

## San Pedro de Menagaray: una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado

PABLO GAY-POBES\*

### INTRODUCCION

Hay un refrán español que dice que “a la mujer barbuda, de lejos se le saluda; con dos piedras mejor que con una.” Es por eso que lejos de arrimarnos a la barbuda arrogancia de una interpretación inflexible o intolerante, planteamos este artículo como una hipótesis de trabajo totalmente susceptible de revisión y por supuesto de crítica. En cada mano sostenemos -por si acaso- las dos piedras que suponen por un lado, los varios años de investigación histórico/artística que llevamos dedicados al mismo, y por otro, nuestro talante revisionista sobre todo lo que aportamos como fruto de la misma, que modestamente intentamos plasmar por escrito con orden y concierto. Centrándonos en el contenido del presente artículo, éste aporta una visión original de una época que no es del todo bien conocida y además lo hace a partir de una obra de Arte, de un cuadro, lo cual -si nos lo permiten- no es tarea fácil. Pretendemos dar coherencia y relacionar toda una serie de datos que abarcan aspectos políticos, sociales, culturales y religiosos que van a ir apareciendo poco a poco a lo largo de nuestra exposición. Sólo así, penetrando con cuidado en la época y en la mentalidad reinante en ella, nos atreveremos a proponer una hipótesis interpretativa sobre el contenido intelectual y político que -a nuestro juicio- encierra el cuadro de la Iglesia de San Pedro de Menagaray. Todo ello esperamos que sirva para ver con claridad que el Arte -la pintura, en concreto- puede ser utilizado como vehículo de expresión de ideologías, incluso -como en este caso- discordantes con las enarboladas por los que detentan el poder. El cuadro del retablo central no es otra cosa que eso, que una manifestación más del uso insospechado que a lo largo de la Historia se ha hecho del Arte, en concreto del Arte de la Pintura, como vehículo de transmisión si no de ideologías, sí por lo menos de doctrinas.

Que tal vehículo quede constatado en una localidad pequeña de nuestra provincia es lo que nos ha movido y alentado a continuar sin desfallecer en nuestra labor por desentrañar y dar coherencia a los hilos argumentales con los que nos hemos ido topando a lo largo de los tres o cuatro años que llevamos dedicados a esta labor, desde que aquel inquieto amigo y compañero de la Facultad nos invitase a visitar la localidad y “descubriésemos” el cuadro. Para nosotros no cabe duda de

\* Licenciado en Geografía e Historia y abogado

que el cuadro que ocupa el centro del retablo de la iglesia de San Pedro de Menagaray resulta ser eso, "una respuesta ortodoxa al movimiento Ilustrado."

Así pues, hechas estas precisiones introductorias y seguramente influenciados por los restos de un método científico arrastrado desde hace siglos, donde sin verificación no es posible el planteamiento de una teoría inatacable, queremos reiterar el carácter hipotético del presente trabajo. A no ser que el propio autor material del cuadro o su mentor, nos corrija o corrobore (lo cual se nos antoja hartamente improbable), o que en la labor de buceo histórico que todo investigador realiza en el silencio y la soledad de un archivo, aparezca el motivo que impulsó la elección de este tema (a la que hemos dedicado varios años y acabamos entregando a la diosa fortuna), nunca podrá tenerse a éste, por otra cosa que eso, una hipótesis interpretativa, a lo sumo, racionalmente fundada y estudiada. Mientras tanto sólo nos atrevemos a darle un consejo comercial: "busque, compare... y si encuentra algo mejor, ¡ créaselo !"

MENAGARAY es una pequeña localidad situada al Noroeste de la actual provincia de Alava, a unos 50 kilómetros de Vitoria, por el Real Camino que conducía a Valmaseda, dejando atrás Amurrio y Respaldiza. En la actualidad se llega a ella por la carretera C-6210. De los datos que nos aporta Dña. Micaela Portilla en el Catálogo Monumental (1), documentamos el lugar de Menagaray desde 1114, en el apellido toponímico de los testigos de una donación que D. Diego López de Lejarzo entregaba a San Millán y a sus monjes. En lo alto de la loma donde hoy se encuentra la iglesia parroquial de San Pedro, se celebraban las Juntas del Concejo, que aparecen documentadas hasta bien entrado el siglo XVII. Los vecinos, reunidos a toque de campana, bajo el peral del Señor San Pedro de este lugar de Menagaray, discutían y solucionaban sus problemas y desavenencias, luego la advocación de la parroquia no es nueva. La toponimia de la loma de San Pedro venía siendo mencionada desde varios siglos antes, tal y como consta en la documentación aportada por Dña Micaela Portilla en el Catálogo Documental. Aunque en la actualidad el censo de población de Menagaray (2) no alcanza los 250 habitantes, esta localidad tuvo un pasado reciente relativamente floreciente, debido sin duda, a su localización geográfica entre núcleos importantes de comercio y de población, como Bilbao, Santander, Valmaseda o el corredero hacia Castilla... No es entonces extraño que los archivos estén inundados con nombres y apellidos de solera que tuvieron a bien nacer en esta pequeña localidad. En los documentos aparecen los *Fernández de Jáuregui, marqueses de Villar del Aguila*, de notable importancia en la vida colonial de Nueva

## 2. APUNTES HISTORICOS DE MENAGARAY

(1) PORTILLA VITORIA, Micaela. "Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria." Vol. VI, pág 550.

(2) Padrón Municipal de Habitantes, Año 1986

España; *los Llagunos*, uno constructor de templos y otro Secretario de Estado y hombre influyente en la Corte de Carlos III; *D. Francisco de Urrutia y Mendieta*, que en el siglo XVIII era Contador del Reino (algo así como auditor y recaudador a un tiempo); *otro Mendieta*, también de Menagaray, muere en Sicilia en 1724, siendo alférez y teniente capitán de las Guardias Españolas... El barrio de Jáuregui de esta localidad también tuvo un bienhechor en el siglo XVIII, *D. Juan José de Villachica*, que acabó emparentando su familia con la de Don Eugenio Llaguno y Amirola, de quien hablaremos con mayor amplitud más adelante. En fin, que el siglo XVIII no parece haber sido malo para esta localidad alavesa, a juzgar por la cantidad de prohombres que partieron de aquí a conquistar España o Nueva España.

### 3. IGLESIA DE SAN PEDRO DE MENAGARAY

La Iglesia parroquial de San Pedro de Menagaray (FOTO 1), cuya construcción tal y como la conocemos es relativamente reciente (1746), está ubicada en la antigua loma de San Pedro sobre la que se domina la totalidad del pueblo y su entorno. A juzgar por los elementos constructivos que podemos encontrar dentro y fuera de la parroquia, los materiales usados proceden de canteras próximas ya que el tipo de piedra con que se levanta es relativamente abundante en dicha zona. La pureza de líneas con las que nos sorprende en determinados acabados, el abandono de recreaciones artísticas y la sobriedad de la fachada principal apuntan - como lo corroboran las fuentes - a que esta construcción se situaría en una época de transición entre el abandono definitivo de lo que se ha venido a llamar el Barroco y el despunte de lo que más adelante se conocerá como Neoclasicismo y que perdurará hasta bien entrado el siglo XIX. Resulta ser ésta una construcción de planta de cruz latina, con una sola nave central bastante ancha, que atraviesa de oeste a este la planta del templo. La cabecera se abre hacia el exterior para permitir la aparición de la sacristía que distorsiona un poco la vista de la cruz latina. En la parte posterior del templo parroquial se abre un nivel superior, al que se accede por unas escaleras laterales, donde se ubica un pequeño coro. El cuadro objeto de nuestro estudio, se halla insito en un retablo realizado en el año 1763, donde también se manifiestan tendencias finibarrocas y preneoclásicas, como en el conjunto de la iglesia. El cuerpo principal despliega sus tres calles entre cuatro columnas de orden corintio y doradas. En la calle central es donde va situada la gran pintura, que ocupa 2,40 x 3 metros, con un marco dorado, rematado por un frontón triangular y dos ángeles, con los atributos papales del titular de la parroquia. En las calles laterales de este retablo se abren dos nichos en los que se colocan dos figuras, una de S. José, y otra de S. Juan Bautista. En distintas partes del templo podemos encontrar otras alegorías sobre la figura del titular del mismo.

### 4. EL AUTOR: GINES ANDRES DE AGUIRRE

La autoría del cuadro con el que nos enfrentamos, no parece tener lugar a duda, ya que éste viene firmado por un pintor que "encaja" perfectamente con la fecha en la que supuestamente fue realizado y con la que desde el comienzo de nuestro trabajo venimos sosteniendo.

Tal y como apunta Dña. Micaela Portilla Vitoria, en la parte inferior derecha del cuadro se puede encontrar la fecha y la firma del autor, de la siguiente manera:

#### GINES AGUIRRE FAT MATI AÑO 1764

Es decir, que este lienzo fue pintado en Madrid, en 1764 por el pintor Ginés de Aguirre.

D. *Ginés Andrés de Aguirre*, nació en Yecla (Murcia), el 5 de Noviembre de 1727. A la edad de 18 años marcha a Madrid e ingresa en la Real Academia de San Fernando para su formación. Consta documentalmente su participación en los concursos de adjudicación de puestos en la misma, en los años 1753/1754/1756 y 1757. Precisamente en este último obtiene el segundo premio de la primera clase. Al año siguiente (1758) recibe una pensión del Rey de 150 ducados lo que le va a permitir continuar con sus estudios al tiempo que alterna la realización de copias de colecciones reales. Algunas de estas copias se conservan en la Academia y otras en la Casa de Cultura de su ciudad natal, entre las que destaca la copia del retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares, que realizara en su tiempo el propio Velázquez.

