

Historiar con imágenes: un ensamblaje metodológico a través de las duraciones históricas. El Santo Rostro como fuente documental visual

EMILIO LUIS LARA LÓPEZ / MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

RESUMEN

En este trabajo hemos elaborado una teoría y metodología adecuadas para que los historiadores investiguen con documentos visuales de diferentes épocas. Nuestro interés se centra en la religiosidad popular, y en concreto en el Santo Rostro de Jaén, porque a través de las denominadas duraciones históricas (tiempo largo, tiempo medio y tiempo corto), es posible realizar investigaciones dentro de la Historia de las mentalidades y de la cultura popular.

ABSTRACT

In this work we have elaborated a theory and adapted methodology so that the historians investigate with visual documents of different times. Our interest is centered in the popular religiosity, and in short in the Sacred Face of Jaén, because through the denominated historical durations (long time, half time and short time), it is possible to carry out investigations inside the History of the mentalities and of the popular culture.

DURACIONES HISTÓRICAS Y RELIGIOSIDAD POPULAR: LA ARQUITECTURA CONCEPTUAL DE UN PLANTEAMIENTO DE TRABAJO

Los cenáculos historiográficos, a finales de la década de 1950, se convulsionaron merced a un artículo de Fernand Braudel¹ que establecía una tipología de las duraciones en base a diversas realidades históricas. Este trabajo de Braudel tuvo un enorme éxito y fue interiorizado por multitud de historiadores a la hora de plantear metodológicamente sus investigaciones. En esencia, este artículo, concebido dentro de los esquemas de la Escuela de *Annales*, establecía una división tripartita a la hora de entender el tiempo histórico, hablando de: tiempo corto, medio y largo.

El tiempo corto correspondería al de la vida cotidiana «el de nuestras ilusiones, de nuestras rápidas tomas de conciencia, el tiempo por ex-

celencia del cronista, del periodista»², y tendría sobre todo una incidencia «individualizante», por lo que nos estaríamos refiriendo a los acontecimientos. Si bien este tiempo corto o de los acontecimientos era despreciado por Braudel y sus discípulos de *Annales* al estimar que «no constituye toda la realidad, todo el espesor de la Historia sobre el que la reflexión científica pueda trabajar a sus anchas», de manera que «el tiempo corto es la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones»³.

No obstante, el desdén *annalista* hacia el «acontecimiento» –*événementielle*– es corregido

¹ El título era «La longue durée», y apareció publicado originariamente en *Annales E. S. C.*, 13, 4, (octubre-diciembre de 1958), ps. 725-753. Dicho artículo sería reproducido posteriormente repetidas veces, y forma parte del libro de F. BRAUDEL, *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1968.

² F. BRAUDEL, *La historia...* p. 65.

³ F. BRAUDEL, *La historia...*, p. 66.

desde el punto de vista teórico por Pelai Pagès, pues este autor estima que:

«desde hace cierto tiempo se ha producido un regreso a la importancia del acontecimiento, del flash cronológico[...] El acontecimiento, cuya protección ha sido posible merced a la importancia cada vez mayor de los *mass media* y del mundo de la imagen, sólo sería históricamente inteligible en relación con la sociedad que lo produce, y sólo así se explicaría la inmediata historización del acontecimiento»⁴

Así, en el marco de la religiosidad popular, el historiador sí ha de tomar en consideración el tiempo corto, ya que realiza un análisis microhistórico⁵ esencial para conocer cómo repercute una manifestación de religiosidad popular en una sociedad en un momento determinado. Para este nivel de análisis, las fuentes del conocimiento son variadas y complementarias: prensa, relatos orales, fotografías, documentales, revistas especializadas –editadas fundamentalmente por instituciones y cofradías–, libros de actas de las asociaciones religiosas, etc. Este tiempo corto, junto con el tiempo medio, por lo demás, estarían dentro de las coordenadas conceptuales del Tiempo Presente.

El tiempo medio, según Fernand Braudel, sería el de las «coyunturas», y Pierre Vilar aquilata la noción de coyuntura al presentarla como «el conjunto de condiciones articuladas entre sí que caracterizan un momento en el movimiento global de la materia histórica»⁶.

A nuestro entender, el tiempo de la coyuntura, en la temática de la religiosidad popular española, se correspondería con los periodos que se utilizan habitualmente para dividir la historia. Por ejemplo, dentro del s. XIX: el reinado fernandino –con las dos fases absolutistas y el paréntesis del Trienio Constitucional–, las regencias de María Cristina y Espartero, el reinado isabelino, el Sexenio Democrático y la Restauración canovista –e incluso dentro de ella se podrían establecer subperiodos. Este tiempo medio o de las coyunturas posibilitaría establecer conexiones entre los distintos niveles sociales (político, económico, religioso, cultural, etc.)

para, atendiendo a las interrelaciones que se producen, analizar la evolución que han experimentado las formas externas de la religiosidad popular y cómo éstas siempre responden a las mentalidades preponderantes en un período histórico determinado.

Las fuentes documentales para el estudio de las coyunturas son las mismas que las empleadas para el tiempo corto (si atendemos al marco conceptual del Tiempo Presente⁷, esto es, a la calzada cronológica del s. XX). Ahora bien, si procedemos a investigar los tiempos medios –léase periodos históricos– del orbe de la religiosidad popular del s. XIX, quedan descartadas fuentes del conocimiento como: la tradición oral y las grabaciones audiovisuales, por lo que cobran mayor interés las fotografías, la prensa y los grabados. Los registros escritos tales como libros de actas capitulares y estatutos siguen teniendo un protagonismo indiscutible.

El tiempo largo o de larga duración, en opinión de Braudel, se correspondería con el de las estructuras: «para nosotros, los historiadores, una estructura es indudablemente un ensamblaje, una arquitectura, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar»⁸. La Escuela de *Annales* se decantará por el tiempo largo o de las estructuras como medio idóneo para reflexionar dentro de la parcela de las Ciencias Sociales. En esta conceptualización estructuralizante de las duraciones históricas, la

⁴ P. PAGÈS, *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*. Barcelona, Barcanova Temas Universitarios, 1988, p. 245.

⁵ La microhistoria consiste en una reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental. Una obra clásica –y excelente– escrita en este sentido es la de C. GINZBURG, *El queso y los gusanos*. Barcelona, Península, 2001 [1976].

⁶ P. VILAR, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona, Crítica, 1980, p. 81.

⁷ Para conocer los rasgos de este nuevo horizonte historiográfico, ver J. ARÓSTEGUI, *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 2001, ps. 184-186.

⁸ F. BRAUDEL, *La historia...* p. 70. De otro lado, una vuelta de tuerca sobre el asunto puede verse en I. OLÁBARRI, «New» *New History: A longue durée structure*. «History and Theory», 34 (febrero de 1995), ps. 1-29.

religiosidad popular actúa como una flecha temática que atraviesa varios siglos y que se alza, por consiguiente, como una estructura que resiste el paso del tiempo pero que sufre alteraciones internas y externas (la evolución de los ritos externos o las formas de vivenciar la religión en el seno de las cofradías). Conforme más nos alejamos en el tiempo, –verbigracia si nos centramos en la Edad Moderna– más necesaria se hace la investigación basada en documentos escritos, aunque las estampas y grabados constituyen asimismo una preciada fuente del conocimiento⁹, pues estas estampaciones son un venero para entender el significado de las imágenes en la cultura popular moderna y contemporánea¹⁰.

Por tanto, la religiosidad popular conformaría una maquinaria en la cual, las piezas de las duraciones temporales (tiempo corto, medio y largo) estarían perfectamente ajustadas y engrasadas, con lo cual, a la hora de construir un discurso histórico vigoroso, sería fundamental enlazar unas duraciones históricas con otras –con las precedentes y subsiguientes–, hasta demostrar qué elementos subsisten del pasado y actúan como percutores en la memoria colectiva, qué elementos son aditamentos que se suman al fenómeno y reformulan el ritual –reinventan la tradición–¹¹, y por último qué elementos son meros actos episódicos, sin continuidad en el vector proyectivo que constituye la religiosidad popular.

