

TRES LIENZOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA ELENA

Francisco José Pérez Fernández

Cronista Oficial de Aldeaquemada y
Licenciado en Humanidades

José Joaquín Quesada Quesada

Profesor del IES Vera Cruz de Begíjar (Jaén) y
Licenciado en Historia del Arte

RESUMEN: El paso del tiempo y los avatares humanos han menguado considerablemente el patrimonio artístico de los templos de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, creadas a partir de 1767 al norte de la actual provincia de Jaén. Con este trabajo se pretende dejar constancia de tres interesantes pinturas –una de ellas desaparecida hace tan sólo tres décadas– pertenecientes a la parroquia de Santa Elena, construida a partir de 1793 sobre la medieval ermita de la Santa Cruz que conmemoraba la batalla de las Navas de Tolosa. Se trata de una lienzo –el desaparecido– del *Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa*, de filiación manierista, una *Santa Catalina de Alejandría* del siglo XVII, cercano a los modelos de pintura de santas difundidos por Francisco de Zurbarán, y una *Inmaculada Concepción*, advocación patronal de las Nuevas Poblaciones, de finales del siglo XVIII y deudora de la obra de Mariano Salvador Maella.

ABSTRACT: The passing of time and human ups and downs have diminished considerably the art heritage of the temples of the *Nuevas Poblaciones de Sierra Morena* (the New Settlements of Sierra Morena), created from 1767 in the north of the current province of Jaén. With this work we try to show three interesting paintings –one of them disappeared only three decades ago– belonging to the parish church of Santa Elena, built from 1793 on the medieval hermitage of the Holy Cross to commemorate the battle of Navas de Tolosa. This is a painting –the missing one– of the *Victory of the Holy Cross in the battle of Navas de Tolosa*, of manierist filiation, a *Saint Catherine of Alexandria* from the 17th century, near to the models of painting of saint women popularized by Francisco de Zurbarán, and an *Inmaculate Conception*, saint patron of the *Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*, from the end of the 18th century and debtor of Mariano Salvador Maella's work.

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que vamos a desarrollar tiene sus orígenes en un informe¹ de propuesta de restauración, realizado en junio de 2010, de dos lienzos integrantes del patrimonio mueble de la Parroquia de Santa Elena, y que

¹ *Informe sobre dos lienzos de la parroquia de Santa Elena*, por Francisco José Pérez Fernández y José Joaquín Quesada Quesada, junio de 2010.

fue entregado a la Fundación Caja Rural de Jaén para su estudio y consideración². Como iniciador del proceso, debemos reconocer a don Jesús Díez del Corral, párroco de dicha iglesia, que nos puso en conocimiento de estas dos piezas artísticas con el objetivo de intentar su restauración y posterior difusión. La referencia al desaparecido lienzo de la Batalla de las Navas de Tolosa como complemento a estas dos obras de arte era obligada, ya que durante años fue una de las piezas principales de la parroquia.

2. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA ELENA, NUEVA POBLACIÓN DE SIERRA MORENA

Las obras que nos disponemos a presentar, forman parte de la dotación de la iglesia parroquial de Santa Elena, ubicada en la antigua colonia del mismo nombre. Santa Elena es una de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena surgidas a partir de 1767, bajo el mandato del rey Carlos III. Entre los objetivos fundamentales que se barajaron desde la Corona para realizar este emblemático proyecto destacamos la asistencia y protección del Camino Real de Madrid a Cádiz, el aumento de la población y la puesta en cultivo de nuevas tierras para aumentar la riqueza del país.

Santa Elena, se fundó en 1767, tomando como referencia una antigua venta, llamada de Los Palacios y una ermita, bajo la advocación de la Santa Cruz³. Parece ser que estas dos edificaciones se construyeron durante el siglo XIII (TORRES, en prensa), cercanas al lugar donde había tenido lugar la Batalla de las Navas de Tolosa en 1212, y en su honor. Así lo relata Ximena Jurado: *«El Rey mandó labrar unos Palacios, y una Iglesia en el sitio deste milagroso Triunfo, para dexar colocada en ella con toda decencia la Santa Cruz del Arçobispo Don Rodrigo, que delante del llevó aquel dia de la batalla»* (XIMENA JURADO, 1652)

El 31 de agosto de 1769, don Juan Lanes Duval, Capellán Mayor por el Rey, Vicario y Juez Eclesiástico de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena escribió a Miguel de Múzquiz refiriéndose a la ermita⁴ como edificación antigua, aunque sólida y capaz para los colonos de aquella po-

² En la reunión realizada por los patronos de la Fundación Caja Rural de Jaén en julio de 2010, se determinó sufragar los gastos de restauración del lienzo de Santa Catalina. La obra fue restaurada por Carmen Bermúdez Sánchez en el año 2011.

³ La ermita, aparece nombrada en documentos y mapas como de la Santa Vera Cruz, de la Santa Cruz, de Los Palacios o de Santa Elena.

⁴ A.G.S., *Hacienda*, leg. 497, f. 527. (SÁNCHEZ-BATALLA, 1998, p. 323).

blación. También comunicó que se habían realizado algunas reparaciones y que al domingo siguiente se debía colocar el Santísimo Sacramento. Desde principios de 1768, indicó que allí residía un capellán con una ampolla del Santo Óleo de enfermos y que se estaban preparando un campo santo y la pila de bautismo.