En 1764 es elegido Académico supernumerario de la Academia de San Fernando y en 1770, Académico de mérito. Al mismo tiempo, ingresa en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En 1785, concretamente el 31 de Julio, es el mismísimo Conde de Peñaflores, paisano de D. Ginés, quien le comunica su designación como ayudante de Maella, pasando a partir de entonces a depender de la Real Cámara. No llegó a un año el tiempo que duró en este puesto, ya que en Marzo de 1786 es designado Director de pintura de la Real Academia de "las tres Artes" de San Carlos de Méjico, con el nada desdeñable sueldo de 2000 pesos anuales. El 24 de Junio parte con su familia de Cádiz rumbo a Méjico donde las esperanzas de un glorioso porvenir se fueron disipando poco a poco. Desde su llegada a Méjico tuvo frecuentes discusiones y rencillas con el Director General de la Academia, D. Jerónimo Gil. A este problema tuvo que añadir los conflictos con el Virrey y Viceprotector de la Institución, que consiguieron hacer de la vida del murciano en tierras de Ultramar, un auténtico calvario. El 13 de Abril de 1800, a los 73 años de edad, fallecía dejando tras de sí una amplia colección de trabajos pictóricos y tapices, que fueron laboriosamente inventariados por el profesor Tormo en 1923, entre los que llama la atención la falta de esta obra de la que nos ocupamos y que tenemos el gusto de adjuntar al inventario.(3)

Si analizamos detenidamente la biografía de D. Ginés, podremos darnos cuenta de que quizá fue una de esas personas con las que la vida más injustamente se cebó. El joven artista de "provincias" se traslada a

(3) TORMO, E. "El Pintor murciano Ginés Andrés de Aguirre" en el Boletín de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Vol 2. Año 1923

la capital de la Corte porque comprende que es únicamente allí donde va a poder hacer valer su talento. Al principio, careciendo de protección y mecenazgo, se ve obligado a someterse a las reglas estéticas impuestas en el momento y tarda varios años en acceder al premio que para continuar en Madrid se le antoja ya apremiante. Años más tarde, su nombramiento como Director de la pintura en Méjico, corta su carrera española en el momento en que ha conseguido entrar en palacio. Su llegada a Méjico, con las aspiraciones y esperanzas de renovación estética chocan frontalmente con las desavenencias intelectuales y personales de los prohombres de Ultramar.

Sin embargo, y en honor a la verdad, tampoco faltaron buenos momentos a nivel personal y profesional en la vida de D. Ginés de Aguirre. Desde su llegada a Madrid, se fundió y confundió con la "aristocracia" intelectual y artística del momento. Aparece asiduamente por la Academia de dibujo de Francisco Bayeu, donde por aquellas fechas acuden pintores de la talla de D. Francisco de Goya, D. Ramón Bayeu, o D. Juan Bautista Brú. A lo largo de estos años recibe constantes encargos de D. Antonio Rafael Mengs, que había sustituido a Corrado Giaquinto en la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices e incluso es nombrado ayudante de Maella, acontecimiento que tuvo una gran importancia para él ya que pudo de aquella forma introducirse en el círculo de pintores de la Real Cámara. En este fenomenal ambiente intelectual discurrió la vida de nuestro insigne pintor. Es público y notorio que conoció a los más importantes artistas de la época, con los que sin duda colaboró y discutió. Seguramente aportó su granito de arena al cambio de rumbo que experimentó la pintura española a partir de aquellas fechas, de manos de artistas como los hermanos Bayeu o Mengs, que trataron de imponer una renovación que no se consiguió hasta que apareció en escena el carácter y talento de Goya, años más tarde.

## 5. HIPOTESIS SOBRE EL ENCARGO DEL CUADRO

En honor a la verdad hay que señalar que uno de los grandes problemas con los que nos hemos enfrentado a la hora de realizar este estudio sistemático del cuadro de Ginés de Aguirre, ha sido explicar cómo un pintor de la talla artística del murciano, que se mueve en la órbita de la capital de la Corte, del que no existe constancia fehaciente de su estancia en nuestra provincia y que acaba de ser, o va a ser nombrado en breve, Académico Supernumerario de la Academia de San Fernando (1664), realiza este trabajo para la iglesia de una pequeña localidad, de una pequeña provincia. Tres nos parecen las posibles soluciones a "este grande y endiablado entuerto". O bien, el propio Ginés Andrés de Aguirre, ofrece sus servicios para la realización del cuadro central del retablo mayor, como en la actualidad viene a ser la actividad publicitaria de cualquier empresa de servicios, totalmente inhabitual en aquella época. O bien, se realiza la convocatoria pública de una subasta para la realización del mismo, a la que acudiría Ginés Andrés de Aguirre, y de la que quedaría constancia escrita en documentos contractuales como en el caso de la edificación de la

iglesia (4) y de la sacristía (5), cosa que en el caso del cuadro, no ocurre. O bien, alguien que conocía a D. Ginés de Aguirre o su entorno socio-cultural, y estaba especialmente afectado por la realización del mismo, se lo **encarga a título de favor u otra contraprestación** para nosotros desconocida, aunque no del todo insospechada como veremos un poco más adelante.

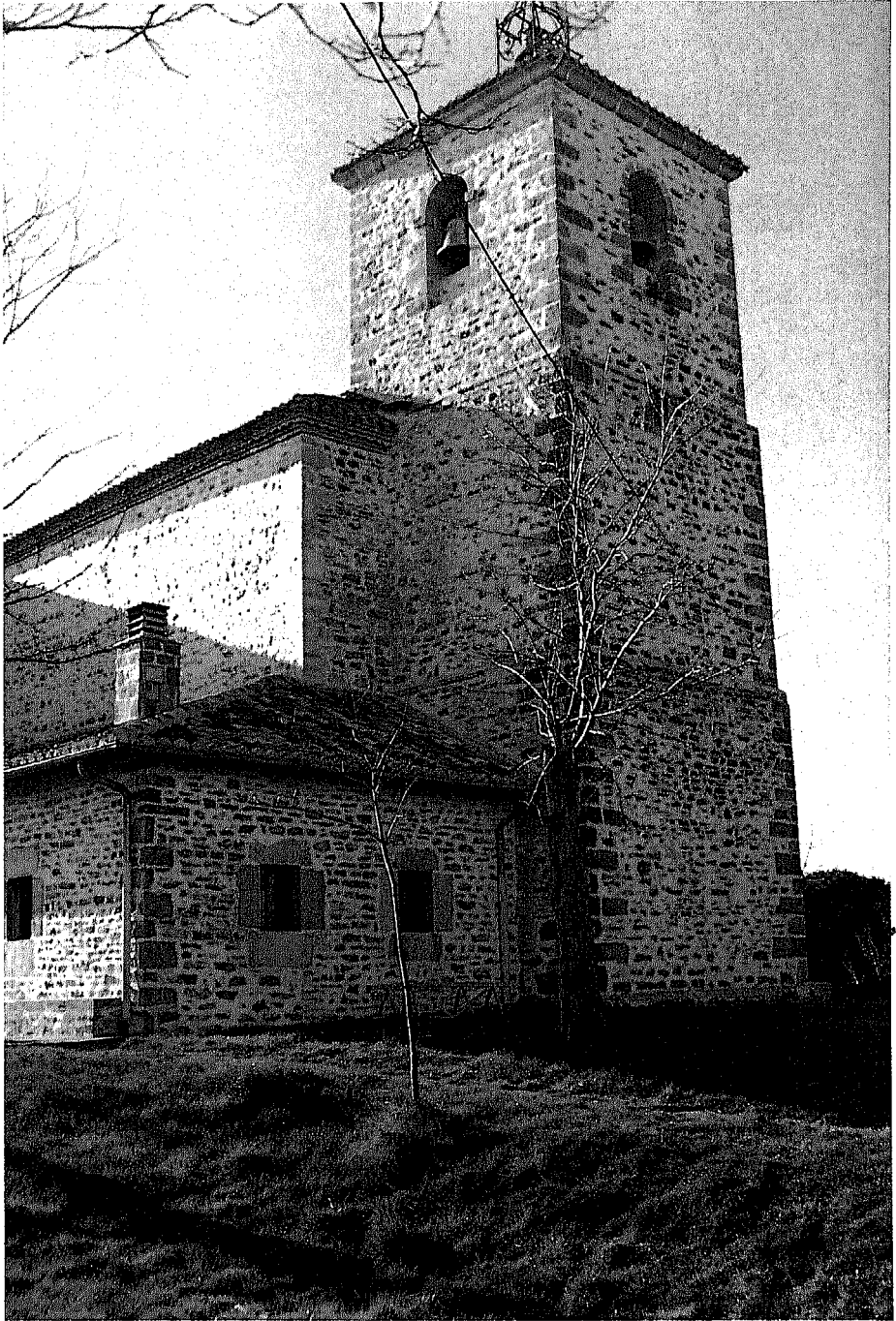
Cualquiera de las tres soluciones se nos presentan posibles, aunque no creemos desviarnos mucho de lo que pudo ocurrir si nos inclinamos por la tercera de ellas. La pregunta que ahora se nos antoja es clara. *¿ Quién pudo ser este personaje oriundo de la localidad que le encargó este peculiar trabajo a D. Ginés Andrés de Aguirre ?* La respuesta puede venir de manos de la historia local. Si acudimos a los anales de la historia de Menagaray y de la provincia de Alava, encontraremos el personaje que a nuestro juicio está detrás de esta cuestión, y que no es otro que D. Eugenio de Llaguno y Amírola, "una figura emblemática en la difusión y patrocinio de lo vasco y la cultura ilustrada".(6) Nos ha sido imposible constatar documentalmente la relación existente entre ambos personajes, pero no es difícil pensar que ésta debió de existir. Al paralelismo patente con el que discurren sus vidas hay que añadir una intensa vinculación profesional en las más altas instancias de la vida política y cultural de la España de fines del XVIII. Situándonos en un prisma de pensamiento como el actual, y con las debidas reservas a que ello nos compele, no nos parece descabellado pensar que este insigne personaje de la localidad, D. Eugenio Llaguno y Amírola, que nunca perdió sus raíces originarias como lo muestra la fundación junto con su hermano Andrés de una capellanía en esta parroquia en el año 1785 con una dotación de 160 reales anuales, (7) pudiese "influir" no sólo en el contenido iconográfico del cuadro al que más adelante aludiremos, sino en su misma adjudicación, habida cuenta de que lo realizó un pintor murciano afincado en Madrid, curiosamente el mismo año en que éste era elegido Académico Supernumerario de Bellas Artes (1764). En una época donde no se supo o no se pudo, poner freno a un cierto grado de clientelismo político, nuestra reposada imaginación no quiere rechazar ninguna hipótesis de trabajo. Se nos antoja que con el discurrir de los siglos, las formas cambian, pero las soluciones siguen siendo las mismas. De la copiosa información que contiene la reciente biografía realizada por nuestro amigo y compañero Alberto Angulo Morales, recientemente publicada por la Excma. Diputación Foral de Alava, a la que ya hemos hecho mención, podemos atisbar no sólo la solidez de la hipótesis que aquí apuntamos, sino la razón del mismo encargo.