Consideramos que este modo de enlazar la consabida división tripartita de las escalas temporales puede llevarse a cabo por medio de una micronarración histórica, pues este modelo narrativo posibilitaría yuxtaponer lo estructuralizante y lo acontecimental –tanto lo ordinario como lo extraordinario–, así como compatibilizar la perspectiva desde abajo –de la gente corriente– y la perspectiva desde arriba –de las elites. Incluso, un modelo narrativo que utilizase como fuente prioritaria la documentación visual, podría construirse análogamente a la estructura cinematográfica, pues como apunta con perspicacia Peter Burke:

«Las escenas retrospectivas, los montajes paralelos y la alternancia de escena y re-

lato son técnicas cinematográficas[...]pero también podrían ayudar a los historiadores en su difícil tarea de revelar las relaciones entre acontecimientos y estructuras y presentar puntos de vista múltiples»¹².

EL PASADO PROYECTIVO Y SUS INTERACTUACIONES CON EL TIEMPO PRESENTE: HACIA UN MODELO TEÓRICO DE MUÑECAS RUSAS

Las duraciones temporales no son compartimentos estancos, meros islotes cronológicos sin puntos de conexión entre sí, sino que, al menos en el ámbito de la religiosidad popular, se pueden identificar puentes elevados o pasos fronterizos entre la cadena conceptual que forman las duraciones temporales, pues éstas interrelacionan –con diverso gradiente de intensidad–, de manera que las coyunturas –el tiempo medio, esto es, los períodos históricos– no se limitan a superponerse paulatinamente como los estratos geológicos, sino que se produce un proceso mixto de superposición/yuxtaposición que explica que en las sucesivas coyunturas perduren elementos de las precedentes. El tiempo medio se nutriría del tiempo corto –de los rituales escenificados anualmente– y éste, a su vez, retroalimentaría el vector estructuralizante, lo cual explicaría que la religiosidad popular no es un amojamamiento de costumbres, la momificación de unas mentalidades sacadas a orear unos días específicos al año, sino un fenómeno vivo que

⁹ Ver por ejemplo F. HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza Forma, 1994.

¹⁰ P. BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001. Desde una perspectiva más amplia para abordar el estudio de la cultura popular, ver J. STOREY (ed.), *Cultural studies and the study of popular culture. Theories and methods*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996.

¹¹ Siempre es sugerente acudir a E. J. HOBBSBAWN, *La producción en serie de las tradiciones europeas: Europa, 1870-1914*, «Historia Social», 41 (2001), ps. 10-20.

¹² P. BURKE, «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración», en P. BURKE (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Universidad, 1999, p. 305.

evoluciona al compás de los períodos históricos adaptándose a la sociedad que en cada momento le toca vivir.

En el terreno de la religiosidad popular, la estructura será una especie de eje que transversalizará una forma específica de vivenciar la religión a través de unos rituales en los cuales influyen sobremanera las esferas de poder y las mentalidades de los segmentos sociales que manejan las palancas de la maquinaria de la religiosidad popular en cada período histórico. Este eje estructuralizante –el tiempo largo– enhebra sucesivas coyunturas (las cuales, por lo demás, se componen de sucesivos acontecimientos, es decir, episodios de tiempo corto). Así, si para la Escuela de *Annales* lo que definía a la historia era el cambio frente a la duración, en la religiosidad popular, podemos encontrar una convivencia de permanencias y cambios, pues la estructura sería una especie de carcasa que engloba al resto de tiempos medios y cortos; o para decirlo más metafóricamente: en la religiosidad popular estaríamos ante un modelo de *muñecas rusas*, puesto que el tiempo corto –la muñeca exterior– escondería en su interior una serie de tiempos medios hasta llegar a la última *muñeca*, que representaría al tiempo largo, la almendra de esa manifestación religiosa popular. En consecuencia, el acontecimiento guarda en su seno materno un juego de coyunturas, y al final se llega a descubrir la estructura. Así, en opinión de Giuseppe Galasso: «el conocimiento del pasado como experiencia y actividad del presente, como movimiento desde el presente hacia el pasado, hace que así el pasado sea actual»¹³.

HISTORAR CON IMÁGENES: DEL GRABADO A LA FOTOGRAFÍA

El material visual permite aportar un caudal de datos a la hora de construir un discurso histórico, pues estos documentos fontales reflejan unos aspectos del orbe de las mentalidades que normalmente no quedan registrados en otro tipo de documentación¹⁴. Tradicionalmente el interés que el uso de las imágenes –en tanto en cuanto elementos historizables– despertaba en el gre-

mio de historiadores era muy escaso cuando no inexistente, pero a partir de la eclosión de los estudios focalizados en la historia de las mentalidades:

«se ha incrementado la preocupación por analizar los materiales iconográficos, desde las pinturas murales de las iglesias a la fotografía o el cine. Esta nueva fuente de información y análisis cobra una especial importancia para la época contemporánea, periodo de multiplicación y uso masivo de las imágenes»¹⁵.

En los s. XVII y XVIII y durante los cuarenta primeros años del s. XIX, los grabados vehicularán, sobremanera en los países católicos, una idea de cómo tenía que vivenciarse la religiosidad popular en virtud de la veneración de las imágenes en el ámbito privado, ya que estas estampaciones se destinaban a una piedad doméstica. Los grabados de temática religiosa de la Edad Moderna y albores de la Contemporánea mantenían incólumes unas convenciones iconográficas y formales que coadyuvaban a la propaganda eclesial, lo que respondería a una utilización *codificada* de la imagen, pues el reconocimiento perfecto de la imagen representada facilitaba la función *evocativa* de dicha imagen impresa sin que tuvieran excesiva importancia los aspectos naturalistas representados, porque lo realmente importante era cumplir una determinada función comunicativa¹⁶, de modo que esas representaciones gráficas alcanzaran el valor de ser sustitutos del objeto representado, lo que constituiría una *experiencia vicaria*¹⁷. Los grabados de un tema específico, por tanto, son sus-

¹³ G. GALASSO, *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel, 2001, p. 89.

¹⁴ E incluso desde una visión antropológica, es harto interesante M. GUILHERME PINHEIRO KOURY (org.), *Imagem e memória. Ensaio em Antropologia Visual*. Río de Janeiro, Garamond, 2001.

¹⁵ M. MORENO SECO, *Las imágenes de la persuasión: materiales gráficos para la enseñanza de la historia contemporánea*. Alicante, Universidad de Alicante, 2000, p. 17.

¹⁶ E. H. GOMBRICH, *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza Forma, 1987.

¹⁷ J. L. RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, *Las funciones de la imagen en la enseñanza. Semántica y Didáctica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ceptibles de ser historizados al contextualizarlos en un periodo concreto, pues explican cómo se mantiene en el decurso temporal un eje estructuralizante, porque en virtud de este enfoque se pueden entender sus estrategias discursivas y el alcance de su eficacia comunicativa tanto en el plano emotivo como en el ideológico¹⁸. Estas imágenes reproducidas son en cierta medida creadoras de opinión, agentes de influencia social a través de un proceso de intervención que el historiador no debe soslayar¹⁹.

La invención de la fotografía en 1839 revolucionará los sistemas de representación visual²⁰, siguiendo la retratística fotográfica fielmente los códigos narrativos visuales pictóricos²¹ hasta por lo menos la década de 1880. E incluso en el último decenio del s. XIX, los operadores fotográficos profesionales –los que tenían como medio de vida la fotografía– continuarán apegados, en lo concerniente a la fotografía religiosa, a las pautas visuales heredadas de la pintura, pues los objetos culturales eran fotografiados según los inmutables códigos narrativos de las estampas devocionales²². Y en lo relativo al cordón umbi-

¹⁸ B. RIEGO, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001, p. 23.

¹⁹ F. ARCAS CUBERO, *La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el s. XIX*, "Ayer", 24, 1996, ps. 25-39.

²⁰ La burguesía será la clase social que capitalice esta nueva técnica, al encontrar en ella unas magníficas posibilidades de representación de su estatus y de relacionarse familiar y socialmente a través del intercambio de retratos –en formato *tarjeta de visita*. Cuando la invención del daguerrotipo se recepcione en España, el país se encontrará en una fase crucial para intentar modernizar las esclerotizadas estructuras nacionales, pues, en opinión de B. RIEGO, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Gerona, Biblioteca de la Imagen, 2000, p. 57:

«[...]muchas voluntades están intentando gestar una profunda reestructuración de un país que llevaba tres décadas intentando abandonar con diversos altibajos las normas y costumbres del Antiguo Régimen. Una estructura que ya no servía para unos nuevos tiempos en los que no sólo la política sino también la técnica estaba modificando aceleradamente las formas de relación económica y social».