Parece ser que la ermita estaba prácticamente abandonada, y que su uso hasta la fundación de las colonias carolinas se limitaba a la romería que realizaba la Cofradía de Ballesteros de la Santa Vera Cruz de Vilches. Sobre la importancia de la ermita para los comarcanos, y en concreto para la villa de Vilches, podemos resaltar el siguiente texto referido a la fiesta que se celebraba todos los años en ella y que Argote de Molina describe de la siguiente manera: «*Ha perseverado en Vilches, lugar de la jurisdicción de Baeza, cinco leguas de ella, en memoria de esta batalla, una Cofradía de trescientos hombres, que desde este lugar van cada año el día de este santo Triunfo en procesión por el lugar de esta batalla tres leguas, hasta los palacios reales donde esta la ermita de Santa Elena, que por gloria de este día fue allí edificada, donde se juntan gran número de cofrades de aquella comarca, y están allí tres días celebrando con gran solemnidad esta fiesta, al cabo de los cuales se vuelven a sus casas, y tienen en Vilches un antiquísimo libro los de esta cofradía de la historia de esta batalla en gran veneración.*» (ARGOTE, 1588).

La ermita, sólo habitada unas veces al año con motivo de fiestas y romerías, tuvo que ser totalmente dotada al convertirse en parroquia de la nueva colonia, según se desprende de la relación de objetos que fueron enumerados en el «Plan de cargo y data de los ornamentos y vasos sagrados concedidos por el Rey y distribuidos a estas iglesias de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena» rubricado por Lanes Duval en 1770 (PALACIOS, 1988). Como ejemplo, podemos señalar que mientras la iglesia de La Peñuela aportaba los ornamentos de los Padres Carmelitas allí establecidos con anterioridad a la colonización, y recibía otros bienes de las casas extintas de los jesuitas, la ermita de Santa Elena sólo recibía bienes, siendo esto una prueba de que el oratorio no estaba dotado ya que se enviaron desde la campana de la torre a objetos imprescindibles para desarrollar la liturgia.

En lo referido a las imágenes que estaban en las antiguas ermitas, como en la de la Vera Cruz, en una carta al Obispo de Salamanca, Inquisidor General, Olavide expuso⁵: «*Donde las había [imágenes], por ser*

⁵ A.H.N. *Inquisición*, leg. 3.609. Pablo de Olavide al Ilmo. Sr. Obispo de Salamanca. Inquisidor General Madrid, 19 de marzo de 1776. (SÁNCHEZ-BATALLA, 2000, pp. 430-443).

antiguas, se han dejado en el mismo culto, como en la de Santa Elena, Zocueca y Venta de los Santos». Esto, nos advierte, que en iglesia de Santa Elena se dejaron imágenes y seguramente entre ellas la pintura del *Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa* del que hablaremos más adelante.

Extracto de ornamentos y vasos sagrados enviados a Santa Elena (PALACIOS, 1988. Pág. 199-213)			
Campana de torre.	1	Cálices con sus patenas y cucharillas.	2
Custodias con sus viriles.	1	Copones de pie.	1
Copones sin pie o copas de reserva.	1	Incensarios con navetas y cucharas.	1
Misales.	1	Lámparas.	2
Palias.	2	Candeleros de plata.	6
Candeleros de metal.	2	Candeleros de madera.	2
Cruces parroquiales de plata.	1	Cruces de altar de plata.	1
Cruces de altar de metal.	1	Cruces de altar de madera.	1
Ciriales pares de plata.	1	Atriles de madera.	2
Hierro para hacer las hostias.	1	Formones grandes y chicos.	2
Campanillas de plata.	1	Campanillas de metal.	2
Vinajeras de vidrio y platillo.	2	Ternos blancos.	1
Ternos incarnados (<i>sic</i>) y negros.	1	Pluviales sueltos.	1
Casullas blancas.	3	Casullas negras.	2
Casullas encarnadas.	3	Casullas moradas.	2
Casullas verdes.	2	Frontales.	4
Paños de púlpito.	2	Albas.	3
Amitos.	7	Cíngulos.	5
Corporales.	7		

Durante algunos años la ermita se utilizó como parroquia no existiendo la necesidad de construir una nueva iglesia hasta años más tarde, cuando la población creció y la construcción amenazaba ruina. Por este motivo, en 1793 se destruyó el antiguo eremitorio y se edificó la actual iglesia.

Desde su creación, los bienes de la parroquia fueron creciendo hasta la Guerra de Independencia, que junto con la Guerra Civil Española, representan los dos golpes más duros que ha recibido el patrimonio de las iglesias de las colonias, pues su estratégica situación las convertía en blanco fácil para el saqueo y la destrucción (POLO DE ALCOCER, 1833).

3. «TRIUNFO DE LA SANTA CRUZ EN LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA»

Sólo podemos describir esta primera obra, la más antigua de las que estudiamos, gracias a los testimonios de los viajeros y de otras personas que pasaron por la población antes de 1979 (SENA, 2009), año en que el lienzo fue robado del coro de la iglesia. El único recuerdo que dejaron como testigo de este malintencionado acto fue el marco de la obra, que nos revela que sus medidas aproximadas eran de 1,70 por 2,35 metros.

El primer testimonio sobre este lienzo lo encontramos en una carta del Arzobispo de Toledo don Francisco Lorenzana de 11 de marzo de 1788 a don Pedro de Lerena. El Arzobispo pide que se le permita llevarse el lienzo a Toledo, para retocar la pintura, ya que se encuentra «*muy maltratada y expuesta*», y realizar una copia para su catedral. Don Miguel Ondeano, con permiso de Su Majestad, dio el visto bueno para dicha empresa⁶. El cuadro fue devuelto a la ermita, y la copia se encuentra hasta día de hoy en la sacristía de la Catedral de Toledo⁷.