(4) *Protocolo de Francisco Antonio de Murga. Arch. Hist. Alava Nº 12758, con las correspondientes cartas de pago.*

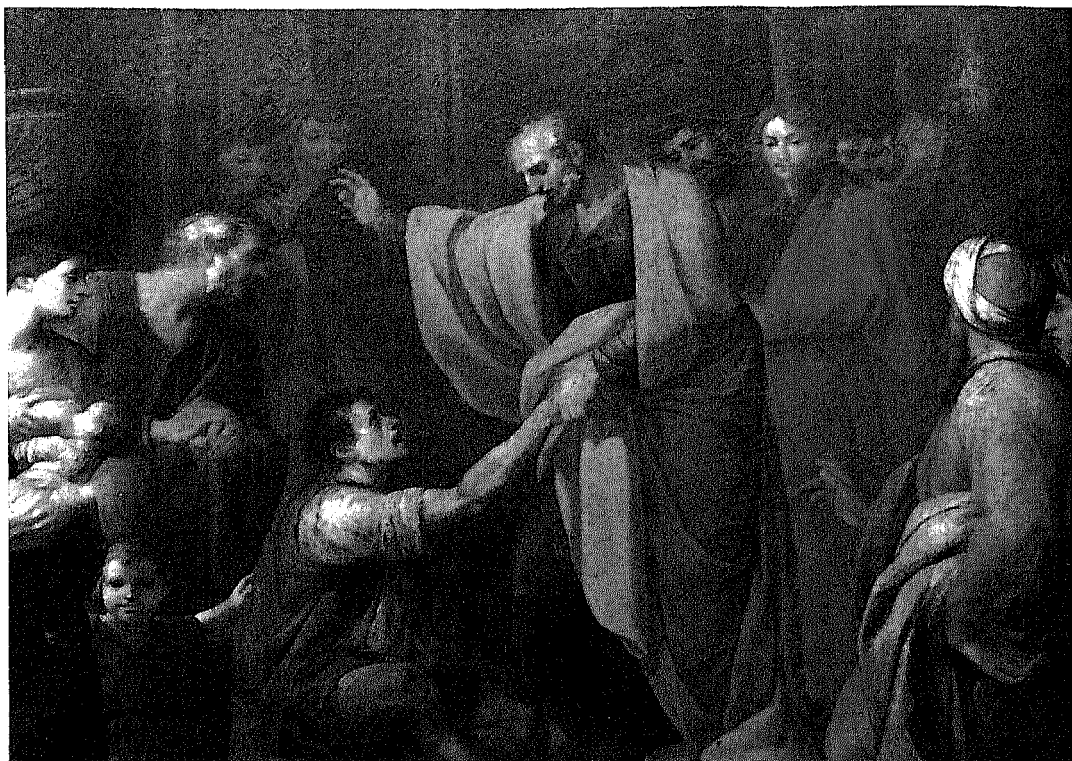
(5) F.III.Años 1784 a 1829, folios 55 v y 57

(6) ANGULO MORALES, Alberto. " *Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799)*. Colección "Los alaveses". Ed. D.F.A.

(7) Libro de aniversarios. Menagaray. Arch. Provincial, Folio 51

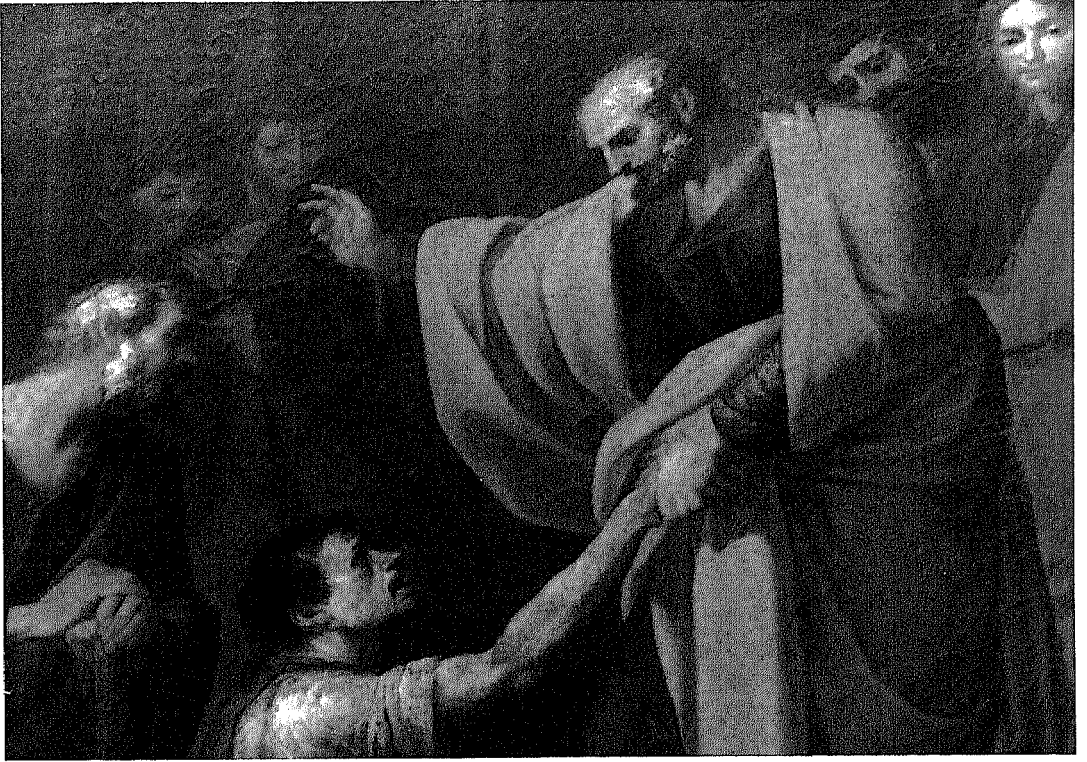


Vista exterior de la iglesia de Menagaray.



Vista general del cuadro de Ginés de Aguirre.





Detalle de San Pedro.



Detalle de San Juan.



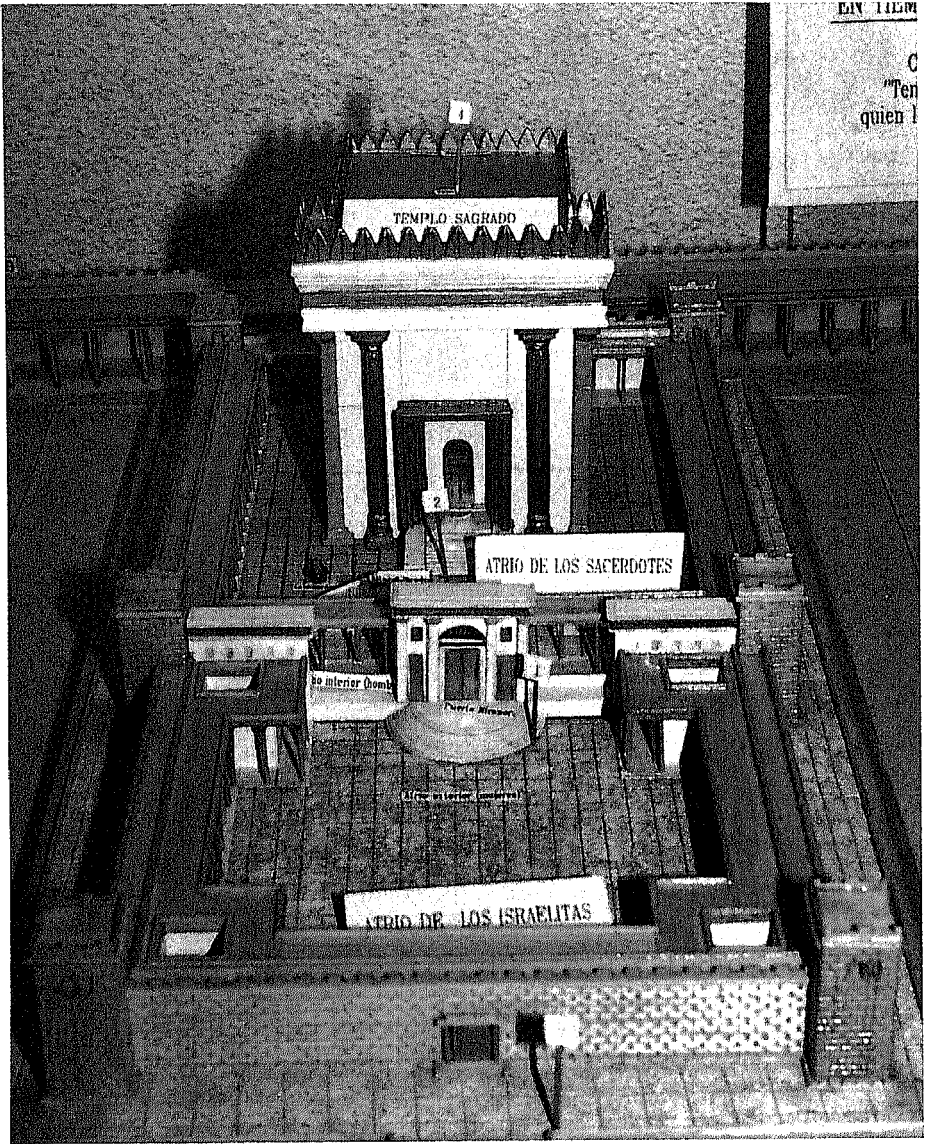
Detalle del grupo de la lactante.



"La Caridad" de Lucas Van Leyden (S. XVI) en el Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte.



"La Caridad" de los hermanos Pollaiuolo (S. XV).



Reconstrucción del Templo de Jerusalén, realizada por D. Eugenio Trincado. En el centro de la foto se puede apreciar el lugar en el que tuvo lugar el milagro que se nos narra en el cuadro.