²¹ A. SCHARF, *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Forma, 1994.

lical entre el grabado y la fotografía, en las revistas ilustradas de los últimos cuarenta años del centón decimonónico español, las fotografías incorporadas tendrán unos códigos narrativos copiados del grabado en madera²³. Será en el primer ventenio del s. XX, cuando los operadores aficionados primero, y luego los profesionales –que en este caso iban al rebufo de la libertad creativa de los *amateurs*–, hagan instantáneas en las cuales queden *congelados* los rituales característicos del planetario de la religiosidad popular, lo que dará significará que la fotografía directa²⁴ o documental constituya una fuente histórica de primera magnitud para la investigación²⁵.

Ambos elementos, grabados y fotografías, suponen un material visual de primer orden²⁶ para que el historiador pueda recuperar, en expresión de Iván Gaskell, «el ojo de la época», esto es, «la manera de ver culturalmente espe-

²² Las jerarquías eclesiásticas se darán cuenta de las fabulosas posibilidades que reportaba la fotografía y la proyección de imágenes estáticas para mover a la piedad y complementar los sermones y charlas religiosas de los sacerdotes. Una obra que analiza con pormenor este tema es la de J. ANDRÉ y M. ANDRÉ, *Le Rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)*. Paris, Université de Laval-Québec, 1990.

²³ B. RIEGO, *La construcción social de la realidad...*, *op. cit.*

²⁴ El realismo fotográfico o *Straight photography* nació en los Estados Unidos, y su abanderado fue el célebre fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), y su característica principal fue la lucha tenaz para liberar a la fotografía de la tradición del academicismo, ya que ésta debía contener una expresión autónoma, liberada de todo cuanto oliese a pictorialismo, poses artificiales o influencia de la pintura.

²⁵ M. P. DÍAZ BARRADO, *Historia y fotografía: la memoria en imágenes*, «Historia, Antropología y Fuentes Orales», 19, 1998, ps. 23-45.

²⁶ Así lo entiende A. ELORZA, *Imagen, religión y poder*, en C. BARROS (ed.) «Historia a debate». Santiago de Compostela, tomo II, 1995, p. 84:

«La imagen constituye así un campo de análisis específico, en cuanto metodología, pero su significación social, política y religiosa sólo aparece en el marco de una comprensión del proceso global. Es preciso conocer qué poder crea la imagen, a través de qué medios la transmite y cuáles son su destinatario y receptor para desembocar en su actuación sobre la formación del consenso».

cífica» de un segmento social en una época determinada²⁷, lo que viene a remachar la importancia del concepto de la *mirada*, es decir, la percepción que desde una determinada cultura se hace de una imagen²⁸.

EL SANTO ROSTRO: UNA EJEMPLIFICACIÓN DE ESTE PLANTEAMIENTO

La reproducción de imágenes sacras entre el s. XVI y la primera mitad del s. XIX por diferentes medios como el grabado, la xilografía o el aguafuerte, se erigirá como una manera vicaria de adoctrinamiento religioso, pues la doctrina católica de raigambre tridentina –a lo largo del Barroco– será vehiculizada eficazmente a través de las imágenes, difundiendo aún más las enseñanzas eclesiales merced a las reproducciones artísticas de las imágenes religiosas originales, entendidas no tanto como obras de arte, sino fundamentalmente como objetos cultuales; y además las imágenes eran agentes a los que se atribuía la realización de milagros, no sólo en el ámbito geográfico-cultural del catolicismo, sino también –y especialmente– en la zona del cristianismo oriental (dominado por la Iglesia ortodoxa), pues éste le concedía a los iconos un aura de inefabilidad que actuaba como una suerte de *neblina mística*, la cual, en vez de otorgar opacidad al culto, lo nimbaba de misterio. Los iconos se ocultaban en el iconostasio durante la ceremonia litúrgica, y su pintura responde a un convencionalismo no naturalista que entronca con una intelectualización plétora de simbolismo de la idea de la divinidad. Los iconos demostrarán con nitidez el poder de la imagen religiosa, sobremanera los de Cristo, que tendrán una posición frontal y mirará fijamente según cánones bizantinos, con ojos penetrantes y ligeramente almendrados al contemplador, animándolo a tratar a ese objeto, el icono, desde el sobrecojimiento y un respeto reverencial²⁹. Las leyendas acerca de iconos caídos al mar que llegan a tierra por sí solos refuerzan la impresión de que la imagen constituye una fuerza autónoma³⁰.

El icono del Santo Rostro –considerado desde el s. XIV como una reliquia de la Pasión– conservado en la catedral de Jaén será un exponente de estas leyendas piadosas, siendo la más popular la que atribuye la traída de la *reliquia* a Jaén por san Eufrasio, varón apostólico, quien, tras haber evitado que el papa cayera en una tentación, recibió de éste el Santo Rostro, o sea, el paño con el que la Verónica enjugó el sudor de Cristo camino del Calvario, quedando *milagrosamente* impreso el rostro de Jesús, voló después a lomos de un diablillo desde Roma a Jaén³¹ abrazado al regalo del sumo pontífice, depositándolo en la catedral giennense³².

La historia de la catedral de Jaén no puede entenderse sin el Santo Rostro, pues este icono/*reliquia* guardado en el templo mayor de la ciudad desde la Baja Edad Media –s. XIV–, condensará la religiosidad popular giennense actuando como un generador devocional cuya fama traspasará los límites del reino de Jaén durante la Edad Moderna, llegando a toda la geografía española e inclusive a otros países europeos.

En el primer tercio del s. XVI, paralelamente a la construcción de la nueva catedral renacentista jaenesa, se funda, por privilegio papal, la cofradía del Santo Rostro, que coadyuvará a la gestación de las peregrinaciones desde España y Europa para venerar la *reliquia*, lo que generará unos ingentes ingresos económicos que conver-

²⁷ I. GASKELL, «Historia de las imágenes», en P. BURKE (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Universidad, 1999, p. 229. No obstante, este autor mantiene algunas cautelas que expresa de la siguiente forma: «El significado del material visual cambia; las interpretaciones difieren al atravesar fronteras cronológicas y culturales: las que nos son conocidas podrían muy bien ser las generadas por nosotros mismos», p. 232.

²⁸ M. P. DÍAZ BARRADO, *Las edades de la mirada*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

²⁹ M. ZIBAWI, *Iconos, Sentido e historia*. Madrid, Libsa, 1998.

³⁰ P. BURKE, *Visto y no visto...op. cit.*, p. 64.

³¹ Para contextualizar esta leyenda, ver J. CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*. Barcelona, Circulo de Lectores, 1990, ps. 227-228.

³² Según la tradición legendaria, los dobleces del lienzo motivaron que la cara de Cristo se estampase en tres lienzos que recibirán culto en Jaén, Génova y Roma.

tirán al Cabildo Catedralicio giennense en uno de los más ricos del territorio hispano –propietario de multitud de fincas rústicas y urbanas, así como gestor de abundantes censos, impuestos y donaciones recibidas–, y consecuentemente, las oposiciones para ocupar una plaza de canónigo en Jaén serán muy disputadas entre los religiosos de linaje aristocrático³³. El Santo Rostro se guardará celosamente en su capilla homónima –la capilla mayor catedralicia–, en un arca oculta tras una tabla con el tema iconográfico del Santo Rostro sostenido por dos angelitos³⁴. El que este icono/*reliquia* se ocultase a la vista de los fieles cotidianamente es un trasunto del iconostasio, y sólo se exhibirá en fechas señaladas, siendo estas ostensiones el Viernes Santo y el 15 de agosto, día de la Asunción de la Virgen. Además, cuando visiten la ciudad los reyes y personas principales, el Santo Rostro se les mostrará privadamente para que éste sea besado, celebrándose el ritual en penumbra.

El propio templo catedralicio se considerará como un relicario, un arca pétreo que guarda la preciada y preciosa *reliquia*³⁵. Las ostensiones del Viernes Santo y 15 de agosto³⁶ se realizarán por los canónigos, quienes tras la eucaristía, mostrarán el Santo Rostro a los fieles, y acto seguido, el deán tomará la *reliquia* y subirá hasta las galerías altas de la catedral para, desde los balcones existentes en la fachada principal, proceder a la solemne bendición hacia los cuatro puntos cardinales de los campos jaeneros, dándose cita una muchedumbre en la plaza de Santa María³⁷, siendo costumbre que los labradores, desde sus caserías –avisados por el repicar de las campanas–, los enfermos e impedidos, desde mi-

³³ L. CORONAS TEJADA, *Jaén siglo XVII*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1994, ps. 156-161.