Esta misma noticia y la descripción del lienzo la encontramos en 1791, fecha de publicación del tomo XVI del libro de Antonio Ponz⁸, *Viage de España*. El episodio lo describe de la siguiente manera: «*Antiguamente solo había una Ermita dedicada a dicha Santa. Volviendo el Eminentísimo Señor Arzobispo de Toledo Don Francisco de Lorenzana de la ciudad de Orán el año de 1786, con motivo de la visita que hizo a sus feligreses de aquella ciudad (la única que desde el tiempo de su conquistador el Cardenal Cisneros se había hecho por el legítimo Pastor), al pasar por Santa Elena entró en la citada Ermita, y habiendo reparado en un cuadro muy maltratado que había en ella, observo que representaba la gran victoria de las Navas de Tolosa muy cercanas a este sitio.*

Dispuso Su Eminencia que le llevasen el cuadro a Toledo, con el fin de mandarlo componer y forrar el lienzo, como efectivamente se hizo. Yo vi dicha pintura en su mal estado, y fuera de esto, me pareció muy buena, y como del estilo de Blas de Prado. La representación era, en el primer término las figuras

⁶ El episodio está desarrollado íntegramente en: A.G.S., *Secretaría y Superintendencia de Hacienda*, leg[1]. 501, doc. 14a, 14b, 15a, 15b, 16a y 16b. Documentos facilitados por Adolfo Hamer Flores.

⁷ Don Carlos Sánchez-Batalla Martínez localizó la copia del lienzo expuesta en la sacristía de la Catedral de Toledo en 1999 y publicó su descubrimiento en un artículo (SENA, 2009, pp. 150-154).

⁸ Parece ser que Antonio Ponz estuvo en Santa Elena y La Carolina en 1772, como invitado del Superintendente Pablo de Olavide. (SENA, 2009, p. 153).

del Rey Don Alfonso, y del Arzobispo Don Rodrigo, puestas de rodillas, como adorando una cruz roja que se aparece en el aire; el Rey vestido de hierro, y el Arzobispo con roquete.

Por entre las dos expresadas figuras se descubre el Campo de batalla, y el Canónigo Don Domingo Pascual a caballo, y con la Cruz Arzobispal en la mano, penetrando por el ejército enemigo: Los Reyes de Aragón, y Navarra con sus insignias: las de las Órdenes Militares con varios Caballeros: los Moros fugitivos: diferentes muertos por el suelo, y otras particularidades.

Esta pintura, a la cual ya podemos darle doscientos años de antigüedad, o tal vez más, hecha algo después de la batalla, y con la poca pericia de aquel tiempo. Ya ve usted que en el tal caso equivaldría el tal cuadro a un documento histórico de la mayor estimación. Fundo mi parecer, siendo un profesor de merito el que lo hizo, y en el mejor tiempo de las Artes, sin duda lo hubiera inventado con más travesura; pero se conoce que estuvo sujeto a lo que le pondrían delante, cuya correspondencia de figuras del un lado con las del otro es muy propia de las composiciones del tiempo gótico.» (PONZ, 1791. Pág. 87-89).

Otra noticia sobre el cuadro nos llegó de 1808, fecha en que Alexandre Laborde⁹ publicó su *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et l'industrie de ce royaume*. El texto nos dice lo siguiente: «...Santa Elena, primera de las nuevas poblaciones que se fundaron con este motivo, la cual goza de una situación agradable: tiene una casa de postas, y una iglesia parroquial donde hay una buena pintura de la batalla de las Navas de Tolosa, por Blas de Prado». (VALLADARES, 2002. Pág. 699-700).

En el primer testimonio se atribuye a Blas de Prado (Camarena, Toledo, ha. 1545-Madrid, 1599), mientras que en el segundo se asegura su autoría. Esto significaría que cronológicamente la composición de la obra estaría en el último tercio del siglo XVI. Blas de Prado fue un pintor manierista que desarrolla su actividad fundamentalmente en Toledo y en la corte para Felipe II. Se le considera el primer pintor español en dedicarse al género del bodegón, y entre sus obras pueden citarse las grisallas con retratos regios, entre ellos el del príncipe Felipe (futuro Felipe III) para la ornamentación de un arco triunfal levantado en Toledo con motivo del recibimiento de las reliquias de Santa Leocadia en 1583.

⁹ Alexander de Laborde «Fue destinado a España en 1800 como agregado de embajada de Luciano Bonaparte. Recorrió la península durante algunos años (1800-1805) junto a dibujantes». (HAMER, 2009, p. 138)



Batalla de las Navas de Tolosa. Anónimo. Finales del siglo XVIII.
Sacristía de la Catedral de Toledo. (SÁNCHEZ-BATALLA, 2003, p. 47)

En 1593, fue enviado a África, para trabajar para el jerife de Marruecos (GARCÍA, 2006); acerca de esta insólita circunstancia, parecida a la estancia del veneciano Gentile Bellini en la corte otomana de Mehmet II, escribía Lope de Vega en 1629: «*El Rey de Fez escribió al señor Felipe II le*

enviase un Pintor y le respondió que en España había dos suertes de Pintores; unos vulgares y ordinarios y otros excelentes e ilustres (...) y otros eran razonables, y otros malos ¿y que cuál de aquellos quería? Respondió el Moro que para los Reyes siempre se había de dar lo mejor. Y así fue a Marruecos Blas de Prado Pintor Toledano de los mejores de nuestra edad, a quien el Moro recibió con honras extraordinarias» (CALVO, 1981).