## 6. D. EUGENIO DE LLAGUNO Y AMÍROLA

D. Eugenio Llaguno y Amírola nació en Menagaray el 15 de Octubre de 1724 (tres años antes que D. Ginés), en el seno de una familia de raigambre noble cuyo origen se sitúa en la zona de Las Encartaciones, como se muestra en el expediente de ingreso de D. Eugenio en la Orden de Santiago. (8) Desde su infancia vivió imbuido en un ambiente artístico e intelectual que favoreció su temprana marcha a la capital de la Corte, donde llegaría de la mano de su tío D. Agustín Montiano, a la sazón Director de la Real Academia de la Historia y Secretario de la Cámara de Castilla. La profesión de su padre -maestro constructor- pudo inclinarle a la contemplación y el estudio del Arte y en concreto de la Arquitectura de su época, que cuajaría años más tarde, tras su fallecimiento, con la publicación por Ceán Bermúdez, de sus *"Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España."* Su carrera en Madrid comienza de la mano de su tío D. Agustín Montiano, en la Cámara de Estado de Castilla. Desde allí alcanzará pronto (1751) la oficialía de la Secretaría de Gracia y Justicia. En 1755 es aceptado como Socio Numerario de la real Academia de la Historia. Pero el salto más importante para nosotros es el que se realiza entre los años 1763 y 1764, cuando D. Eugenio de Llaguno accede a la Primera Secretaría de Estado, punto de conexión privilegiado para nuestra hipótesis de trabajo, que venía apuntando hacia una adjudicación "a dedo" del cuadro del retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Menagaray. Llegados a este punto de nuestra exposición pasaremos a apuntar 5 razones por las que nuestra hipótesis esbozada unas líneas arriba, puede ser defendida sin temor a ser calificados de "ficcionalistas". Así:

- a) En primer lugar este ascenso de D. Eugenio coincide en el tiempo y en el espacio, con el del autor del mismo, D. Ginés como miembro de la Academia de San Fernando, lo que nos hace pensar que ambos personajes se conocieron en la cúspide de la vida cultural de la corte.
- b) En segundo lugar, si en 1754 D. Eugenio fue elegido y nombrado Alcalde Ordinario del valle de Ayala, diez años después, justamente en 1764 éste vuelve a ostentar dicho cargo, así como el de Procurador Síndico General del mismo valle (9), lo que nos inclina aún más a pensar que este personaje pudo ser el mentor o donante del cuadro, quizá como muestra de su agradecimiento a los habitantes de su localidad de origen, que tienen a bien concederle dicho honor.
- c) En tercer lugar su pertenencia como socio y agente de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y de la Congregación de San Ignacio de Loyola de los vascos en Madrid, concluiremos acertadamente que D. Eugenio era conocedor y conocido en los ambientes ilustrados de la capital de la corte.

(8) Archivo histórico nacional. Ordenes militares. Expedientes de Santiago, nº 4717

(9) PALACIOS FERNANDEZ, E. "Llaguno y Amírola o la Ilustración como labor de Estado" Bol. Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, XL 1984, pág.206

- d) En cuarto lugar no hay que olvidar su relación con el monarca Carlos III, que documentalmente parece que fue muy estrecha como lo muestra su actuación como Notario Mayor de Castilla en los enterramientos del hijo de Carlos III, Gabriel, de su esposa, la infanta M<sup>a</sup> Victoria, de un hijo de ambos, Carlos José y del propio monarca y el hecho de ser el primer Rey de Armas de la Orden del Toisón de Oro (1781), lo que implica el prestigio social del que D. Eugenio de Llaguno gozaba. Esta situación mejorará aún más con su entrada en la Orden de Carlos III (1795) y por supuesto con su nombramiento como Consejero del Supremo Consejo de Estado (1797).
- e) Pero para que no quede el menor atisbo de duda sobre la estrecha vinculación que nuestro insigne alavés mantiene con su querida tierra de Alava hasta el final de sus días, constatamos el nombramiento de éste como Diputado General Honorario de la provincia de Alava, en 1794.

Esta fulgurante y admirable carrera terminará con su muerte en el invierno de 1799, en la capital de la Corte (un año antes que D. Ginés Andrés de Aguirre).

De lo dicho hasta aquí, creemos que quedan claros los siguientes puntos:

- D. Eugenio se hallaba en disposición de poder haber encargado el cuadro, ya que ostentaba los favores reales, las más altas consideraciones sociales y económicas y conocía y trataba los ambientes culturales de la Ilustración en la capital.
- D. Eugenio estuvo vinculado a lo largo de su vida con su localidad de origen y así, aun cuando viviese en Madrid, no olvidó nunca a sus paisanos y a su familia, cosa que por otro lado, le honra.

Después de conocer algo más de la vida de nuestro ilustre paisano, creemos que no nos resultará ahora difícil sostener, tal y como veníamos apuntando desde unas líneas más arriba, que es más que probable que detrás de la realización del cuadro del retablo central de la Iglesia de Menagaray, haya habido una adjudicación o transacción de favores entre dos personajes relevantes de la vida política y cultural de la Corte de Carlos III en Madrid. Si para el autor de la biografía de D. Eugenio de Llaguno y Amírola, es muy llamativo “el proceso de intercambio de los papeles de administradores en ambos espacios, el de origen (Ayala) y el de intalación (Madrid), y muestra sintomáticamente la presencia de los lazos de paisanaje y familiares en el desarrollo de diferentes tipos de negocios,” (10) no lo es menos el de “los frecuentes envíos de dinero para ayudar a la reparación de iglesias y santuarios de sus lugares de origen, entremezclando de esta manera una expresión de religiosidad, con mecanismos propagandísticos.” (11)

En este contexto histórico, político, social y cultural, el hecho de que el nombramiento de Oficial de la Primera Secretaría de Estado, o más

(10) ANGULO MORALES, Alberto. *Ob. Cit (...)*

(11) ANGULO MORALES, A. *Ob. cit.*



bien el hecho de ser nombrado Alcalde Ordinario del Valle de Ayala y Procurador Síndico del mismo, fuese el detonante de la "filantrópica" donación, y de esta forma quisiera congratularse con sus convecinos y familiares, no parece descabellado. Para ello mandó realizar un cuadro, a su cuenta y riesgo, que completase las obras realizadas en la parroquia de San Pedro de su localidad. No es difícil pensar que en este ambiente tendría una mayor consideración si fuese realizada por un pintor consagrado en la capital de la Corte, que si lo realizase algún artista de provincias.

Que D. Eugenio conociera a D. Ginés Andrés de Aguirre, tampoco se nos plantea descabellado, si tenemos en cuenta que el alavés siempre estuvo preocupado por el ambiente cultural de su época y por supuesto sus relaciones con la Academia de San Fernando eran intensas como lo muestra la atenta lectura de su biografía. (12)

En fin, de todo lo anteriormente expuesto, creemos poder concluir que la primera hipótesis sobre la adjudicación del cuadro a D. Ginés, es decir, **que éste ofreciese sus servicios**, es posible, pero dudosa por infrecuente o inhabitual. La segunda, o sea, **que se hubiese publicado una subasta para la realización del mismo**, es posible pero dudosa, por cuanto que del resto de las obras realizadas en la parroquia existe documentación e incluso los contratos y el precio pagado por ellas y de ésta no existe nada. La tercera, la que venimos sosteniendo, es posible y además verosímil, aun cuando se tenga que plantear como un "quid pro quo", un toma y un dame, realízame un hermoso cuadro de factura academicista, propio de un pintor de Cámara y yo te auparé hasta la gloria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## 7. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

### 7.1. Planteamiento metodológico.

Llegados a este punto y antes de continuar, creemos que es preciso anticipar una serie de precisiones metodológicas en torno al sistema de trabajo que hemos seguido para el estudio sistemático del cuadro de D. Ginés Andrés de Aguirre y que es el motivo fundamental del presente ensayo.

En primer lugar, pasaremos a hacer un breve apunte sobre el tema general de la escena que se desarrolla en el cuadro, bastante fácil en este caso, por la relativa abundancia de textos que sirven de base y apoyo al autor del mismo y que como veremos utiliza con sutileza e imaginación.

Solamente después de dejar claro este punto, podremos desglosar todos y cada uno de los elementos iconográficos de los que se ha servido el pintor o mentor, y que sirven como veremos para dotar de contenido intelectual al cuadro.

Finalmente, cuando el tema central y los distintos elementos que lo componen, apuntando en la medida de nuestras posibilidades la trayectoria histórica de los mismos, estén agotados e interpretados, nos

(12) ANGULO MORALES, A. Ob. Cit.

lanzaremos al precipicio de nuestra hipótesis iconológica, de la que ya hemos señalado algunas directrices básicas en la introducción de nuestro trabajo.

### 7.2. El tema principal: la curación del cojo en la puerta del templo.

“Pedro y Juan subían al templo a la hora de la oración, que era la de nona. Había un hombre tullido desde el seno de su madre, que traían y ponían cada día a la puerta del templo llamada Hermosa para pedir limosna a los que entraban en el templo. Este, viendo a Pedro y Juan que se disponían a entrar en el templo, les pidió limosna. Pedro, mirándole atentamente, igual que Juan, le dijo: Míranos. El los miró esperando recibir de ellos alguna cosa. Pero Pedro le dijo: No tengo oro ni plata; lo que tengo, eso te doy: En nombre de Jesucristo Nazareno, anda. Y tomándole de la diestra, lo levantó, y al punto sus pies y sus talones se consolidaron; y de un brinco se puso en pie, y comenzó a andar, entró con ellos en el templo saltando y brincando y alabando a Dios. Todo el pueblo que lo vio andar y alabar a Dios, reconoció ser el mismo que se sentaba a pedir limosna en la puerta Hermosa del templo, y quedaron llenos de admiración y espanto por lo sucedido...” (13)

Estricta fidelidad al texto, podría ser la conclusión de esta primera aproximación al cuadro de D. Ginés Andrés de Aguirre. La escena que se plasma en el cuadro está descrita con harta precisión en los Hechos de los Apóstoles. Allí se dice que acudieron al Templo, a la sinagoga, a la hora de nona, que es la hora del sacrificio de la tarde, que comenzaba a eso de las tres y era frecuentado por gran número de judíos piadosos. Este largo rito duraba hasta la caída del sol. Nada más entrar, encuentran al paralítico que acudía todos los días allí para pedir limosna. Se colocaba en la puerta “Speciosa” o Hermosa, que con este nombre no figura en los documentos conocidos sobre la topografía del Templo. Probablemente se trata de la llamada puerta de Nicanor o corintia, que comunicaba el extenso atrio de los gentiles (no judíos) con el atrio de las mujeres y que conducía finalmente al de los judíos. Al ser muy transitada, era el lugar idóneo para pedir limosna, como bien sabía el paralítico que se hacía llevar hasta allí. Ahí, en la entrada del Templo, nos presenta a los dos Apóstoles, a los judíos piadosos que observan atentamente la escena tras una mujer que amamanta a un niño, y a los gentiles en primer plano, con ricos ropajes y turbante en la cabeza, que tampoco quieren perderse la escena. En el centro aparece el tullido paralítico que mira a San Pedro al tiempo que le tiende la mano derecha. Solamente un inocente niño, asido del vestido de una mujer, no presta atención, pero es él quien invita al que se acerca a admirar el cuadro, a que centre su atención en lo que allí está ocurriendo. Tampoco S. Juan hace nada por verlo. Con gran serenidad mira al espectador derrochando calma y tranquilidad. Una madre generosa alimenta con su leche a la

(13) Hechos de los apóstoles 3,1-10

tierna criatura que lleva en brazos. Ella no quiere dejar de mirar la escena. Otros personajes, de los que no se hace mención en el texto sagrado, se difuminan con un suave "sffumato" a la entrada del Templo. Una escena cuando menos conmovedora para cualquier espíritu inquieto que se acerque con detenimiento hasta ella. (FOTO 2)