³⁴ El encargo se encomendó al giennense Sebastián Martínez, el pintor de cámara de Felipe IV que vino a sustituir a Velázquez con motivo de su muerte. A este respecto ver M. CAPEL MARGARITO, «Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV en la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 67, 1971, ps. 33-46.

³⁵ Empero, el racionalismo propio de la Ilustración, propiciará que en el último tracto temporal del s. XVIII, haya quien se refiera con claridad meridiana al Santo Ros-

tro como una pintura y no como una reliquia. Así, el impenitente viajero por tierras españolas Francisco de Zamora Peinado, que a finales de junio de 1796 emprende camino por Andalucía, dirá: “Vi la Santa Cara que se adora por verdadera y ciertamente que es un dibujo bien natural del estado en que se podía hallar un hombre al tiempo que se hizo la impresión”, según escribió en su obra *Viaje de Andalucía hecho en el año de 1796* que transcribe y comenta C. EISMAN LASAGA, *Manuscritos del último tercio del siglo XVIII referentes a Jaén. Sus pueblos, su arte, su cultura*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002, p. 73. Igualmente, el deán José Martínez de Mazas, con plena seguridad la clave de la bóveda ilustrada giennense, en una de sus obras, conocida como *Memorial de los santos* –escrita en la década de 1770 y silenciada por sus contemporáneos–, se refiere al Santo Rostro no como una reliquia, sino como una obra artística y como tal digna de veneración en el seno de la Iglesia, pero critica la acendrada costumbre de pasarle al Santo Rostro todo tipo de objetos personales para *cargarlos* de su fuerza espiritual. En concreto, en *Memorial al Yllmo. Y muy Venerable estado eclesiástico de el obispado de Jaén sobre el indebido culto que se da a muchos santos no canonizados, o que no le pertenecen por otro título que el de los falsos chronicones*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2001, p. 296 (la edición contiene dos valiosos estudios de Manuel Urbano Pérez Ortega y José Rodríguez Molina que realizan la biografía del autor, enmarcan la obra en la sociedad del último tercio del dieciocho y analizan la religiosidad popular en cuanto a sus tensiones con los postulados ilustrados), podemos leer:

«[...] más vivo, y profundo reconocimiento y más adoración se ha de tributar al verdadero cuerpo y sangre de nuestro Redentor que está en el augusto Sacramento del altar. Es cosa lastimosa ver cuán poco caso se hace de este Señor, porque se nos presenta con frecuencia en la Iglesia, en las calles, y aun en nuestras mismas casas, y porque una santa Imagen o Reliquia se descubre dos o tres veces al año solamente [se refiere a las ostensiones del Santo Rostro], se despuebla la Ciudad, los Lugares Comarcanos para adorarla postrándose a su vista, aunque esté distante y aun atropellándose los concurrentes para ganar mejor puesto y tocar a ella si pueden sus Cintas, Rosarios y Medallas».

³⁶ Así por ejemplo, en una descripción realizada en 1645 de la ciudad de Jaén, al hablar de la catedral, se consigna que: “Engrandécela singularmente la Verónica de nuestro Salvador, traída de Roma por don Nicolás Obispo de esta Iglesia, año 1376, hay quien lo ponga el de 1395, la cual se muestra al Pueblo dos veces, Viernes Santo y quince de Agosto, día festivo de la Asunción”. Ver R. MÉNDEZ SILVA, *Población general de España, sus trofeos, blasones y curiosas heroycas, descripciones agradables, notables grandezas y excelencias grandiosas: sucesos memorables, con muchas y curiosas noticias, flores cogidas en el admirable Jardín de la Antigüedad*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, capítulo IV.

³⁷ Esta plaza está conformada por la fachada catedralicia, el palacio episcopal y el ayuntamiento, por lo que desde el s. XVII, este espacio público condensaba los principales poderes de la ciudad y se utilizaba para celebrar los grandes festejos y solemnidades religiosas.

radores y terrados, y las monjas de clausura desde los lugares elevados de sus conventos, esperasen el momento de recibir la bendición, pues con el Santo Rostro se bendecían personas y campos para que la cosecha fuese abundante. En el transcurso de este ritual, la multitud agolpada en las naves catedralicias, pugnaba por acercarse a la *reliquia* para tocarla con las manos y pasarle medallas, estampas, relicarios, etc. La articulación de todo este sistema estaba orientada para que el pueblo se sintiera *elegido*, en una relación *casí personal* con Cristo³⁸.

Con motivo de rogativas y solemnidades muy determinadas, el Santo Rostro era expuesto al pueblo, e incluso portado en andas para una procesión claustral o procesionándolo por las calles. La propia fisonomía externa de la catedral estará determinada por el Santo Rostro, ya que, para exhibir y ritualizar esta *reliquia*, se dispondrá un balconaje exterior³⁹, concebido para que los canónigos se mostraran en público portando en alto el Santo Rostro. A fines del s. XIX se iniciará la costumbre de exponer el Santo Rostro los viernes del año para ser besado por los fieles, tradición que pervive hodierno, si bien se perdieron las ostensiones del Viernes Santo y 15 de agosto a raíz de los inicios del Concilio Vaticano II.

Este fervor –de crecimiento exponencial– entre los siglos XV-XIX hacia el Santo Rostro, determinará la aparición de una iconografía que reproduzca artísticamente los rasgos de la *reliquia*, pues los peregrinos que acudían a Jaén querían llevarse una reproducción que testimoniara el objeto venerado, e igualmente, los giennenses desearán hacerse con copias del Santo Rostro. En el s. XVI abundarán los guadamecés y cordobanes: pintura sobre cuero repujado, ferreteado y dorado o plateado, que eran realizados en talleres cordobeses o giennenses con el tema iconográfico del Santo Rostro⁴⁰. En el s. XVII se empiezan a comercializar grabados cuyo valor espiritual se incrementaba si habían sido pasados por la *reliquia*, industria que perdura en los dos siglos siguientes, vendiéndose también en la segunda mitad del s. XIX litografías del Santo Rostro. El empleo de medios vi-

suales en el Barroco tenía una relación directa con el hecho de encender movimientos de adhesión y «la presencia directa o, cuando menos, la de representaciones simbólicas, lo más fielmente unidas a la repetición de lo representado, tiene una fuerza incomparable»⁴¹.

Las fotografías del Santo Rostro tomadas en el centón decimonónico hay que interpretarlas dentro de este contexto, de esta larga cadena de tradición iconográfica en la reproducción del icono/*reliquia*. Aun cuando a estas reproducciones se las considera mediadores idóneos entre los hombres y lo que ellas representan, son siempre unos intercesores específicos y diferenciados: como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual de una imagen sagrada en concreto y no de otra, de manera que esas reproducciones fotográficas actúen como recordatorios de un viaje/peregrinación e irradien parte de la *gracia* que poseen las figuras originales que representan, al proteger el hogar y testimoniar la presencia de lo sagrado⁴².

Cuando el devoto adquiría la reproducción, se alejaba del centro cultural y regresaba a su lugar de origen, era necesario que, para fortalecer el recuerdo y no existiera duda en la identificación del grabado adquirido, se añadiera un texto, el cual se intercalaba en el espacio visual de la imagen reproducida, lo que conformaba un «iconotexto»⁴³. En el caso del Santo Rostro, el rótulo, en el s. XVI, solía proceder de fragmentos de oraciones: «Salve, sancta Facies Nostri Redemptoris», o bien «Adorote Sumo bien. Verónica de Jaén». En el s. XVIII persiste la cos-

³⁸ Ver E. L. LARA LÓPEZ, *La religiosidad popular pasionista contemporánea (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2004, ps. 106-111.

³⁹ F. HUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.

⁴⁰ S. LÁZARO DAMAS, *Cordobanes y guadamecés en la vieja tradición giennense*, "Revista de Artes y oficios", 1, (1993), ps. 2-7.

⁴¹ J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1996, p. 505.

⁴² D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 1992, ps. 150-151.