A falta del análisis de la obra original y de su cotejo con la, bastante exigua, obra conservada de este pintor toledano, sólo podemos lanzar hipótesis muy aventuradas; pero resulta sugerente vincular la indumentaria y el armamento de los soldados musulmanes que aparecen en la copia de Toledo y en la que a continuación veremos en Baeza con lo que Prado vería en su estancia en Fez, ya que parecen propias del siglo XVI, con influencia otomana¹⁰; al igual que los rasgos físicos cercanos a la dinastía de los Austrias, en concreto a Felipe III (DOMÍNGUEZ, 2002), nos recordarían sus grisallas con retratos regioes. Además, la composición es plenamente manierista y propia del tiempo de Prado, pero en cualquier caso, mientras el cuadro no sea recuperado y devuelto al lugar que le corresponde, sólo podremos hablar de conjeturas.

En 1884, Fernando de Cózar escribe sus *Noticias y documentos para la historia de Baeza*. En la publicación, nos da la referencia de otro cuadro que parece ser copia del anteriormente citado: *«Baeza guarda memoria de la inolvidable victoria [de las Navas de Tolosa], por un gran cuadro al óleo, que la representa, y que de tiempo antiguo esta expuesto al público, antes en uno de los muros de la fortaleza del arrabal, que se llamó Puerta de Toledo, y hoy en una de las casas de la plazuela de la Encarnación, que corresponde al lugar que ocupó la expresada fortaleza. El cuadro, de grandes proporciones, esta encerrado en un marco, con desvencijadas puertas de madera de pino, que se abrían en días señalados y especialmente el 16 de Julio, de todos los años, y al paso de las procesiones religiosas; costumbre que se va perdiendo, nadie se fija en el lienzo, pocos saben lo que significa, y la pintura se va haciendo ininteligible bajo el dominio de la intemperie.*

Representa el cuadro el campo de la batalla y la victoria de los cristianos: en primer termino, arrodillados y con los ojos elevados á una Cruz en el Cielo,

¹⁰ García Torralbo, señaló en un estudio la similitud que existía entre los dos personajes centrales con Fernando III y el arzobispo que arrancó a Baeza del islam o Felipe II y don Francisco Delgado (obispo electo en 1566 y que visitó Baeza en el 67 cuando se cayó la catedral, ayudando a su restauración). La profesora deja entre ver la relación de las indumentarias del cuadro y su tema con la conquista del Baeza por Fernando III, pero sobre todo con la lucha contra los turcos por el dominio del Mediterráneo, y el miedo a una invasión turca a través de valle del Guadalquivir (GARCÍA TORRALBO, 2003, pp. 471 y 472).

están el rey D. Alonso y el arzobispo de Toledo; leyéndose por bajo de aquel, Rey D. Alonso de las Castillas, por abajo del arzobispo, Don Rodrigo Arzobispo de Toledo, y entre ambos retratos, Batalla de las Navas de Tolosa. La pintura, no poco deteriorada y el lienzo roto, es de escaso mérito artístico y se le atribuye a un pintor de la Ciudad, como lo hace creer el Bolaños en Baeza, que también se lee entre las figuras.» (DE CÓZAR, 1884, pp. 93-94).



Batalla de las Navas de Tolosa. Juan de Bolaños. Hacia 1600.
2,04 x 2,54 metros. Museo de Baeza. (SÁNCHEZ-BATALLA, 2003, p. 45)

Este cuadro, fue restaurado en 1884 para volver a exponerse algunos años más en la calle como indica el texto. Posteriormente se guardó hasta que en 1982 fue restaurado (DOMÍNGUEZ, 2002) de nuevo y llevado al Salón de Plenos del Ayuntamiento de Baeza. Actualmente se conserva en el Museo de dicha ciudad.

Por lo tanto, tendríamos tres pinturas con el mismo tema y composición análoga que nos hablan de un modelo común. El primero, ubicado en la parroquia de Santa Elena, que mandó restaurar el arzobispo Lorenzana en 1788 y que se atribuía a Blas de Prado o a otro pintor coetáneo en la segunda mitad del siglo XVI; el segundo, pintado por Juan de Bolaños hacia 1600 (DOMÍNGUEZ, 2002) y que se encuentra en la actualidad en el Museo de Baeza; y un tercero, expuesto en la sacristía de la catedral de Toledo, realizado a finales del siglo XVIII por encargo del citado arzobispo. De todos, parece ser que el más antiguo y que sirvió como modelo para los otros dos fue el lienzo desaparecido de la iglesia de Santa Elena. En lo que respecta al lienzo de Toledo, no existe duda en que es copia del primero realizada mientras éste era restaurado. El lienzo de Baeza encuentra su explicación en la pertenencia del lugar de la batalla a su extenso alfoz. Después de la batalla y a pesar de las reclamaciones del Arzobispo de Toledo, origen de varios pleitos, las nuevas conquistas fueron entregadas a Baeza, con lo cual la ermita de Santa Elena se encontraba en su jurisdicción hasta que en 1627 Vilches consiguió su independencia (PÉREZ FERNÁNDEZ, 2009). Por lo que no es de extrañar, dada la importancia de la batalla tanto desde una perspectiva histórica como religiosa¹¹, que se mandara realizar una copia del cuadro de la ermita para exponerlo en Baeza.

