios]⁵⁶...”, o esta otra: “Ángel de la Guarda, dulce compañía,/ no me desampares, ni de noche ni de día./ No me dejes sólo que me moriría,...”.

49 Juan Ferrando Roig, *opus cit.*, p. 83.

50 Juan Ferrando Roig, *opus cit.*, p. 113.

51 Curiosamente estos ángeles custodios son niños, sin embargo el de la Guarda siempre es un adulto.

52 Juan Ferrando Roig, *opus cit.*, p. 240.

53 Rafael Caldelas López, *La parroquia de Gibraltar en San Roque*, Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz, 1976, p. 198.

54 El retablo es de madera policromada imitando jaspes, está compuesto de tres calles y responde a la estética neoclásica. Se trajo de Cádiz en 1815 y costó 60.000 reales. Lorenzo Valverde, *Carta histórica y situación topográfica de la ciudad de San Roque y términos de su demarcación en el Campo de Gibraltar*, San Roque, 1849, Serie Historia, nº 22, IECG, Algeciras, 2003, p. 47.

55 En la diócesis gaditana, se conserva una de las representaciones más difundidas de éste arcángel, la que formó parte del último retablo del maestro sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), el retablo mayor de los capuchinos de Cádiz (1681-1682), terminado por su discípulo Francisco Meneses Osorio, y hoy en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. Este cuadro copia uno anterior que hiciera el maestro para la catedral de Sevilla. Antonio de la Banda y Vargas, *La pintura de los siglos XV al XVIII en el Museo de Cádiz*, en *El Arte y los Museos de la provincia de Cádiz*, Enciclopedia Gráfica Gaditana, vol. IV, Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1988, p. 169.

56 La fiesta de los Ángeles Custodios fue instaurada por Pablo V en el siglo XVII.

Ahora bien, si estos ángeles ocupan el lugar que debieran los evangelistas, ¿a cuáles sustituyen? Siguiendo sus apariciones en el Nuevo Testamento, tendríamos que la imagen de Miguel como comandante victorioso, es la descrita en el Apocalipsis de Juan (XII), por tanto sustituye simbólicamente al discípulo amado; Gabriel está detallado en el evangelio de Lucas (I: 26-28). Más dudosa serían las de los otros dos, aunque Mateo cuyo símbolo es un ángel, podría estarlo por el Ángel de la Guarda, mientras Rafael sustituiría a Marcos. De esta manera tan sui géneris, se ha representado alegóricamente a los cuatro autores mayores neotestamentarios. Con ellos, su comitente se ha permitido una licencia iconográfica, que nos remite a su prestigio en el medio para el que ha donado estas piezas.

Cada una de las escenas protagonizadas por estos ángeles, forma parte de una escenografía, que a su alrededor, integra otras piezas de menor envergadura. Cada tondo, está encastado sobre marcos de estuco pintados de verde oliva, que simulan coronas vegetales, y a sus costados, también sobre estucos del mismo color, se extienden dos palmas que se entrelazan en su base formando un singular haz. A esta decoración floral, se les ha sobrepuesto una parejita de ángeles en vuelo, recortados y adosados a la parte superior del arco superior de cada pechina, y unidos entre sí por una sugestiva cinta ondulante carmesí, sin contenido epigráfico, continua y que en su centro, sobre el cenit de cada óvalo forma una doble moña, dándole a tan efectista composición un innegable gusto decorativo tardobarroco. Otros angelitos de este tipo, también recortados y pegados, aparecen sobre la bóveda de las capillas sacramentales sanroqueña y de san Mateo de Tarifa.⁵⁷

A esta cohorte celestial se la personifica de distintas maneras, en los Barrios Miguel⁵⁸ está representado a la manera de como se interpretaba a los centuriones romanos en el teatro, o el ballet dieciochesco francés, tocado con un yelmo plumífero, botas altas, sobretúnica y túnica abierta sobre las rodillas, de forma muy parecida a como se le reproduce en el anterretablo-iconostasio sacramental sanroqueño; mientras a sus tres compañeros se les personifica como caminantes. En estas composiciones aparece un paisaje, lúgubre y atormentado en el caso de Miguel, fluvial y montañoso en el de Gabriel y Rafael, y simplemente montañoso en el del Ángel Guarda.