⁴³ P. BURKE, *Visto y no visto...*, *op. cit.*

tumbre de rotular los grabados para incidir en que la *reliquia* se encontraba en el templo metropolitano giennense (imagen 1), y el *iconotexto* que figura en este grabado fechable en 1782 recalca una composición en la cual la representación de la cara de Cristo, que sigue pautadamente los códigos narrativos visuales de los grabados de temática religiosa, significa, lo que Alberto Manguel denomina «la imagen como reflejo», y este autor considera que si bien para los cristianos ortodoxos de Constantinopla –hasta la primera mitad del s. XV– la *reliquia* de la Pasión, es decir, la estampación de la cara sangrienta de Jesucristo en el lienzo no era susceptible de ser reproducible por constituir una blasfemia, los católicos pensaban que «la imagen era un paradigma sagrado y sería importante reproducirla y enviarla a tantas partes como fuera posible»⁴⁴. En el s. XVIII, la evolución experimentada por la técnica del grabado, unida al proceso de urbanización, dio lugar a un fenómeno de «densificación icónica», cuyos anclajes están en el aumento de la productividad general y el incremento del tráfico mercantil, de manera que «una transformación de la sensibilidad vino acompañada por un proceso de densificación demográfica e iconográfica»⁴⁵. Como consecuencia, las estampaciones religiosas ayudaban a conformar una memoria iconográfica colectiva⁴⁶ que percutía sobre las mentalidades de los segmentos sociales que orbitaban en el planetario de la religiosidad popular.

Los grabados que reproducían efigies religiosas, por lo demás, en ocasiones eran pasados por la imagen original para, en virtud de este contacto directo, *cargarse de legitimidad sagrada*, algo que, respondiendo a una cuidadosa estrategia, fue realizado por la junta de gobierno de la cofradía pasionista de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1720, pues ese año desde Marsella se extendió una epidemia de peste, y para evitar la irradiación de la enfermedad se activaron los mecanismos preventivos habituales del Antiguo Régimen: rogativas públicas a imágenes para evitar que la peste alcanzase la ciudad. Los directivos de la cofradía del Nazareno –la imagen procesionada en Semana Santa que más devo-



Imagen 1. Grabado. 1782

ción tenía en la ciudad– pasaron por la talla sagrada unas estampas que reproducían dicha imagen y acto seguido las distribuyeron por las elites locales –fundamentalmente las autoridades municipales y escribanos–, lo que fue un reactivo para promover aún más la devoción hacia Nuestro Padre Jesús al fomentar un culto cuyo vector iba de arriba abajo, o sea, desde las elites hasta las capas populares⁴⁷.

⁴⁴ A. MANGUEL, *Leer imágenes*. Madrid, Alianza, 2002, p. 204.

⁴⁵ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1997, ps. 30-31.

⁴⁶ No obstante, para establecer con claridad las fronteras entre memoria e historia, es decir, la aquilatación de que hay que estudiar la memoria como un objeto de la historia, es conveniente ver J. CUESTA BUSTILLO, *Memoria e historia. Un estado de la cuestión*. “Ayer”, 32 (1998), ps. 203-246.

⁴⁷ E. L. LARA LÓPEZ, «La Semana Santa giennense como mito». *El Toro de Caña*, 10, (2003), ps. 373-402.

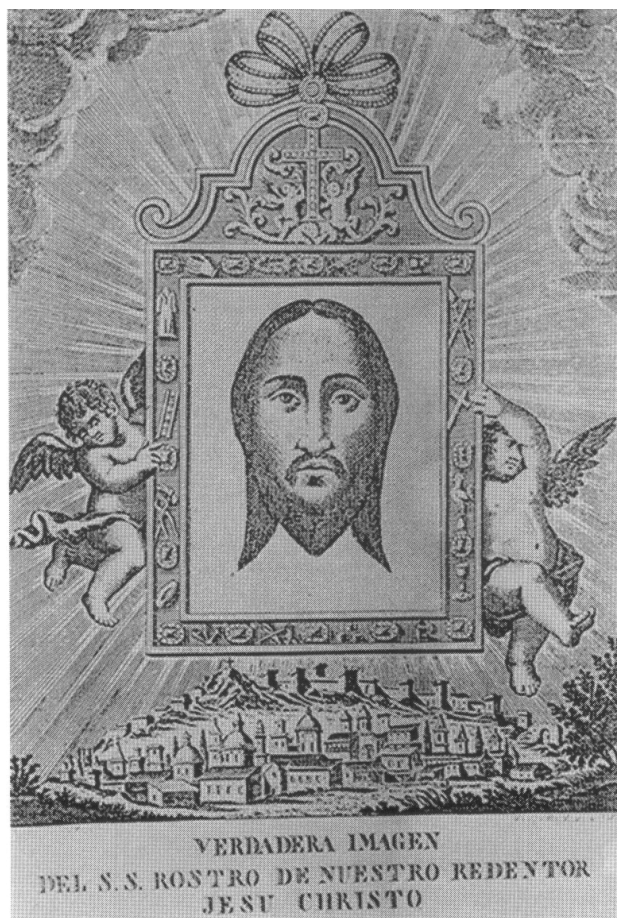


Imagen 2. Litografía. Inicios del s. XIX

En el primer tercio del s. XIX, aún bajo la estructura y mentalidades características del Antiguo Régimen, los grabados, xilografías y litografías de temática religiosa no sólo continúan apegados a fórmulas narrativas estereotipadas (imagen 2)⁴⁸, sino que consiguen generar una atmósfera de densidad iconográfica focalizada en la religiosidad popular, ya que constituye una práctica muy extendida entre los habitantes de la ciudad el hecho de llevar encima alguna iconografía del Santo Rostro (medallas, relicarios, etc.), pues era considerado por la colectividad como el motor devocional por antonomasia de Jaén como corroboran los textos –enmarcables en las coordenadas del romanticismo– de viajeros que recalaban en la ciudad andaluza, siendo un buen ejemplo una gavilla de textos, como el que narra las impresiones recibidas en 1810 un oficial inglés, lord Andrew Thomas Blayney, que

recala en la ciudad con motivo de la Guerra de la Independencia:

«En varias casas en donde había entrado durante el camino, me había llamado la atención las cabezas de Cristos grabadas de una manera singular, y supe que se trataba de las copias de un cuadro que se encuentra en esta capital. Pregunté si podía verlo y el deán quiso satisfacer mi curiosidad. Me dejó un momento solo y volvió muy pronto revestido de su ropa sacerdotal, seguido por doce sacerdotes que llevaban cirios encendidos en grandes candeleros de oro. Después de haber dicho la misa, abrió con gran devoción el tabernáculo, dejando ver a la luz de algunos cirios una representación borrosa de la cabeza y cuello de Nuestro Señor pero hecha con tal perfección que me produjo una sensación de terror imposible de describir»⁴⁹.

O estas anotaciones de Richard Ford realizadas en 1846:

«[...]su gran reliquia es la Santa Faz, el Santo Sudario o, como suele ser llamado, el Santo Rostro, o sea, la cara de nuestro Salvador, tal y como fue impresa en el sudario de Santa Verónica (verum icon, la verdadera imagen), la cual, como una placa de cobre, ha dado de sí tantas copias para los verdaderos creyentes. Pertenecía a Fernando el santo y está reproducida por todas partes en Jaén. Está copiada también en pequeños medallones de plata, niellos⁵⁰, en blanco y

⁴⁸ En esta litografía, datable en los inicios del s. XIX, el Santo Rostro aparece con el lujoso y abigarrado marco de oro y piedras preciosas realizado por el platero cordobés José Francisco de Valderrama en 1731. Un detalle significativo del grabado es el hecho de que en su parte inferior aparece dibujada, bien que estereotipadamente, la ciudad de Jaén, pues aparece la silueta del cerro y del castillo de Santa Catalina, parte del circuito amurallado y una de sus puertas –la de Martos, que se muestra en ruinas. Todo esto nos conduciría a la idea de que el Santo Rostro se yergue como el protector celestial de Jaén.

⁴⁹ El texto aparece recogido en A. SAVINE, *España en 1810. Memorias de un prisionero de guerra inglés. Con arreglo a documentos de Archivos y Memorias*. Traducción de Antonio Muñoz Pérez, París, Louis-Michaud, S. A., y a su vez lo recoge A. VALLADARES REGUERO, *La provincia de Jaén en los libros de viajes*. Jaén, Universidad de Jaén, 2002, p. 603.

negro, que llevan los campesinos y los ladrones a manera de amuletos. Jaén, desde luego, es una Trípoli moderna[...]La reliquia se enseña en privado a la gente importante, y al pueblo en las grandes fiestas; los campesinos confían en ella para salvarse de todas las grandes calamidades[...]»⁵¹.

Esta popularización iconográfica del Santo Rostro es confirmada en 1847 por la pluma de otro viajero extranjero, Robert Dundas Murray:

«Entre las reliquias estaba la famosa Santa Faz, o Santo Rostro de Nuestro Salvador, objeto de tan devota veneración entre los supersticiosos en Andalucía que muchos portan miniaturas de la misma a modo de amuletos contra el peligro»⁵².