Como venimos señalando, ante la ausencia del original, una aproximación a este testimonio pictórico del culto al Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa debe hacerse a través de sus dos copias, en especial la de Baeza, más antigua. La firma *BOLAÑOS EN/ BAEZA* hace referencia a Juan de Bolaños el Viejo, activo hacia la década de 1580 en Baeza. Convenientemente estudiada por Domínguez Cubero en su estudio sobre

¹¹ La Iglesia Católica celebra desde 1492, fecha del Sínodo Diocesano de don Luis Ossorio, tres días festivos dedicados a la Santa Cruz en todo el obispado. El primero de todos se celebra el 3 de mayo, y se fundamenta en el Invencción de la Santa Cruz, basada en el hallazgo en Jerusalén de la Cruz de Cristo por Santa Elena en el 326 de nuestra era. El segundo día dedicado, se estableció el 16 de julio para exaltar el Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa y el tercer día tiene su efeméride el 14 de septiembre, bajo el nombre de Exaltación de la Santa Cruz por la restitución en Jerusalén de la Cruz de Cristo, de donde se la llevara el rey de los Persas en el año 613. (PÉREZ ORTEGA, 1996).

los Bolaños (DOMÍNGUEZ, 2002), sólo nos queda señalar que el triunfo de la Santa Cruz, que enlaza simbólicamente la batalla de las Navas de Tolosa con la victoria de Constantino sobre Majencio en el puente Milvio, resultaba una iconografía pertinente para estos momentos finales del siglo XVI en los que la dimensión simbólica de Alfonso VIII como nuevo Constantino se actualizaba en los frentes de batalla de la monarquía de los Austrias en el Mediterráneo y en Europa contra turcos y protestantes, en «*la España del siglo XVI y de los primeros años del siglo XVII, (que) veía en los moriscos y en los protestantes una doble amenaza para la unidad española*» (CARDAILLAC, 1979). No olvidemos como el testimonio de Ponz, ya citado, lleva la ejecución de la pintura de Santa Elena hasta el siglo XVI y la vincula a una obra medieval anterior.

4. «SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA»

La obra representa a Santa Catalina de Alejandría, mártir de vida legendaria, popularizada en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (1230-1298) y que a partir del Medievo fue objeto de una extendida devoción. La santa aparece de cuerpo entero, con la mirada vuelta al espectador, sobre un fondo oscuro que resalta aún más su presencia. Viste lujosos ropajes de época con una variedad de tejidos que permiten al pintor darle volumen a la figura a través de los pliegues y recrearse en las calidades táctiles de las diversas telas. De esa forma, y a pesar de la suciedad que presenta el lienzo, son perfectamente individualizables cada una de sus prendas: los encajes que asoman por las mangas abullonadas, la pesada tela roja que cubre su falda y ciñe con lazo blanco, o el ligero velo que, movido por el viento junto a las cintas rojas que anudan su cabello, aureola su cabeza casi a la manera de un halo de santidad, y aporta algo de dinamismo a la estática figura.

El broche del pecho y las perlas sobre la frente, propios del rango regio que se atribuía a la santa, trascienden el mero adorno suntuario para adquirir una dimensión ética, de adorno espiritual al indicar, en palabras de Julián Gallego, «grandeza y soberanía» (GALLEGO, 1987). Muy llamativo es el atrevido tocado de plumas, un elemento procedente de las celebraciones indígenas americanas que se integró más allá de la moda cortesana europea, llegando a las ceremonias y a la iconografía religiosa católica, como puede observarse en representaciones pictóricas de imágenes devocionales indianas (ROSSI DE FIORI, 2008). Este elemento, unido al carácter ingenuo y preciosista de la pintura, nos recuerda



Santa Catalina de Alejandría. Anónimo. Siglo XVII.
1,11 x 1,67 metros. Foto: Francisco José Pérez Fernández

vivamente a la pintura colonial. En este sentido, resulta muy sugestiva la comparación de esta pieza con otra *Santa Catalina* del museo Soumaya de México, obra novohispana fechada a finales del siglo XVII, y que por las similitudes que se aprecian evidencia la existencia de un modelo iconográfico común, seguramente algún grabado flamenco. La obra nos remite a la tradición figurativa hispánica del siglo XVII, prolongada al margen de la influencia de la Corte durante la primera mitad del siglo XVIII, y por tanto anterior a la fundación de la Nueva Población de Santa Elena. Puede proceder de la antigua ermita de la Santa Cruz o de los bienes de la disuelta Compañía de Jesús con los que se dotó a las parroquias de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena a partir de 1767.

La Contrarreforma intensificó el protagonismo de los santos y santas (cuyo culto y veneración negaba la Reforma protestante) como ejemplo a imitar por los fieles, lo que multiplicó la demanda de este tipo de representaciones. La obra que nos ocupa está en la órbita de las series de santas, en grupos que oscilan de seis a veinticuatro, salidas del taller sevillano de Francisco de Zurbarán (1598-1664), que debido a la citada demanda conocieron una rápida difusión incluso en Hispanoamérica. Generalmente pertenecientes a los primeros siglos del Cristianismo, se presentaban de cuerpo entero, elegante y suntuosamente vestidas, jóvenes y bellas, y ostentando sus atributos iconográficos para ser adecuadamente identificadas (VALDIVIESO, 2007). El resultado es una equilibrada fusión del decoro y la claridad propuestos por el concilio de Trento para la pintura religiosa, con la recreación estética en los detalles suntuarios, accesorios e incluso anecdóticos. Un resultado extensible a toda la pintura española del Siglo de Oro, que coloca en el mismo nivel valorativo lo intrascendente o cotidiano y lo esencial de la pintura: la figura humana, los afectos, el movimiento y la expresión (BUSTAMANTE, 2003).