Sobre la posible disposición de los distintos elementos del Templo y la localización topográfica de cada uno de los atrios, se extiende largamente el Cardenal e Historiador eclesiástico César Baronio, (14) nacido en Nápoles en 1538 y muerto en Roma en 1607, que a finales del siglo XVI compuso una Historia eclesiástica que le dio fama universal. Este personaje pudo en dos ocasiones, en sendos cónclaves haberse convertido en Papa, de no ser por la radical oposición que presentaron a su candidatura los monarcas españoles Felipe II y Felipe III, debido sin duda a sus inclinaciones francesas, en una época donde el esplendor del Imperio español en el mundo todavía no había empezado a decaer. César Baronio describe hasta 4 atrios en el Templo de Jerusalén de la manera que sigue: "(...) Al más exterior hubo licencia de entrada para todos, incluso los extranjeros, solamente tenían prohibido el paso, las mujeres inmundas. Al segundo atrio accedían todos los judíos y sus cónyuges, siempre que estuvieran limpias de toda impureza. Al tercero, los varones judíos que habían nacido puros y los purificados. Al cuarto, los sacerdotes vestidos con las estolas sacerdotales. Al santuario, únicamente los sacerdotes principales, cubiertos totalmente con su propia estola." (15) El propio Baronio sitúa al cojo o bien en el atrio de Salomón, que era el más exterior o en el segundo atrio, conocido también como templo y que era llamado Santo. Conocedor de la descripción del Templo que realiza Baronio, e inclinándose quizás por situar la escena en el atrio de Salomón, el autor del cuadro ha querido destacar las columnas llamadas precisamente salomónicas, que tuvieron amplia difusión años después a lo largo de todo el período que hemos venido a denominar Barroco, donde proliferan no sólo en la pintura sino también en la escultura propia de los retablos que se realizan desde el siglo XVIII. En la parte superior izquierda, vemos la representación de una de ellas, que recuerda al Baldaquino de Bernini en la Iglesia de San Pedro de Roma.

Si nos detenemos en lo que es propiamente la escena, el milagro de San Pedro, observaremos que el pintor paraliza la acción del Príncipe de los Apóstoles en el preciso momento en que San Pedro toma la mano derecha del tullido para levantarlo, al tiempo que le dice que en nombre de Jesucristo Nazareno, se levante y ande. El tema central del milagro no se detiene en ensalzar la figura de San Pedro que podía ser representada con mayor dignidad en un momento posterior, cuando la gente asombrada le rodea y aclama, momento que aprovecha para dar testimonio de Jesús ante el pueblo, lo que le conducirá poco después a la cárcel. No es el poder de San Pedro como tal hombre el que puede hacer andar

(14) Su biografía puede encontrarse con bastante detalle en la Enciclopedia Espasa.  
 (15) BARONIO, César. "Annales ecclesiastici." Tomo I. Año 34

al parálitico del templo sino el poder de Dios indicado por la posición de la mano derecha del Apóstol, que señala hacia el cielo donde reside ya Jesucristo después de resucitar y ascender poco tiempo antes, para acudir junto al Padre. La escena del milagro que plasma maravillosamente el pintor es aquella en la que San Pedro clama: “¡ In nomine Iesu, surge et ambula...!, ¡ En nombre de Jesucristo, levántate y anda...!” San Pedro se convierte en vehículo de Dios para manifestar a los allí congregados que aquel pescador que ellos conocen y del que ya han oído hablar (16), obra maravillas en nombre de Dios. “Israelitas, ¿por qué os admiráis de esto, o por qué nos miráis como si hubiéramos hecho andar a este hombre por nuestro poder o piedad? El Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob, el Dios de nuestros padres, ha glorificado a su hijo (...) y por la Fe en su nombre, a éste que véis y conocéis, su nombre lo restableció, y la Fe que viene de él dio a éste la completa curación ante todos vosotros.” (17)

Puede que así, explicado de esta manera, aceptemos que en este contexto la escena representada trasciende o creemos que trasciende, de la mera representación del Príncipe de los Apóstoles, para venir a significar algo más importante, que el que actúa es San Pedro, pero no por su poder, sino por el Poder de Dios. No pensemos que es original y forzada esta interpretación, ya que así se constata en el cuadro de Cigoli (18) de comienzos del XVII, que fue reemplazado por el mosaico de Mancini que todavía se conserva en la actualidad en San Pedro de Roma.

### 7.3. San Pedro apóstol.

Como es lógico y normal, la iconografía propia de este Apóstol, ha sido una de las más socorridas y cambiantes a lo largo de la Historia del cristianismo. Son abundantes las representaciones iconográficas de este Apóstol de Apóstoles, tanto en el mundo de la pintura como de la escultura. Sin embargo, en cada momento histórico y atendiendo a razones más prácticas que estéticas, los artistas o mejor aún, los mentores que encargan a determinados artistas determinadas obras, escogen una u otra. Durante toda la Edad Media, por ejemplo, se ensalza la figura de San Pedro, destacando en su iconografía que él es el tenedor de las llaves del Reino de Dios, dando a entender que lo que San Pedro y sus descendientes espirituales, los Papas, tienen las llaves del cielo por voluntad divina, “*Yo te daré las llaves del reino de los cielos...*” (19) No quiere esto decir que solamente aparezca esta representación en la Edad Media, sino que es en aquella época donde aparece con más profusión. Sin embargo otros temas también serán tratados con relativa asiduidad. De entre ellos destacamos dos, profusamente descritos por el dominico genovés del siglo XIII, fray Santiago de la Vorágine o de Varazze, que

(16) San Lucas 24, 18-24

(17) Hechos de los Apóstoles 3, 12-16

(18) París, Est. Bd 17 B

en 1264 escribió la Leyenda Dorada, a la que el público de Europa dispensó una acogida entusiasta hasta bien entrado el siglo XV, cuando comience a ponerse en tela de juicio cuanto en ella se narra, argumentando su carácter fantasioso. Cuenta la Leyenda dorada, o áurea, determinados aspectos de la vida de muchos santos, que fueron sin lugar a duda, la fuente a la que irremediamente acudieron a beber innumerables artistas y mentores de la Edad Media. En la advocación de la Cátedra de S. Pedro apunta que aquella "fue **regia** porque fue príncipe de todos los reyes, fue **sacerdotal** porque fue pastor de todos los sacerdotes y fue **magisterial** porque fue maestro de todos los cristianos." (20) De la advocación Ad Víncula dice que fue instituida por la Iglesia, por cuatro razones: "para conmemorar la liberación de S. Pedro, para conmemorar la liberación de Alejandro, para procurar la desaparición de ciertos ritos paganos, y finalmente para darnos ocasión de impetrar (pedir) nuestra propia liberación de perniciosas ligaduras espirituales." (21) Será más adelante, durante el Renacimiento, cuando los temas iconográficos irán variando poco a poco y ganando en riqueza y significación. Será entonces donde con mayor claridad y profusión aparecerá el componente trascendente de la iconografía en el arte. En palabras de Emile Male, "sin la Reforma, no tendríamos probablemente el monumento a la cátedra de San Pedro, pues no hubiese sido necesario afirmar lo que nadie dudó" (22) y no le falta razón. La cátedra de San Pedro significa la perpetua duración de la doctrina abanderada por el vicario de Cristo en la tierra, en un momento histórico en que los protestantes ponían en duda las enseñanzas del Papa e incluso negaban su eficacia divina. Por eso y para eso, se hace uso de las innumerables posibilidades del arte. Otros ejemplos ilustran lo que venimos diciendo. Se trata de un par de escenas muy socorridas durante el siglo XVI, como son las de la curación del cojo en el Templo, que se corresponde con la que ahora estamos tratando (FOTO 3) y la del Apóstol San Pedro curando enfermos con su sombra. "Si la sombra de San Pedro, dice Baronio, es suficiente para hacer milagros, los sucesores de San Pedro, a pesar de todo, no serían más que la propia sombra del Apóstol y guardarían una virtud sobrenatural." (23) Las representaciones iconográficas de S. Pedro, como decimos, son abundantísimas y diferentes, puesto que toman una u otra escena de la vida del Apóstol, para ponerla de ejemplo de alguna enseñanza. Así ocurre con pasajes conocidos como la pesca milagrosa, donde Pedro no es el que reconoce al Señor, pero sí el que por su ímpetu, sale corriendo de la barca hacia la playa. También se representa su dubitativo caminar sobre las aguas, para ensalzar el valor de la Fe, o la escena de la negación y el gallo cantando,

(19) S. Mateo 16, 19-20

(20) DE LA VORAGINE, Jacobo. "La leyenda dorada." Ed. Alianza editorial. Vol 1. Pág. 175

(21) DE LA VORAGINE, Jacobo. Ob. Cit (...) Vol 1. Pág. 430

(22) MALE, Emile. "El Barroco." Ed. Encuentros. Págs. 81 y ss.

(23) BARONIO, César. "Annales ecclesiastici." Tomo 1 Año 34

para fomentar el arrepentimiento sincero, o muchas otras cuya descripción ocuparían un espacio mucho mayor que el de este modesto ensayo. Sirvan sin embargo, estos ejemplos de firme apoyo para el sostenimiento de la hipótesis iconológica que posteriormente pasaremos a exponer. La elección de esta iconografía de San Pedro que por otro lado no es muy habitual, tiene su explicación en la tradición de los escritores de la Iglesia. El recientemente mencionado César Baronio, afirma que esta representación del Príncipe de los Apóstoles ha de usarse para hacer destacar su figura sobre la del resto de los Discípulos de Jesús, y ello por varios motivos. En primer lugar, se trata del primer milagro que realiza uno de los Apóstoles después de la muerte y resurrección del Maestro, que como no podía ser de otro modo, lo realiza San Pedro, simbolizando lo que para ellos era patente, Pedro es el primero de entre ellos. Ahondando un poco más en el contenido "escondido" del milagro, el propio Baronio encuentra en el hecho de la curación de un cojo, otro elemento simbólico. Para ello no duda en acudir a las seguras fuentes de las que nosotros nos hemos nutrido y en su trabajo menciona a San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo... Dice Baronio: "como Pedro es el fundamento de la Iglesia, así, los pies curados al cojo son los fundamentos del cristiano." (24) Las piernas enclenques e inválidas del tullido que simbolizan la ignorancia de la doctrina salvadora de Jesucristo, son restablecidas y fortalecidas por la doctrina que emana de San Pedro y con él, se representan a todos los sucesores en la Cátedra de San Pedro, es decir, los Papas.