E igualmente en 1850, el viajero francés Auguste-Émile Bejín destaca en sus escritos esta popularización iconográfica:

«Conserva una Santa Faz o Santo Sudario; llamado vulgarmente Santo Rostro, que fue donado a esta iglesia por San Fernando, y que sólo se muestra en grandes solemnidades. Es venerada profundamente por el pueblo: no hay un solo mozo, un solo arriero, un solo contrabandista, un solo ladrón que no lleve sobre su pecho, como amuleto, la Santa Faz grabada en una medalla; no hay un solo dormitorio en el que no esté presente la venerada imagen»⁵³.

Esta omnipresencia iconográfica del Santo Rostro en la vida cotidiana giennense explica que cuando la técnica fotográfica arraigue en la capital andaluza en la década de 1840⁵⁴, la *reliquia* en torno a la cual gire el sistema planetario de la religiosidad popular⁵⁵ se erija en uno de los objetivos preferentes de los operadores profesionales a la hora de tomar fotografías⁵⁶. Así, en 1862, el operador profesional giennense Higinio Montalvo⁵⁷ hace una fotografía del Santo Rostro (imagen 3) que, punto por punto, reproduce fidedignamente los códigos visuales heredados de la pintura y el grabado, porque el icono/*reliquia* es fotografiado frontalmente, con un fondo neutro (negro) para no desviar la atención del espectador, y no aparece ningún otro elemento (un religioso sosteniendo la *reliquia*, por ejemplo).

En 1864, otro operador profesional, Genaro Giménez⁵⁸, fotografía el Santo Rostro, pero lo hace con suma habilidad, pues conforma una especie de *tríptico iconofotográfico* (imagen 4) que

⁵⁰ El niel era una labor de artesanía consistente en labrar en hueco sobre metales preciosos para después rellenar con un esmalte negro hecho de plata y plomo fundidos con azufre.

⁵¹ R. FORD, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa. Reino de Granada*. Madrid, Turner, 1988.

⁵² R. DUNDAS MURRAY, *The cities and wilds of Andalucía*. Vol. II, London, Richard Bentley, 1849, p. 300.

⁵³ E. BÉGIN, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*. Paris, Belin-Leprieur et Moriot Editeurs, S. A., 1851, p. 419. La cita la hemos extraído de C. PÉREZ MIÑANO, *La imagen de la ciudad de Jaén. Literatura y plástica*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2003, p. 331.

⁵⁴ I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y E. L. LARA LÓPEZ, *La memoria en sepia. Historia de la fotografía giennense desde los orígenes hasta 1920*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2001.

⁵⁵ Hay que constatar que a lo largo del s. XIX, la religiosidad popular experimenta una reformulación mediante la cual quedan preteridos muchos esquemas conceptuales característicos del Antiguo Régimen mientras, en paralelo, se opera una transformación que pivota en: la modernización estética de las manifestaciones externas mediante la asunción de los postulados del regionalismo y del costumbrismo, la entrada en tromba de la burguesía en las juntas directivas de las cofradías y el aumento del lujo de las procesiones. Un trabajo que ayuda a situar el tema es el de D. CASTRO, *La religiosidad popular en España. De la crisis del Antiguo Régimen a la sociedad industrial. Algunas cuestiones para su estudio*, en J. URÍA (ed.) *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, ps. 29-43.

⁵⁶ E. L. LARA LÓPEZ y M^a J. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local*. "Revista de Antropología Experimental", 3, (2003), <http://www.ujaen.es/huesped/rae>.

⁵⁷ Higinio Montalvo (1815-¿) por influencia familiar, se inició desde temprana edad en la pintura, y fue el primer operador profesional que abrió estudio fotográfico en Jaén, simultaneando las labores fotográficas con las pictóricas (era una práctica corriente retocar las fotografías con pintura para colorearlas -iluminarlas- o disimular defectos). Sus buenas relaciones con los monjes y canónigos le proporcionaron poder fotografiar las efigies religiosas que actuaban como polos devocionales de la ciudad: Santo Rostro, Nuestro Padre Jesús Nazareno y Virgen de la Capilla. Su filiación progresista la llevó a, tras la revolución de 1868 -la Gloriosa-, ocupar una silla de concejal en el Ayuntamiento, pero con la Restauración canovista, abandonó Jaén, perdiéndose desde entonces la pista de su biografía.



Imagen 3. Fotografía de Higinio Montalvo. 1862



Imagen 4. Fotografía de Genaro Giménez. 1864

condensa las señas de identidad del jaenismo⁵⁹, al conjuntar los tres pilotes devocionales de la ciudad: Santo Rostro, Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de la Capilla. En definitiva, ambas fotografías (imágenes 3 y 4) no hacen sino trasladar a la nueva técnica fotográfica unas pautas iconográficas enormemente extendidas entre la colectividad jaenera, favoreciendo el hecho de poder tener en las casas –al alcance tanto de la mesocracia como de los sectores populares– una fotografía del Santo Rostro, pues ya sabemos el calado que éste tenía en la religiosidad popular. Asimismo, cuando en 1887 el cabildo catedralicio, con motivo de las bodas de oro de la ordenación sacerdotal de León XIII tenga que enviarle un presente al papa, la elección recaerá en una copia pintada del Santo Rostro –óleo sobre tabla–, cuyo marco de orfebrería contendrá símbolos pontificios, pasionales y giennenses. Pues bien, este Santo Rostro papal (imagen 5),

por acuerdo del cabildo, será fotografiado por Manuel Pez⁶⁰, encargándose este operador pro-

⁵⁸ Genaro Giménez de la Linde (1827-1885) abrió gabinete fotográfico en Jaén –en la década de 1850 ya funcionaba como tal–, y en 1859 obtuvo permiso de la junta de gobierno de la cofradía de Nuestro Padre Jesús para fotografiar la imagen del Nazareno y comercializar las fotografías en formato *tarjeta de visita* –dicho formato propició la denominada democratización de la fotografía por ser muy asequibles económicamente. En 1884 consiguió de nuevo fotografiar la efigie del Nazareno, obteniendo con la venta de dichas fotografías pingües beneficios.

⁵⁹ J. L. ANTA FÉLEZ, «La búsqueda de la identidad en Jaén». *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, ps. 21-33.

⁶⁰ El giennense Manuel Pez Ruiz (1836-1900) dirigirá un estudio fotográfico y dará clases en la Real Sociedad Económica de Amigos del País situada en Jaén. Su establecimiento fotográfico estaba enclavado en el nudo comercial de la ciudad –plaza de la Audiencia–, por lo que su clientela era abundante y excelentes sus relaciones sociales, lo que motivaron que los canónigos lo escogieran para fotografiar el Santo Rostro.



Imagen 5. Fotografía de Manuel Pez. 1887

fesional de la venta de las fotografías –en formato tarjeta de visita–, y como es lógico, la placa tomada por Manuel Pez no se desviaba un ápice de los códigos narrativos visuales decimonónicos, que permanecían inalterables, cerrados a cal y canto a cualquier innovación formal.

En consecuencia, la proliferación en la sociedad giennense de representaciones visuales del Santo Rostro (grabados, xilografías, aguafuertes, medallas, relicarios y fotografías –éstas muy difundidas–) durante el s. XIX, posibilitan una difusión extensa de una imagen de enorme simbolismo que llega a identificarse con la esencia del jaenerismo, lo cual se consigue en parte gracias a la circulación de una panoplia de representaciones visuales (que responden a técnicas diferentes) que son consumidas y comprendidas dentro de una comunidad concreta. Estas

imágenes simbólicas difundidas masiva y repetidamente colaboran en la construcción de un imaginario colectivo que percute sobre la propia realidad, de forma que se llega a elaborar un bagaje cultural que trasciende la experiencia personal para convertirse en una forma colectiva de interpretar la realidad⁶¹.

En la última década de 1890 emerge paulatinamente el fenómeno de los operadores *amateurs*, lo cual democratiza definitivamente la fotografía al acceder a su práctica un conjunto de personas que hay que incardinar en el ámbito de la burguesía. Estos fotógrafos aficionados pertenecerán a las clases medias –destacan los de sus sectores más altos–, y bastantes tendrán profesiones liberales, lo que les permitía el desahogo económico necesario para adquirir equipos fotográficos –cámaras, productos químicos para el revelado, disponer de un laboratorio o *cuarto oscuro*, etc.–, comprar revistas especializadas, intercambiar sus placas –sobremanera las estereoscópicas–⁶² con otros *amateurs*, ayudar en el montaje de exposiciones fotográficas, realizar viajes por España y el extranjero con la cámara en ristre para captar diferentes ambientes y culturas, etc. Estos operadores aficionados incorpo-

⁶¹ B. RIEGO, *La construcción social de la realidad...*, op. cit., p. 34. Para profundizar en este aspecto ver E. PATLAGEAN, *Historia de lo imaginario*, en J. LE GOFF (ed.) «La nueva historia». Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988, ps. 302-318.