Santa Catalina de Alejandría pertenece al grupo de las más representadas junto a Santa Dorotea, Santa Bárbara y Santa Margarita, las llamadas «cuatro vírgenes capitales». En todas ellas advertimos caracteres comunes: una gran belleza que consagran a Cristo y que desata el deseo de un cónsul, prefecto o emperador pagano y un terrible martirio en el que no falta el socorro divino. En definitiva, un ejemplo que fortalecía en los momentos de zozobra la confianza de los fieles en el auxilio celestial.

Los diferentes atributos identifican perfectamente a la santa alejandrina (REÁU, 1998). Sobre la cabeza ciñe una regia diadema, ya que la tradición la hacía de alto linaje, incluso hija de rey. El libro que porta bajo el brazo izquierdo junto a la palma del martirio alude a la sabiduría de Catalina, estudiosa de filosofía en la Alejandría del siglo IV, una ciudad que seguía siendo en esas fechas uno de los mayores y más importantes centros culturales del Mediterráneo helenístico. Sus cualidades intelectuales, unidas a su belleza, hicieron que el emperador Maximiano se prendara de ella. Pero la santa no sólo lo rechaza, ya que había consagrado su pureza a Cristo, sino que se niega a abandonar su religión y desafía a cincuenta filósofos paganos, rebatiendo con éxito sus argumentos. Este episodio consagra a nuestra santa como una Atenea cristiana, o como la paradójica asimilación al cristianismo de la perseguida Hipatia de Alejandría, y es el principal motivo que la convierte en patrona de estudiantes, filósofos y universidades desde el Medievo: lo fue de la Facultad de Teología de la Sorbona en París y del Estudio General creado por los dominicos en Jaén,

y del colegio que los jesuitas fundaron en Úbeda. La habilidad dialéctica de Santa Catalina, unida a la cercanía a Cristo derivada de sus desposorios místicos, la situaron en un privilegiado en la devoción popular lugar como eficaz intercesora.

Tras la disputa filosófica Catalina es condenada a un cruel martirio: ser despedazada por las afiladas cuchillas. Pero milagrosamente, las ruedas se rompen, por lo que finalmente muere decapitada. La rueda rota aparece a la derecha de la santa, junto a la espada de la decapitación que sostiene con su puño derecho y al lado de la cabeza de Maximiano, que a los pies de Santa Catalina simboliza su triunfo sobre el paganismo. Maximiano es un emperador romano pero aparece tocado como un príncipe musulmán: Alejandría, junto al resto de Egipto, entrará pronto en el Islam durante su expansión por el Mediterráneo y quedará para el imaginario europeo como una urbe oriental. Esa identificación del emperador pagano vencido con lo musulmán añade mayor simbolismo a esta representación iconográfica, dentro del contexto combativo de la Contrarreforma. La lucha contra la herejía, representada por el protestantismo en el resto de Europa, adquiere el valor en la Contrarreforma hispánica de triunfo sobre el Islam: no en vano España había experimentado ocho siglos de presencia musulmana. Además, ante la ausencia de focos importantes de protestantismo por el celo de la Inquisición y con el recuerdo de episodios como la guerra de las Alpujarras (1568-1571) o la expulsión de los moriscos (1609), para un español medio de la época un musulmán era lo más parecido a un hereje.

5. «INMACULADA CONCEPCIÓN»

Se trata de una obra que representa a la Inmaculada Concepción; una advocación privilegiada durante el reinado de Carlos III pues además de patrona de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y titular de casi todas sus parroquias fue declarada por el monarca patrona universal de España en 1760 y titular de una nueva orden militar. Con este patronazgo, no se hacía sino sancionar la arraigada devoción concepcionista española, extendida con entusiasmo en los siglos anteriores y adoptada como cuestión de Estado por la monarquía de los Habsburgo. Sirvan como testimonio de la popularidad alcanzada por esta devoción los relatos de estos dos extranjeros en la España del siglo XVIII: *«apenas existe casa alguna en Granada que no tenga sobre la puerta, escritas en grandes letras rojas, las palabras Ave María Purísima, sin pecado concebida, que son el cri de guerre de los franciscanos»*, señala el inglés Henry Swinbourne;

mientras que el francés Jean-François Bourgoing relata que «cuando entras en una casa, si no quieres ser considerado impío, o, lo que es peor, hereje, debes pronunciar estas palabras: Ave María Purísima, a las que sin duda recibirás la respuesta de sin pecado concebida» (LYNCH 2007).