¿Cuál puede ser su cronología? Para Manuel Álvarez la construcción del crucero del templo barreño,⁵⁹ en el que se ubican los tondos angélicos, se habría llevado a cabo en torno a la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1755 y la década de los setenta, ya que:



Figura 4.4. Ángel de la Guarda, ca. 2ª ½ XVIII, parroquia de San Isidro Labrador, Los Barrios.

57 En este caso se trata de una obra de hacia 1899, cuando se convirtió al antiguo panteón de la capilla de la hermandad de san Pedro en Sagrario, Fco. Javier Criado Atalaya, *Tarifa: Su Patrimonio*, Cuadernos divulgativos, Tarifa, 1992, pp. 30-31.

58 En todos ellos, a diferencia de las anteriores representaciones de Miguel, hay un ligero nimbo.

59 Manuel Álvarez Vázquez, *Noticia sobre la iglesia de San Isidro Labrador en los Barrios*, Benarax nº 40, Los Barrios, 2002, pp. 4-11.



Figura 5. ¿Bocinas de los 4 ángeles trompeteros del Juicio Final?. Interpretación del chapitel de Ntra. Sra. de la Palma, Algeciras, ca. 1ª ½ XIX.

de los cuatro primeros ángeles, de los siete, que tocaron sus instrumentos el día del Juicio Final, una vez que el Cordero abrió el Libro de los siete sellos (Apocalipsis VIII,1-13), y por tanto la cruz sobre el Gólgota no personificaría al Cristo muerto sino al triunfal de la Parusía en su regreso definitivo. Esta imagen de la trompeta apocalíptica se repite también en San Pablo: “En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta —pues tocará la trompeta—, los muertos resucitarán incorruptos, y nosotros seremos transformados” (1 Corintios 15, 32).

Esta imagen apocalíptica, sería una clara muestra de lo que hoy en día se entiende por arte conceptual, ya que no se representa a sus ejecutores, sino a los instrumentos utilizados por éstos. Es el único elemento decorativo-alegórico de la torre, y su diseño al igual que su ejecución podría corresponder al maestro Isidro Casaus, si seguimos a Aranda y Quiles cuando reflexionan sobre las autorías de esta torre: “...se [le] deben adjudicar la culminación y el aspecto general de la fábrica, puesto que sus líneas generales no se corresponden ni con las formas que prodigaban las academias de Madrid, ni con las obras de otros alarifes locales.”⁶²

Cuando el canónigo don José Martín de Guzmán visitó la nueva iglesia en 1776 deja constancia de que ya existía la sacristía y que ésta se comunicaba por una puerta con el altar mayor, una diligencia inmediata también menciona el cuarto alto de dicha sacristía, pero con los conocimientos actuales es difícil establecer con certeza si se trataban de la actual sacristía y altar mayor, lo que supondría que entonces ya estaría levantado el crucero y actual presbiterio.⁶⁰

Es decir estos tondos se habrían encargado y colocado sobre las pechinas de esta pieza de la parroquial durante la tercera fase de construcción del edificio, en la que tuvo un papel muy destacado fray José de San Miguel.

Una nueva representación del simbólico número cuatro,⁶¹ la tenemos sobre la torre-campanario de la iglesia parroquial de Santa María de la Palma en Algeciras (figura nº 5). Bajo la cruz que corona el chapitel, hay una representación un tanto singular. Está formada por cuatro estructuras, en piedra, en forma de pequeños óculos, dispuestas en cruz perpendicular a la que culmina la torre y que podrían interpretarse como bocas de bocinas, por la anchura de su abertura oval. Caso de aceptarse esta propuesta, y teniendo en cuenta su posición bajo el símbolo de la fe y su mirada hacia los cuatro puntos cardinales, bien pudieran hacer referencia a las cuatro trompetas

60 Manuel Álvarez Vázquez, *opus cit*, p. 8.

61 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona, 1995, pp. 380-384.

62 Ana Mª Aranda y Fernando Quiles, *Historia urbana de Algeciras*, Sevilla, 1999, p. 218.