⁶² La fotografía estereoscópica –también conocida con el galicismo de *verascópica*–, tuvo un éxito fulgurante desde aproximadamente 1870, y consistía en una doble toma de cada fotografía captada con cámaras provistas de dos objetivos levemente convergentes y separados 65 milímetros y situados uno al lado del otro. Estaban provistos de un solo obturador, de forma que ambas lentes captaban a la vez cualquier imagen que era impresionada por separado en dos espacios de la placa negativa. Una vez positivadas y copiadas en papel o cristal –este soporte era el preferido–, habían de contemplarse con unos visores especiales que producían en el espectador una impactante sensación de profundidad y tridimensionalidad. No es de extrañar que en las ferias de cada localidad se instalasen barracas de fotografía estereoscópica muy visitadas por las clases populares, que visionaban las placas mientras escuchaban música procedente de gramófonos o de organillos. Sólo la irrupción del cinematógrafo acabaría con estos espectáculos ópticos, sobrevivientes hasta la década de 1920.

rarán sólo una pequeña porción de los códigos narrativos visuales del s. XIX desarrollados por los profesionales, y su obra fotográfica estará muy influida por la estética del cinematógrafo y el naciente fotoperiodismo, consiguiendo merced a ello construir una imagen de la sociedad pasada por el tamiz de su mentalidad burguesa, es decir, los operadores aficionados recrearán por medio de sus instantáneas la vida, los usos y costumbres instalados en la regencia de María Cristina (1885-1902) y primeros años del reinado de Alfonso XIII (1902-1918). Esa creación/recreación de la sociedad se efectuará en función de las pautas culturales predominantes en la burguesía liberal-conservadora, por lo que sólo se fotografiarán aquellas escenas que se adecuen al marco conceptual de los valores burgueses, desechando *inmortalizar* aquello que repugne a la mentalidad de las clases medias y medias altas⁶³.

Los fotógrafos aficionados, gracias a la ligereza de las cámaras –lo cual permitía un fácil manejo–, registran gráficamente cuanto consideran relevante dentro de los esquemas burgueses, y por consecuente todo lo concerniente a la religiosidad popular ocupa un sitio privilegiado –al menos en los *amateurs* afincados en la España meridional. Así, en plena Gran Guerra, el acto de bendición de los campos con el Santo Rostro es captado por la cámara⁶⁴, así como la procesión dentro de las estancias catedralicias para ser llevado a las cuatro fachadas desde donde se impartía la bendición a los cuatro puntos cardinales. El documento fotográfico de la procesión claustral (imagen 6) supone un cambio sustancial con respecto a las fotografías realizadas al Santo Rostro en el s. XIX, pues los códigos narrativos visuales son otros: el interés reside en registrar el ambiente burgués que se respira en esta ceremonia, perceptible en la señora (invitada) que acompaña al canónigo que porta el Santo Rostro, cómo los monaguillos pululan en derredor y sobre todo, que el Santo Rostro aparece rodeado de personas.

El momento de la bendición (imagen 7) desde la logia de la fachada sur supone asimismo una asociación entre los eclesiásticos y la bur-



Imagen 6. Fotografía de José Mediano Sáenz. 1916

guesía, pues el Santo Rostro aparece rodeado de canónigos, de niños –vestidos según los dictados de la moda de las clases medias altas–⁶⁵ y al fondo aparece la mujer –con sombrero– que ya vimos en la procesión claustral (imagen 6). Estos dos documentos visuales cristalizan la fusión que, desde el último tercio del s. XIX se había ido produciendo –aunque su primera fase comienza en el reinado isabelino–, entre un sector importante de la burguesía y la Iglesia, debido a tres hechos: en primer lugar la recuperación –merced al apoyo institucional y gubernativo– de las asociaciones eclesiales durante la Restauración; en segundo lugar la crisis finisecular del positivismo favoreció un renacimiento religioso acompañado de una expansión de manifestaciones de la religiosidad popular de electrizada sensibilidad; y en tercer lugar, la crisis del 98 y el

63 E. L. LARA LÓPEZ y J. PALACIOS RAMÍREZ, «La mirada de la burguesía: Jaén a través de la fotografía de principios del siglo XX», *El Toro de Caña*, 9 (2002), ps. 11-70.

64 Las fotografías fueron hechas por el aficionado giennense José Mediano Sáenz (1889-1974), y son cristales estereoscópicos.

65 En lo concerniente a este apartado ver J. LAVER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1995, ps. 215-235.

subsiguiente regeneracionismo serán interpretados por la Iglesia en el sentido de que los males que se cernían sobre España tenían su causa en la creciente secularización –propia del proceso de modernización–, a la que combatiría con energía⁶⁶.



Imagen 7. Fotografía de José Mediano Sáenz. 1916

En el reinado de Alfonso XIII la religiosidad popular, ahormada en las cofradías, experimenta un alza considerable, pues sus rituales externos –romerías y Semana Santa– adquieren progresivamente esplendor y solemnidad, sobre todo durante el periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, pues la religiosidad popular recibió innumerables apoyos desde las esferas gubernamentales –en los niveles nacional, provincial y local– al considerarla una parte importante del tarro de las esencias españolas. Este proceso, que arrancó con vigor a raíz del Desastre del 98, implicaba que los grupos católico-conservadores habían asumido la identidad nacional como dique frente a las olas revolucionarias, ya que ante el mundo moderno, erizado de amenazas, sólo cabían actitudes defensivas⁶⁷. Así, durante la etapa alfonsina, el Santo Rostro continúa siendo uno de los soportes del edificio de la religiosidad popular jaenesa, manteniéndose inalterables los ritos seculares en torno a la

reliquia. No obstante, tras finalizar la guerra civil, se comprueba que entre las joyas y obras de arte requisadas por el ejército republicano figura el Santo Rostro, desconociéndose su paradero hasta que en febrero de 1940 sea localizado en Francia.

Durante un registro de la policía francesa, en un garaje de las afueras de París fueron descubiertos unos baúles con obras artísticas religiosas sacadas de España durante el derrumbe del estado republicano en el cual se hallaba el Santo Rostro, y las autoridades galas, a mediados de febrero de 1940 comunicaron al gobierno franquista que procedían a devolver el Santo Rostro. El acto de devolución de la reliquia a la catedral giennense será capitalizado por el régimen para ejemplificar el ideario nacionalcatólico, ya que la religiosidad popular se verá totalmente invadida por el poder político en la década de 1940 para galvanizar el nacionalcatolicismo⁶⁸. Una vez que la noticia es conocida en Jaén, se activan los resortes propagandísticos para generar un clima de emotividad:

«[...]sin que nadie lo ordenara en concreto, porque en aquellos momentos de satisfacción desbordante todos se creían poderlo hacer, se organizó una grandiosa manifestación a cuya cabeza iba la Banda Municipal de Música seguida por todo el pueblo, presidida por las autoridades civiles, militares y eclesiásticas. Después, en una parada frente al Gobierno Civil, donde el Gobernador dirigió la palabra, manifestando el sentido espiritual que para Jaén significaba el haberse encontrado la Sagrada Reliquia, la manifestación continuó pese al mal tiempo, a la que iban sumándose los habitantes de todas las casas del recorrido, continuando hasta la plaza de Santa María, y a la

⁶⁶ J. M^a. JOVER ZAMORA, G. GÓMEZ-FERRER y J. P. FUSI AIZPÚRUA, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid, Debate, 2001, p. 598.

⁶⁷ J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, ps. 602-603.

⁶⁸ En este sentido ver E. L. LARA LÓPEZ, *Nacionalcatolicismo y religiosidad popular (1939-1953). Un análisis de documentación fotográfica*, «Historia, Antropología y Fuentes Orales», 29 (2003), ps. 71-83.



Imagen 8. Fotografía. 1940

una de la madrugada, se disolvió frente al Palacio Episcopal, desde cuya puerta el sr. Vicario General de la diócesis pronunció unas sentidas palabras de gratitud al Caudillo y de felicitación al pueblo de Jaén, que tantas pruebas de amor y veneración muestra al Divino Rostro que a él volvía, invitando finalmente a los asistentes al solemne Tedeum que tendría lugar al siguiente día a las doce de la mañana en la catedral»⁶⁹.