En la misma dirección apuntan las reflexiones de Rivadeneira sobre *San Pedro, Príncipe de los Apóstoles*, como él mismo lo titula. (25) Dice este autor que "(...) fue tanto el favor que Cristo nuestro Señor hizo a San Pedro, que el resto de los Apóstoles le reconocían por su hermano mayor y los evangelistas nombrando a los demás y variando en el orden de contar, siempre ponen a Pedro el primero como cabeza de todos, sin que en ello haya variedad..." (26) "A Pedro se le da siempre en las Sagradas Escrituras el primer lugar entre los Apóstoles, no porque fuese mayor de edad, pues era menor que su hermano Andrés, ni por haber sido llamado de Cristo antes que todos, sino porque era el primero en la elección del Señor y cabeza de todos los demás (...)" (27)

Pero quizá el párrafo más significativo e interesante para nosotros es aquél en el que este autor apela al milagro al que nos referimos para demostrar lo que ya hemos apuntado con Baronio, que Pedro es el Apóstol de los Apóstoles, la roca viva sobre la que se funda la Iglesia, que su criterio tras la muerte de Jesús es el único válido. Dice Rivadeneira: "El fue el primero que hizo milagros en prueba de la

(24) BARONIO, César. "Annales ecclesiastici". Tomo I, año 34, Cap. 259-270.

(25) RIVADENEIRA, S.J. "Flos Sanctorum." Tomo de Junio, pág. 366. Es un tratado de hagiografía en la que repasa una por una las cualidades de los santos y su vida. Será utilizado por numerosos pintores como fuente de inspiración para sus cuadros.

(26) Ob. Cit.

(27) Ob. Cit.

Doctrina Evangélica, comenzando con el cojo desde su nacimiento, que cada día se ponía a la puerta del Templo para pedir limosna, al cual San Pedro tomó de la mano y le levantó y sanó con gran admiración y espanto del pueblo (...) Porque quiso Nuestro Señor que el que era Cabeza de toda la Iglesia, fuese también el primero que predicase a los Judíos y Gentiles que en ella había de juntar como en un rebaño, y conocer, obedecer y reverenciar a Pedro y a cualquier legítimo sucesor suyo como Pastor.”(28) Si nos sometemos a los dictados de los escritores de la Iglesia nos daremos cuenta que tras la elección de este tema iconográfico, que ensalza la figura de San Pedro como Cabeza de los Fieles y fundamento sólido de la Iglesia, está intelectualmente escondida una apología de la Institución Papal. San Pedro, y el Papa como su sucesor legítimo, es el único que puede sanar y devolver la vida a los miembros deteriorados o maltrechos. Para ello usará la doctrina de la que es legítimo titular por sucesión continuada.

#### 7.4. El apóstol San Juan.

El segundo personaje de la escena que estamos analizando es el evangelista San Juan, ya que así aparece mencionado en los hechos de los Apóstoles.(29) Roig Condomina(30) nos dice que San Juan evangelista era el Apóstol predilecto de Jesús, fue quien escribió el cuarto Testamento y el Apocalipsis y murió alrededor del año 100 de nuestra era, con unos 90 años. Su atributo en la iconografía cristiana suele ser una copa de la que sale una serpiente, que este autor lo relaciona con una leyenda muy difundida en la época medieval a través del libro de Jacobo de la Vorágine, titulado “*La leyenda dorada o áurea*”, del que ya sabemos algo por la mención hecha respecto del Apóstol San Pedro. En el mismo sentido apuntan las observaciones extraídas de la “*Bibliotheca sanctorum*” (31) donde se señala que este Apóstol suele ser representado en solitario, aunque a veces aparece en grupo junto a algún otro Apóstol, como ocurre en nuestro caso, o más comúnmente con los otros Evangelistas bajo la forma de “tetramorfos”, en este último caso bajo la representación de un águila. En la “*Bibliotheca Sanctorum*” se explica que esta representación animal proviene de una descripción que el propio autor realiza en el libro del Apocalipsis, y vuelve a mencionar la “*Leyenda dorada*” como fuente de inspiración para la representación del Evangelista con el atributo de la copa o cáliz con la serpiente. Más explícita y amplia es la descripción que realiza Louis Reau(32), que nos cuenta de San Juan, que era el hermano menor de Santiago el Mayor. Insiste en la idea de que es uno de los Apóstoles predilectos de Jesús y

(28) RIVADENEIRA, S.J. “*Flos Sanctorum*” Junio. Pág 367 *in fine*

(29) Hechos de los Apóstoles 3, 1.

(30) ROIG CONDOMINA. “*Iconografía de los santos*.” Ed. Omega SA. Barcelona, 1950

(31) VV.AA. “*Bibliotheca Sanctorum*” Città nuova editrice. Roma, 1966

(32) REAU, LOUIS. “*Iconografía del arte cristiano*”. Ed. Press Universitaires de France. París, 1958

que como tal asiste a la Transfiguración del Señor en el Monte Tabor, que está también presente en la oración del huerto de los Olivos y que acompaña a Jesús en la Pasión junto a María, la Virgen. Este autor afirma que solía representarse como un joven imberbe, tanto por el citado motivo de su pretendida inmortalidad, como para significar que era el más joven de los Apóstoles, así como para destacar su pureza de corazón, era el Apóstol virginal (Parthenios). Cuatro son los atributos que este autor le asigna, a saber:

*El Aguila*, que se representa ya en algunas miniaturas carolingias, y cuyo fundamento lo encuentra en el libro del Apocalipsis que escribió San Juan.

*La copa con un pequeño dragón*, que sin mencionar atribuye a la Leyenda dorada, y que localiza ya en el siglo XIII en algunas pinturas italianas. Dice que en el siglo XVIII será un recurso muy utilizado por pintores de la talla de Lanfranc, Rubens o Zurbarán. A veces se completa con una Hostia, que simboliza el poder de Dios.

*La caldera de aceite hirviendo* colocada frente a la Puerta Latina, de la que el Santo salió completamente ileso como cuenta Jacobo de la Vorágine.

*La Palma del martirio*, que simboliza la Gloria y Bienaventuranza.

Es curioso destacar que en el cuadro de Ginés Andrés de Aguirre, el Apóstol San Juan no lleva ninguno de los atributos. (FOTO 4) Ello es debido sin duda a que no los necesita ya que la escena es lo suficientemente clara como para poder prescindir de cualquier atributo para su reconocimiento. San Pedro tampoco lleva ninguno y sin embargo es fácil distinguirlo. En cualquier caso, el segundo de los Apóstoles que aparecen en el cuadro es de factura propiamente academicista, con una gran sobriedad de líneas, colores puros, ausencia de detalles. Así, cubierto con la túnica apostolar y la cintura ceñida, nos presenta a San Juan, como acompañante del autor material del milagro. Su importancia en el cuadro radica en ese detalle de ser uno de los elementos con los que el espectador se interconexiona en la escena, ya que la fuente de inspiración de la que bebe, lo sitúa junto a San Pedro, y así bastaría para ser representado con fidelidad.

### 7.5. El grupo de la lactante.

Uno de los grupos iconográficos de mayor importancia y que causan más admiración al que se asoma por primera vez a esta iglesia es precisamente el de la mujer que aparece a la izquierda del cuadro. (FOTO 5) Sin perder detalle de lo que está ocurriendo en el atrio del Templo donde también se encuentra ella, ofrece generosamente su pecho como alimento a la criatura que sostiene en brazos. Junto a ella, asiéndose del vestido, un niño intenta captar nuestra atención y dirigirla con su mano hacia la escena central del cuadro. Decimos que este grupo iconográfico es uno de los más importantes, precisamente porque no aparece en el relato del Evangelio transcrito con anterioridad, y que como hemos visto reflejaba fielmente la escena que el pintor ha dejado para la posteridad. Detalles como las columnas



salomónicas que nos sitúan en la puerta corintia del Templo de Jerusalén; la presencia de judíos en el extremo izquierdo del cuadro y gentiles a la derecha del mismo, que implícitamente se recoge en el Evangelio, pues era allí donde se comunicaba el atrio de los gentiles con el de los judíos, según nos ha descrito Baronio; el hecho mismo de que el Apóstol tome la mano derecha del cojo de nacimiento porque así lo dice textualmente el Evangelio, nos habían llevado a afirmar que el contenido del cuadro reflejaba con asombrosa fidelidad el pasaje de los Hechos de los Apóstoles. Sin embargo, profundizando un poco más en el contenido iconográfico nos encontramos con detalles que no dejan de asombrarnos. La lactante a la que hacemos mención ahora no es otra que la representación alegórica de la virtud de la Caridad. Lucas Van Leyden nos la presenta con su correspondiente inscripción (FOTO 6) y en pintura la podemos encontrar en un cuadro de los hermanos Pollaiolu (s.XV) (FOTO 7), titulado precisamente "La caridad". También la encontraremos en "La entrada de S. Bernardo en Milán" de Vicente Verdusán, o en "La Caridad Romana" de Tomás López Enguidanos del que copian un dibujo José Martínez y una pintura Bartolomé Murillo, o la caridad de Guido Reni (s.XVII), o también como emblema en "La Multiplicación de los panes y los peces" del Museo del Ermitage. Otro ejemplo es el de Caravaggio, ya que cuando pinta las "siete obras de misericordia", para referirse a la caridad, lo hace con una mujer que amamanta a un hombre maduro y hambriento... Por todo ello podemos concluir que la introducción de esta iconografía en un cuadro de tema religioso, no es desconocida. D. Ginés de Aguirre utilizó este recurso y decidió, por alguna razón que todavía no estamos en disposición de revelar, la inclusión del emblema de la caridad en su cuadro, aunque San Lucas, en los Hechos de los Apóstoles, no nos la presente sino de una manera tácita. Existen toda una serie de precedentes donde la virtud de la caridad se representa como una mujer que amamanta a un niño y nos introduce de lleno en un tema muy interesante como es el del significado trascendente de este cuadro, y que demuestra que bajo la apariencia estética de una obra de arte, se esconden otros significados, quizá más sutiles e intelectuales.

#### 7.6. El anciano.

Sobre el anciano personaje que acompaña al grupo de la lactante, que ya estamos en disposición de llamar grupo de la caridad, poco se puede decir.(FOTO 5) En el aspecto iconográfico es de destacar que la presencia de este personaje tampoco está mencionado en las Sagradas Escrituras, lo que nos inclina a pensar que su colocación en el cuadro es también intencionada. Frente a la cojera del tullido que implora la limosna de San Pedro, el anciano se apoya en la solidez de su bastón que le permite a pesar de su avanzada edad mantenerse firme en sus creencias. El bastón, el conjunto del anciano, representan la solidez de la doctrina que San Pedro predica y que permite al cristiano mantenerse firme aun en las dificultades que representa la ancianidad del personaje.