Inmaculada Concepción. Anónimo. Finales del XVIII.
1,13 x 1,55 metros. Foto: Francisco José Pérez Fernández

La representación se corresponde a la iconografía formulada desde el Barroco en la pintura española: vestida de blanco y cubierta con un manto azul, como en la visión de Beatriz de Silva, y erguida sobre unas nubes dispuestas a modo de peana, sus pies se apoyan en la media luna apocalíptica a la vez que pisan a la serpiente del Génesis. La representación de la media luna en nuestro lienzo, con las puntas del creciente hacia abajo, está en consonancia con la recomendación que hace Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (publicado póstumamente en 1649) cuando, citando al padre Luis de Alcázar, señala que «es evidente que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna an de verse hazia abaxo, de suerte que la Mujer no estava sobre el concavo sino sobre el convexo». (PACHECO 1990). En cuanto a la serpiente diabólica, casi escondida en la parte inferior, observamos que ésta ha perdido todo aspecto amenazador y ofensivo y que parece huir de su adversaria, mordiendo la manzana alusiva al episodio del Pecado Original y que consolida la evocación de María Inmaculada como *Nueva Eva*.

Una serie de ángeles que revolotean en torno a la Virgen en actitud de veneración sostienen algunos de sus principales atributos: el espejo (*speculum sine macula*); el ramo de azucenas, alusivo a la pureza y la castidad; las rosas (*quasi plantario rosae in Jericho*), símbolos de inocencia; la rama de olivo (*oliva speciosa in campis*) o la palma, que hace referencia al triunfo (LÁZARO, 2001). En la parte superior, una serie de querubines enmarcan la potente luz sobre la que se recorta la imagen mariana –el vestido de sol citado en el Apocalipsis– mientras que en el extremo superior aparece la paloma del Espíritu Santo, a la que vuelve el rostro y dirige su mirada la Inmaculada mientras cruza sus manos sobre el pecho.

La composición es deudora de las representaciones del mismo tema realizadas por Mariano Salvador Maella (1739-1819). La forma en la que el manto se agita y envuelve a la Virgen, con una ampulosidad italianizante, la disposición de los ángeles, la mirada vuelta al Espíritu Santo y el ancho óvalo facial siguen muy de cerca la producción de este pintor valenciano, que junto a Goya y a Bayeu es uno de los artistas más representativos de la segunda mitad del siglo XVIII en España (DE BRAY, 2000). El tema de la Inmaculada es muy frecuente en la producción de Maella, desde obras de envergadura destinadas al culto público como la realizada en 1784 para la basílica madrileña de San Francisco el Grande hasta lienzos de pequeño y mediano formato, en la línea del que nos ocupa. Un ejemplo de éstos últimos es el de la colección privada de Joaquín Rivero, actualmente en Jerez de la Frontera, al que evidentemente sigue muy de cerca ésta pintura de la parroquia de Santa Elena. Pero además de

la composición, tanto la pincelada sujeta al dibujo como el colorido frío y la limitación de los efectos de claroscuro evidencian el modelo de Maella. La producción de Maella, en especial sus cuadros de altar, se encuentra bastante repartida por todo el país. Como ejemplos representativos, sus dos grandes lienzos de la catedral de Jaén, la *Asunción* que preside el Sagrario y la *Sagrada Familia con San Juanito* del trascoro, popularmente conocida como la *Virgen de Belén* o *de las Tijeras*. Unos ideales de sobriedad y de contención difundidos por los dictados academicistas que emanaban de la Corte (GUTIÉRREZ, 2003) y de los que, desde sus limitaciones cualitativas, participa esta obra. Sobriedad y contención en las formas que análogamente el gobierno carlotercerista perseguía imponer en las prácticas devotas de la población.

Una hipótesis respecto a la datación de esta pintura es a finales del siglo XVIII, fecha en que se levanta la actual parroquia de Santa Elena sustituyendo a la medieval ermita de la Santa Cruz. Quizás este cuadro, junto con otras piezas de arte mueble y ornamentos, pudo ser parte de la dotación que se le asignó al nuevo templo. No obstante los testimonios de las dotaciones de las parroquias coloniales de Sierra Morena que conocemos se limitan, como antes hemos señalado, a lo que podríamos denominar ajuar litúrgico, algo lógico al ser lo más urgente y preciso para la correcta administración de los sacramentos, pero que también podemos valorar como expresión de la religiosidad «ilustrada» que se pretendió imponer en las Nuevas Poblaciones, más centrada en lo esencial del dogma que en la proliferación de imágenes de culto.

6. CONCLUSIÓN

Pese a la juventud de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, el patrimonio mueble de sus iglesias ha sufrido a lo largo del tiempo expolios y destrucciones que lo han diezclado irremediabilmente. Anteriormente, hemos referido la Guerra de Independencia como uno de los momentos de mayores pérdidas. La ubicación de las colonias junto al Camino Real y expuestas al paso de los ejércitos imperiales franceses, facilitó que fueran prácticamente abandonadas por los colonos que se refugiaron en la sierra y que sufrieran el saqueo desde el principio del conflicto. La prueba evidente es que según el intendente Polo de Alcocer, desde 1808 a 1814, de entre todas las colonias, Santa Elena fue la que más pérdidas tuvo después de La Carolina, La Carlota y la superintendencia de Concepción de Almuradiel con 643.700 reales de vellón (SÁNCHEZ-BATALLA, 2003).

La Guerra Civil Española, fue el segundo conflicto que hizo desaparecer la mayoría de los bienes de las iglesias de Sierra Morena. Se perdieron los libros parroquiales de La Carolina y Arquillos, las iglesias fueron saqueadas y sus imágenes destruidas. Por lo tanto, el arte sacro que sobrevivió a esta guerra fue muy escaso, siendo un verdadero milagro que estos lienzos resistieran al conflicto. No corrió la misma suerte el lienzo de la *Batalla de las Navas de Tolosa*, que después de subsistir a los dos conflictos bélicos fue sustraído de la parroquia a finales del siglo XX como mencionamos anteriormente, perdiéndose así lo que el testimonio de Ponz calificaba como «*documento histórico de la mayor estimación*» y que a la vista de sus dos copias, baezana y toledana, debió ser además una obra artística de gran interés.