El 18 de marzo viajó a Madrid una comisión mixta formada por las jerarquías políticas y religiosas provinciales, y en el palacio de El Pardo –residencia oficial del dictador–, Franco procedió a entregar el Santo Rostro una vez pronunciado un significativo discurso que compendia los valores nacionalcatólicos:

«Permitidme que os hable con franqueza: hay que hacer que renazca la fe para que no vuelva jamás a repetirse este sonrojo. Que si esta vez ha vuelto nuestra Reliquia, porque Dios lo ha querido, puede un día no

considerarnos dignos de ella. Que a su amparo renazca nuestra fe; pero que en el camino de Dios tengamos hombres con más coraje y mujeres con menos carmines. Recibid, Excmo. Sr. Obispo, esta sagrada joya y ante ella jurad defenderla y que nadie logre jamás ultrajarla ¿Lo juráis así?»⁷⁰.

Tras recoger el Santo Rostro, los comisionados se fotografian con él delante de El Pardo, compendiando gráficamente esos documentos visuales el nacionalcatolicismo, ya que las autoridades municipales y los gerifaltes del Movi-

⁶⁹ Diario *Jaén*, 18-2-1940. Asimismo, el cabildo catedralicio se reunió con carácter extraordinario el 18 de febrero para dar cuenta de la recuperación del Santo Rostro.

⁷⁰ El texto del discurso está extraído del diario *Jaén*, 19-3-1940. Una obra que permite comprender qué humus abonaba la ideología de la retórica franquista en la inmediata postguerra es la de J. ANDRÉS GALLEGÓ, *¿Fascismo o estado católico?: Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Encuentro, 1997.



Imagen 9. Fotografía. 1940

miento Nacional –con los uniformes de rigor– forman una fila (imagen 8) mientras en el centro es sostenida el arca de plata labrada que guarda la *reliquia*; mientras tanto, en un segundo plano, los religiosos forman corrillo junto a algunas mujeres vestidas de mantilla, y como telón de fondo se muestra la fachada principal del palacio de El Pardo, cuya puerta aparece flanqueada por una casamata de la Guardia Mora –la escolta personal de Franco–, pudiéndose apreciar a uno de sus integrantes que mira hacia la cámara.

El arca de plata es abierta para mostrar el Santo Rostro (imagen 9), lo que permite al operador fotográfico acercarse y centrar el interés en los jefes falangistas, que son un trasunto de guardia pretoriana de la *reliquia*. El 20 de marzo de 1940 la comisión regresaba a Jaén y el Santo Rostro era depositado en la catedral.

Sin embargo, la monopolización por parte del nacionalcatolicismo de la *reliquia* cristalizó

nuevamente en 1942 cuando, con motivo de una *pertinaz sequía*, el obispado promueve una rogativa pública por las calles de la ciudad en la que, mediante una procesión, el Santo Rostro, llevado a hombros, es el destinatario de las oraciones para demandar la ansiada lluvia. Este fenómeno de la religiosidad popular –las rogativas– entronca directamente con las realizadas durante el Antiguo Régimen, pues era frecuente que, por variados motivos (amenazas de epidemias, lluvias torrenciales, sequías, campañas militares, plagas de langosta, acciones de gracias, etc.), las imágenes sagradas más relevantes de cada localidad fueran procesionadas antes de celebrar actos de culto (triduos, quinaros, septenarios o novenas) en su honor en sus templos matrices o en la catedral. En Jaén, como es sabido, el Santo Rostro forma parte de la tríada de imágenes más procesionadas en rogativas públicas desde el s. XVII (junto con las tallas de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de la Capilla)⁷¹, así que la procesión de rogativas de 1942 retoma la tradi-

ción secular para moldearla según la ideología nacionalcatólica (imagen 10), pues la *reliquia*, colocada en unas andas de plata (labradas en el s. XVIII), es portada exclusivamente por autoridades municipales que visten el uniforme del Movimiento mientras unos soldados –con el fusil al hombro– dan escolta, los canónigos encabezan la procesión (imagen 11), unos cuantos hombres forman parte del cortejo y los espectadores presencian el ritual en la plaza de Santa María (delante de la catedral, el Ayuntamiento y el Palacio Episcopal). Todo esto hay que encuadrarlo en la redefinición de la religiosidad popular efectuada por la dictadura franquista, pues los rituales procesionales pasan a ser religioso-políticos por la invasión del elemento militar y falangista y por la presencia multiplicada de jerarquías eclesiásticas⁷².



Imagen 10. Fotografía. 1942

Esta tutela del nacionalcatolicismo sobre el Santo Rostro se iría difuminando a partir de la segunda mitad de la década de 1940, cuando a la *reliquia* se le rinde el culto tradicional y ésta vuelve a estar confinada dentro de la catedral, retomándose las ostensiones mencionadas con anterioridad (imagen 12) desde uno de los balcones de la fachada principal catedralicia –con un decrecimiento de la solemnidad del ritual-, las cuáles se perderán definitivamente con motivo de los cambios internos vividos en la Iglesia con motivo del Concilio Vaticano II. Conforme avanza el decenio de 1960, en particular desde



Imagen 11. Fotografía. 1942

1966 –en paralelo al *aggiornamento* propuesto por las medidas eclesiásticas postconciliares–, el Santo Rostro pierde con celeridad su papel protagonista en el microcosmos de la religiosidad popular giennense y sólo un sector minoritario de la población acude a besarlo los viernes de

⁷¹ Para ampliar datos en este tema y comprender la maquinaria de las mentalidades es conveniente ver I. LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, *La Virgen de la Capilla. Cuatro siglos de devoción mariana a través de documentos históricos conservados en la ciudad de Jaén*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1994.

⁷² E. L. LARA LÓPEZ, *La religiosidad popular pasionista...*, *op. cit.*, ps. 464-478. Por lo demás, sería interesante establecer un paralelismo entre la documentación fotográfica y los documentales cinematográficos (léase NO-DO), pues los códigos narrativos visuales son los mismos y explicitan el ideario nacionalcatólico. En este sentido ver R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2001. Así por ejemplo, en las locuciones del NO-DO de 1943 (primer año de emisión del noticiario), la Semana Santa zamorana era descrita del siguiente tenor, p. 559:

«Hervor de fe y, al mismo tiempo, floración espléndida del arte religioso sin igual en el mundo es la Semana Santa en las diversas provincias españolas. Por las calles de la romanesca y legendario ciudad de Zamora desfila la cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído. La constituyen heroicos excombatientes de nuestra Cruzada. Los que ofrendaron su esfuerzo y su sangre a la Patria rinden pleitesía de piedad y fervor a la divina figura del redentor del mundo».

cada semana –cuando es expuesto sin atisbo de la pompa con la que se revistió este acto en siglos pasados– y en la procesión claustral que, los Viernes de Dolores –como antesala de la Semana Santa–, se celebra recorriendo las naves catedralicias⁷³.



Imagen 12. Fotografía. 1949

Si, como hemos mantenido a lo largo del presente trabajo, la tríada de duraciones históricas –acontecimiento, coyuntura y estructura–, es susceptible de ser integrada en un modelo teórico de *muñecas rusas*, en el cual el pasado proyectivo percute en el Tiempo Presente como es característico en la religiosidad popular –y sería extensible al resto de manifestaciones de la cultura tradicional–, el uso de documentos visuales –agrupados como serie documentales– permite construir un discurso histórico que ahonda en determinados aspectos ignorados por las formas

tradicionales de historiar, pues éstas, además de evitar/ignorar las fuentes visuales, eran renuentes a sintetizar el tiempo corto, el tiempo medio y el tiempo largo y se decantaban por centrarse en las estructuras –el reinado del tiempo largo. El hecho de concentrar el análisis en el Santo Rostro como motor devocional durante las Edades Moderna y Contemporánea, no significa sino el intento de ejemplificar cómo el manejo de documentos fontales visuales (grabados y fotografías), debidamente contextualizados cultural y políticamente, posibilita llevar a cabo un ensamblaje metodológico al compás de las duraciones temporales.

⁷³ El cabildo catedralicio organiza esta procesión, y para imprimirle una mayor solemnidad, la cofradía pasionista de la Buena Muerte –radicada canónicamente en la catedral– colabora desde hace un lustro aportando ciriales, palió de respeto, guiones y banderas en un intento de recuperar la *gloria* preterida.