### 7.7. Los judíos y los gentiles.

Tal y como señalábamos unas páginas más arriba, tanto a la derecha como a la izquierda de la escena que centra el cuadro, aparecen una serie de personajes de los que implícitamente se nos hace mención en el pasaje de los Hechos de los Apóstoles. A la izquierda aparece el grupo de los Judíos, que llevan la cabeza tocada con el gorro típico de su condición. A la derecha, enfatizados con ricos ropajes y gruesas carnes se nos presenta el grupo de los Gentiles, que como tales eran considerados paganos por los judíos. César Baronio - el cardenal que no llegó a ser Papa por la reticencia que su persona provocaba en los monarcas españoles - hizo mención en su descripción del Templo, de la posibilidad de que en el Atrio de Salomón donde situaba la escena, hubiese no sólo judíos, sino también gentiles e incluso dice él, que mujeres. Ahora bien, no seamos sumisos y dejemos que nuestra inquieta razón nos interroge sobre la trascendencia de estos personajes. ¿Por qué D. Ginés los coloca en el cuadro, si no son un elemento esencial del mismo? Quizá porque con ello quiere que captemos algún contenido intelectual que expresado a través de la estética del arte nos haga profundizar en el significado del conjunto. Y la verdad es que no es difícil encontrarlo. San Ambrosio, en sus "Obras", (33) afirma que la Iglesia estaba figurada en el Templo de Salomón, al que se refiere el cuadro con las columnas salomónicas que enmarcan la escena, y el mensaje que los discípulos de Jesús comenzaron a difundir tras su muerte y resurrección fue precisamente que la Iglesia, fundada por Cristo y conducida por San Pedro, es universal, porque Cristo es el redentor de todos los hombres. Así las cosas el tradicionalmente conocido como "pueblo elegido", se ampliaba y ahora formaban parte del mismo, los judíos y los gentiles, es decir, el género humano en su totalidad. Creemos y así lo hacemos notar que la presencia en el cuadro de judíos y gentiles, no es caprichosa o puramente estética, sino que viene claramente a poner los cimientos del mensaje que esta curación quiere expresar, como llegado el momento veremos.

### 7.8. El perro.

Existe en el cuadro de D. Ginés Andrés de Aguirre que venimos analizando, un personaje o "personajillo" que no podíamos dejar pasar de lado en nuestro minucioso examen. Este es el perro que en el borde inferior aparece ajeno a la escena, del que nada nos dicen los Evangelios. Nuestra inquieta imaginación ha querido ver tras la representación del mismo algo más que el relleno de un hueco que se podía haber subsanado de cualquier otra forma siquiera más digna. Si el perro en nuestra sociedad es el emblema de la fidelidad por excelencia, sin embargo esta visión no es nueva, ni mucho menos original. Si nos sumergimos en un buceo histórico a "pulmón libre", lo podemos encontrar con ese significado en la época del esplendor del imperio egipcio. Con este

(33) SAN AMBROSIO. "Obras". Ed. BAC. Madrid, 1951

sentido y significado ha ido atravesando las distintas épocas históricas y así ha llegado hasta nuestros días, lo que nos hace pensar que el perro ha sido, es y será prototipo de la fidelidad. Como emblema de la fidelidad y de la fe (quizá ciega en el dueño) ha sido recogida por la Mitología griega y romana (34) y son numerosos los autores que le atribuyen como esencial tal virtud.(35) Pero donde con mejor profusión y notoriedad se pueden encontrar las cualidades de este animal es precisamente en el Bestiario Toscano, que habla de él en los siguientes términos: "El can (perro) es un animal que es leal a aquellos que le hacen el bien y es muy fiel(...) da ejemplo en cuanto que conoce a su benefactor y le es muy fiel; y nos enseña que él, que es can y por tanto animal, y sin razón, posee este don. De este conocimiento, nosotros, que somos las más nobles criaturas que existen en el mundo, deberíamos ser mucho más nobles y fieles y no olvidarnos de nuestro benefactor, es decir, de Nuestro Señor Jesucristo, creador y salvador del mundo (...) Mucho debemos obedecer a tal señor..."(36) Queda - a nuestro entender - despejada la duda acerca del significado del perro ya que como hemos visto es usado a lo largo del tiempo como emblema de la fidelidad, de la fe y ello es así no sólo en la literatura sino que con esa misma intención ha sido pintado en numerosos cuadros. Es cierto, y hay que decirlo, que hubo una determinada época en la que la figura de este animal aparecía con profusión y asiduidad en el campo del arte, y que quizá no tenía ninguna intención intelectual, lo que no quiere decir que en otras, la haya tenido. Quizá la ignorancia haya jugado una mala pasada a quienes copiaron lo copiable sin saber el porqué de las cosas. El hecho cierto es que al perro, con intención intelectual o trascendente, lo podemos ver en infinidad de cuadros. Lo encontramos en "La Presentación" de Pedro de Campaña (S.XV) ubicado en la Catedral de Sevilla, lo podemos ver también en "La curación de Tobías", "Jesús en el Templo" del Museo del Prado o sin ir más lejos en "La curación del ciego" de Doménico Thetocopuli ( El Greco ), o en "La curación del ciego" que se encuentra en el Palacio Real de Segovia, y que es obra del XVIII de un autor italiano...

### 7.9. El niño.

Si como venimos haciendo desde que comenzamos este capítulo, nos preguntamos por la presencia en el cuadro de este personaje, podemos concluir que su aparición en el mismo es cuando menos innecesaria.(FOTO 5) Es por ello que buscamos una explicación que nos conduzca hacia la verdadera intención del mismo. La infancia, la niñez, los niños, en general, simbolizan la sencillez, la sinceridad, la ausencia de malicia. Identificar la infancia con la inocencia no es "comulgar con ruedas de molino." Con ese sentido de inocencia, sencillez, sinceridad,

(34) GRIMAL, Pierre. " *Diccionario de la Mitología griega y romana*. "Barcelona, 1965

(35) CIRLOT, J. " *Diccionario de símbolos*. " Pág.359

(36) SEBASTIAN, Santiago. " *El Bestiario toscano*. " Recogido en el libro titulado " *El Fisiólogo* " Ed.Tuero. Madrid, 1986. Pág.15

ausencia de malicia, es con la que el propio Jesús nos los presenta cuando sus discípulos pretender alejarles de su presencia. Y sin duda por esto, porque simbolizan la inocencia, el autor del cuadro lo ha colocado como un elemento más dentro de él. Si a ello añadimos lo que ya hemos apuntado, que es el personaje que nos introduce no sólo en el cuadro, sino en la propia escena que representa a través del gesto de su mano izquierda, comprenderemos mejor qué hace allí. Sin temor a adelantar los acontecimientos, si queremos apuntar que el atento espectador que quiere sacar provecho de lo que se le presenta, ha de acercarse al contenido intelectual del cuadro con la inocencia y la ausencia de prejuicios que este niño simboliza.

La economía de medios, siendo un concepto contemporáneo, esconde toda una filosofía practicada desde antiguo, lo que nos lleva a concluir que todos y cada uno de los elementos que aparecen en el cuadro objeto de nuestro análisis, han sido colocados allí, por algo. No son un mero instrumento de relleno de espacios vacíos, sino que se han colocado donde están para dotar a una superficie más o menos grande -al cuadro- de un contenido intelectual, filosófico, teológico, ideológico... que someramente explicados ocuparían uno o varios volúmenes. ¿No es esto una aplicación práctica de la economía de medios? Creemos que ni el mejor equipo de dirección de campañas publicitarias, políticas, de propaganda, etc, podría sintetizar tantas cosas en tan poco sitio. Si nos vamos metiendo poco a poco en el contenido trascendente del cuadro, nos daremos cuenta de lo que venimos diciendo.

El primer paso para ello, está simbolizado en el niño que nos introduce en la escena, que nos advierte de la absoluta necesidad de acudir a la misma con la inocencia y la falta de prejuicios propia de la infancia. Nada es peor para comprender las enseñanzas de la Iglesia, que la soberbia de pretender abarcar racionalmente lo que sólo puede ser comprendido por la Fe. Amparados pues en la inocencia y la humildad, comenzamos a deambular por el interior de la escena. Allí nos topamos con las columnas salomónicas que simbolizan el Templo de Salomón, que es figura de la Iglesia como decía San Ambrosio. De la Iglesia de la que hablamos, no sólo forman parte los Judíos, el pueblo elegido, sino también los gentiles, puesto que Jesucristo murió para redimir a todos los hombres, sin atender a razas, sexos, condiciones sociales... Por ello, Ginés Andrés de Aguirre, coloca separadamente a unos y otros, pero los coloca a todos. Llegados a las puertas de la Iglesia, y representados por el cojo que allí implora una limosna de los Apóstoles, aparece la figura del hombre que con las disposiciones necesarias busca el alimento que le haga subsistir. San Pedro, movido por la caridad que acompaña la escena (representada por el conjunto de la lactante), le ofrece lo único que él posee. No es el alimento material lo que él le puede dar, pero sí el soporte espiritual que transforme su cojera en solidez (figurada en el anciano con bastón), que convierta sus tullidos miembros en firmes soportes de su vida espiritual. Sin embargo, los milagros, como apunta San Juan Crisóstomo, exigen colaboración del beneficiario, es decir, la