Todo esto incrementa el valor de estos dos lienzos que todavía permanecen en la iglesia de Santa Elena y que son uno de los pocos testimonios pictóricos que quedan en las iglesias coloniales. Estos cuadros son muestra importante del arte de los siglos XVII y XVIII, merecedores sin duda, de este pequeño artículo que esperamos que haya servido para un mejor conocimiento de nuestras raíces históricas y para la difusión y protección del arte en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGOTE DE MOLINA, G. (1588): *Nobleza de Andalucía*. Jaén, Riquelme y Vargas Ediciones. [Facsimil de 1991 sobre la edición de 1867].
- DE BRAY, X. (2000): «La pintura religiosa en España en la segunda mitad del siglo XVIII». En *Goya y la pintura española del siglo XVIII*. Madrid, Museo Nacional del Prado y Fundación Winterthur.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. (2003): *El siglo XVII. Clasicismo y barroco en Manual del Arte español*. Madrid, Sílex.
- CALVO SERRALLER, F. (1981): *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- CARDAILLAC (1979): *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DE CÓZAR MARTÍNEZ, F. (1884): *Noticias y documentos para la historia de Baeza*. Granada, Universidad de Granada. [Estudio preliminar de María Antonia Carmona Ruíz. Edición facsimil de 2006].
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (2002): «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca», *Boletín de Estudios Giennenses*, 181, pp. 145-185.
- GALLEGO, J. (1987): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LÓPEZ, D. (2006): *Blas de Prado en Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado.
- GARCÍA TORRALBO, M. C. (2003): «Los mitos desde la antigüedad a la actualidad: el mito del balletero baezano», en *El Toro de Caña*, revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén, 10, pp. 451-488.
- GUTIÉRREZ CEBALLOS, A. (2003): «El siglo XVIII. Entre tradición y academia». En *Manual del Arte español*. Madrid, Sílex.
- HAMER FLORES, A. (2009): *La Carlota en los relatos de viajeros y escritores de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Bubok Publishing.
- LÁZARO DAMAS, M. S. (2001): *La Inmaculada Concepción de María. Arte e iconografía sagrada en Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- LOPE DE VEGA, F. (1629): «Memorial informatorio por los pintores en el pleito (...) sobre la exemption del arte de la pintura», en CALVO SERRALLER, F. (1991): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- LYNCH, J. (2007): *El siglo de las reformas. La Ilustración*. Madrid, El País.

- PALACIOS ALCALDE, M. (1988): «Mobiliario litúrgico distribuido a las iglesias de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena». En AVILÉS FERNÁNDEZ, M. y SENA MEDINA, G. (eds.): *Carlos III y las «Nuevas Poblaciones»*. Córdoba, Universidad de Córdoba y Seminario de Estudios Carolinenses, III, pp. 189-213.
- PACHECO, F. (1990): *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, F. J. (2009): *Breve historia de Navas de Tolosa. Nueva Población de Sierra Morena*. Torredonjimeno, Fundación Caja Rural de Jaén.
- PÉREZ ORTEGA, M. U. (1996): *Campanas y Cohetes. Calendario jaenés de fiestas populares*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, II.
- POLO DE ALCOCER, P. (1833): *Memoria histórica de las Nuevas Poblaciones de Sierramorena y Andalucía*. La Carolina, Cuadernos del Seminario de Estudios Carolinenses. [Edición facsimil de 1983].
- PONZ, A. (1791): *Viage de España, en que se dan noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, por la viuda de don Joaquín Ibarra, XVI. [Digitalizado por Google].
- REÁU, L. (1998): *Iconografía del arte cristiano (Iconografía de los santos)*. Barcelona, Serbal.
- ROSSI DE FIORI, M. et alii (2008): *La palabra oculta: monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*. Salta, Universidad Católica.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (1998): *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena*. Andújar, Caja Rural de Jaén, I.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (2000): *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena*. Andújar, Caja Rural de Jaén, II.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (2003): *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena*. Andújar, Caja Rural de Jaén, IV.
- SENA MEDINA, G. (2009): *Biobibliografía de Carlos Sánchez-Batalla Martínez. Entre la amistad y la investigación histórica*. Torredonjimeno, Fundación Caja Rural de Jaén.
- TORRES JIMÉNEZ, J. C. (en prensa): «Oratorios y primeras iglesias de la frontera giennense en los inicios de la restauración cristiana», *Giennium*, revista de estudios e investigación de la Diócesis de Jaén, 12.
- VALDIVIESO, E. (2007): *Arte y devoción en la Sevilla barroca. Series pictóricas con intención catequística en Teatro de Grandezas* (catálogo de la exposición). Sevilla, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura.

- VALLADARES REGUERO, A. (2002): *La provincia de Jaén en los libros de viajes*. Torredonjimeno. Ayuntamiento de Jaén y Universidad de Jaén.
- XIMENA JURADO, M. (1652): *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado*. Granada, Universidad de Granada [Estudio preliminar e índices de José Rodríguez Molina y Mará José Osorio Pérez. Edición facsímil de 1991].