## 8. EXPLICACIÓN Y MOTIVOS DEL CUADRO

Fe de quienes van a ser curados (representada por el perro). El cojo de nacimiento ha de poner algo de su parte, aunque sea un gesto tan sencillo como levantar la mirada hacia los dos Apóstoles y tender su mano derecha a San Pedro. Así pues, Ginés de Aguirre, Eugenio de LLaguno, o quien haya elegido el tema del cuadro, ha querido y lo ha conseguido, ensalzar la figura de San Pedro como el Apóstol de los Apóstoles, y resaltando la figura de San Pedro, resalta la del Sumo Pontífice, la del Obispo de Roma, la del Obispo de los Obispos. ¿Qué consigue con ello? Resaltando la figura del Papa, desvaloriza la de aquellos que atacan continuamente esta Institución. Cuando Emile Male afirma que "sin la Reforma no tendríamos probablemente el monumento de la Cátedra de San Pedro, pues no hubiese sido necesario afirmar lo que nadie dudó...", (37) nos da pie a poder afirmar que sin la Ilustración, sin los continuos ataques del racionalismo filosófico, del regalismo político, del jansenismo, etc... a la institución Papal, no tendríamos seguramente el monumento de la supremacía espiritual del Sumo Pontífice, de quien emana la verdadera doctrina que sana y fortalece, puesto que no hubiese sido necesario afirmar lo que nadie puso en duda. Una vez más, el arte sirve de vehículo de transmisión de postulados ideológicos que trascienden de la pura estética. Postulados que quizá expresados de otra forma no llegarían nunca al "común de los mortales", a la masa del pueblo que no puede acceder a contenidos intelectuales a los que no están acostumbrados. De esta forma comenzamos a esbozar el fundamento remoto que originó la elección de este tema iconográfico-iconológico, que se encuentra en la sociedad española del XVIII donde la Enciclopedia, el espíritu nuevo de la Ilustración que provenía de Europa, el deísmo, tardaron algo en entrar, pero cuando lo hicieron se acompañaron de las peculiaridades propias del genotipo español. Desde hacía tiempo ganaban adeptos las doctrinas regalistas, que propugnaban la dirección y el control de los asuntos y las materias eclesiásticas, para el Estado. Si bien es cierto que a lo largo de la Historia y con distintos matices, este fenómeno se ha ido repitiendo, algunos historiadores encuentran en el llamado regalismo borbónico unas notas caracterizadoras y distintas de todos los anteriores. El ascenso a la monarquía de Carlos III, que había mantenido durante su gobierno en Nápoles una conducta de marcada intervención en los asuntos eclesiásticos, volvió a encender la mecha de la polémica. Desde la reforma de la orden capuchina hasta las materias que debían cursarse en los Seminarios, pasando por el resonante episodio de la expulsión de los jesuitas, todo ello fue objeto de la acción gobernante y legisladora del rey y de sus colaboradores, que en este punto extremaron el celo a favor de los intereses de la Corona. Todo esto no quiere decir sino que desde las altas instancias del poder se estaba fomentando una serie de ideas cuyo núcleo fundamental consistía en interrogarse sobre el fundamento del poder del Papa y a través de la confusión del poder temporal y espiritual, afirmar que aquél debía prevalecer sobre éste. Esto es el regalismo, es decir, la Monarquía como

(37) MALE, Emile. "El Barroco" Ed. Encuentros Pág. 81 y ss.

institución del poder temporal está por encima de los dictados de la Iglesia, poder espiritual. No sólo no se reconoce la supremacía espiritual del Papa, sino que lo que se pretende es acabar con ella. En pocas palabras, el regalismo es entendido como una manifestación más del absolutismo monárquico que ejercieron los Borbones durante el siglo XVIII. En su lucha contra el Papa, los regalistas, los Ilustrados, los Enciclopedistas, chocaron frontalmente con la Compañía de Jesús, los jesuitas. Para acabar con la Institución Papal, decidieron previamente acabar con éstos. Para ello, no tuvieron que recurrir a elementos extraños a la propia Iglesia, sino que desde dentro y desde fuera de la misma, se fueron intercambiando golpes que culminaron como veremos con la expulsión de España y su extinción.

Algunos historiadores de la Iglesia afirman que la fuerza que representan la cohesión, las instituciones y el espíritu de disciplina de los jesuitas, necesariamente tenía que suscitar enemigos. Estos adversarios, son legión :

- a) Por un lado están las otras órdenes que encuentran en los Jesuitas una dura competencia para la dirección de los colegios.
- b) Por otro, los jansenistas que durante 130 años han desarrollado una lucha contra la Compañía.
- c) Por otro, los tribunales de justicia, que persiguen con odio a una orden poderosa y capaz de influir sobre los reyes en favor de la más alta gloria de la Santa Sede.
- d) Añadamos en España, la llegada al poder de Carlos III en 1759, que pretendió reaccionar contra el reinado anterior y que se rodeó de una camarilla a cuyo frente se encontraba un amigo de Voltaire, el conde de Aranda, y podremos comprender el mal camino que comenzaron a tomar las cosas para la Compañía de Jesús, que culminaría con su expulsión de España comunicada el 31 de marzo de 1767 y su posterior abolición canónica.

Precisamente esta "concesión" al poder temporal por parte del poder espiritual, a quien más daño hizo fue a la Iglesia, ya que los ataques que se venían vertiendo sobre los jesuitas, se desplazaron ahora hacia la Institución Papal. Fue ahora cuando el regalismo tomó fuerza y pretendió socavar los pilares de la Institución. El galimatías doctrinal y filosófico que se esconde tras la nomenclatura de regalismo, jansenismo o ilustración, aparece con perfiles no del todo nítidos, aunque en algunas apreciaciones de conjunto, todas ellas convergen. El proyecto de unos sirve para sustentar las teorías de otros, la esencia de unos es consecuencia de los planteamientos de otros. Todo esto está ocurriendo en España, pero no todo el mundo participa de estas ideas. Si bien es cierto que el movimiento Ilustrado es un movimiento elitista, también es cierto que no es internamente homogéneo. Si a esta obvia afirmación, patente en el hecho de la variedad intelectual del siglo al que nos referimos, añadimos en el caso que nos ocupa, la lectura atenta de los títulos de algunas de las obras que nos dejó nuestro insigne "ilustrado" Eugenio de Llaguno y Amírola, nos daremos cuenta de que efectivamente el término Ilustración abarca una globalidad de conceptos de los que sus miembros no participan al ciento por ciento. D. Eugenio de Llaguno fue efectivamente

un hombre Ilustrado, si se quiere, un hombre de la Ilustración, pero no comulgó con todo lo que se esconde detrás de ella. No es extraño pensar que esto fuese así, habida cuenta de la relación estrecha que éste mantiene con la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, calificable de filojesuítica, y por supuesto a tenor del cargo de agente de la Congregación de San Ignacio de Loyola que con orgullo ostenta. En esta línea argumentativa, que apunta hacia una forma "ilustrada" de pensar en la que se respetase a la Iglesia y por supuesto a los Jesuitas, podemos constatar algún lazo personal de amistad entre D. Eugenio de Llaguno y la Orden de los Jesuitas, a través de la relación que éste mantiene con el Padre Esteban de Arteaga - jesuita "emigrado" - y que se manifiesta en un pequeño pero significativo detalle. La biografía que éste - el padre Arteaga - realiza sobre la vida de Gonzalo Pérez, Secretario de Estado en la época imperial española, fue confeccionada con los datos que le entregaron D. Eugenio de Llaguno y J.A. Pellicer, tal y como consta en la magnífica biografía de D. Antonio Pérez que realizara a finales de los años treinta, Don Gregorio Marañón(38).

## 9. CONCLUSIONES FINALES

Con todo lo hasta aquí apuntado podemos concluir que el cuadro del retablo central de la Iglesia de San Pedro de Menagaray, puede concebirse perfectamente como *una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado*. Una respuesta de un hombre de la Ilustración que quiere congratularse con los vecinos de su localidad que le nombran Alcalde del Valle y Síndico del mismo, y que para ello no duda en hacer partícipe a otro, un artista emergente al que personalmente le encarga la realización de un cuadro para la parroquia de su pueblo. De los distintos motivos que podía haber plasmado en el mismo, escoge el de la exaltación de la figura de San Pedro por encima de los demás Apóstoles para simbolizar la Primacía éste, del Papa, como generador de la única doctrina que puede salvar al hombre, para con ello hacernos partícipes de su incondicional apoyo a la Iglesia, a una Institución esencial en la misma - el Papado - que estaba siendo atacada con fiereza, así como de uno de sus pilares - los jesuitas-, que estaban atravesando uno de sus peores momentos.

Con la secreta esperanza de haber aportado siquiera un rato de agradable lectura a quien haya podido acceder al presente artículo y esperando que éste sirva para dar a conocer un poco más la compleja realidad que nos ha tocado vivir, que hereda la complejidad de los siglos anteriores al tiempo que abona la de los siguientes, damos por concluido este trabajo sin arrojar las dos piedras que cogimos al comienzo del mismo, en espera de no toparnos con la barbuda arrogancia de una intolerante interpretación.

(38) MARAÑÓN, Gregorio. "Antonio Pérez ". Ed. Espasa Calpe. 1ª edición, Madrid, 1947. Pág.3

- AMBROSIO, San. "*Obras, Vol 1*". Ed. BAC. Madrid, 1951
- ANGULO MORALES, Alberto. "*Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799)*". Ed. D.F.A. Vitoria, 1994
- BARONIO, César. "*Annales ecclesiastici*" Año 34
- CRISOSTOMO, Juan San. "*Homilías sobre los hechos de los Apóstoles.*" Ed. B.A.C.
- GONZALEZ DE ZARATE, Jesús M<sup>a</sup>. "*Formas y significados del arte en época moderna.El Renacimiento.*" Ed. Etor/Arte.San Sebastián, 1987.
- GRIMAL, Pierre. "*Mitología griega y romana*". Barcelona, 1965
- LIBRO DE ANIVERSARIOS. Arc.Prov.Alava. Fol.51
- LORTZ, Joseph. "*Historia de la Iglesia.*" Ed. Cristiandad.
- MALE, Emile. "*EL Barroco*". Ed. Encuentros. Barcelona, 1975
- MARAÑÓN, Gregorio. "*Antonio Pérez*". Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1969
- PADRON MUNICIPAL, año 1986
- PANOFSKY, E." *Vida y arte de Alberto Durero.*" Madrid, 1982
- PORTILLA VITORIA, Micaela. "*Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria.*" Vol.VI.
- PROTOCOLO DE FRANCISCO ANTONIO DE MURGA.Arc. Histórico de Alava, nº 12758
- REAU, Louis. "*Iconografía del arte cristiano.*" Ed. Presses Universitaires de Francia. París, 1958
- RIVADENEIRA. "*Flos Sanctorum.*"
- SAGRADA BIBLIA. Nuevo Testamento. Ed. B.A.C. Madrid, 1969
- SEBASTIAN LOPEZ, Santiago. "*El Fisiólogo*". Ed. Tuero. Madrid, 1986
- TORMO, E. "*El pintor murciano Ginés de Aguirre.*" "Boletín del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Nº 2, 1923 (Contiene catálogo de obras del artista).
- VALERIO MAXIMO. "*Factiorum et dictiorum memorabilium.*"
- VORAGINE, Jacobo de la "*La leyenda dorada.*" Alianza Editorial. Madrid, 1987
- VV.AA. "*Historia de la Iglesia Católica.*" Ed. B.A.C.
- VV.AA. "*Luchas doctrinales*" en Historia de la Iglesia.
- VV.AA. "*Bibliotheca Sanctorum.*" Città Nuova Editrice. Roma, 1966