

**SANTOS PROTECTORES:
SAN CRISTOBAL DE AROCHE**

Manuel Jesús Carrasco Terriza
Director
Museo Arte Sarcro Provincial.

A la única mediación de Cristo, la fe cristiana ha asociado la mediación particular de los Santos, acudiendo a ellos para determinadas necesidades materiales o espirituales. Esto ha dado lugar al patronazgo de los Santos sobre diversos lugares y pueblos, gremios y hermandades. La devoción, a su vez, origina un fenómeno cultural en forma de documentación archivística, obras de arte, música, fiestas y costumbres populares.

Un ejemplo de ello puede verse en la devoción a San Cristóbal que en esta ciudad de Aroche conserva testimonios pictóricos desde la Edad Media. Con motivo de las III Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva, quisiera exponer de nuevo, actualizando su bibliografía, un estudio que publiqué recientemente sobre el lienzo de San Cristóbal de la parroquia aruccitana (1).

1. HISTORIA DEL LIENZO DE SAN CRISTOBAL.

La iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, de Aroche, mostraba una pintura mural de San Cristóbal junto a la puerta que abría al lado de la epístola. Pero a principios del siglo XVIII, un retablo dedicado a San Jerónimo ocultó parcialmente la figura de San Cristóbal.

Para evitar tal aspecto, indecoroso y anties-tético, el Obispo Gobernador Eclesiástico del Arzobispado, D. Agustín de Ayestarán y Landa, en visita canónica de 23 de octubre de 1777 (2) manda que "se pinte un San Cristóbal de proporcionada estatura en el lienzo de pared junto a el altar de el Sagrario, y se borre y blanquee la parte de el cuerpo que aparece por detrás de el retablo de San Jerónimo" (3).

En virtud de dicho mandato, el mayordomo de fábrica, Juan Barrero, se apresuró a ponerlo por obra, iniciando la correspondiente petición ante el Provisor y Vicario General de Sevilla el 31 de agosto de 1780. Ahora bien, la pintura no podría realizarse directamente sobre el muro expresado, "a causa de que la misma pared es la que divide una capilla que está serrada hasta los arranques de las bóvedas, y que si se intenta abrir para ponerla en uso, se perdería dicha pintura" (4). Por lo cual, la pintura habría de realizarse en lienzo, que pudiera trasladarse en caso de continuarse la obra de la iglesia.

La fábrica parroquial había acudido al joven sevillano José de Alanís "profesor del arte de la pintura" para que le presupuestara la obra, como así lo hace el 19 de agosto de aquel año de 1780. La pintura sería realizada "en lienzo a el olio, su estatura de seis varas de largo y ancho correspondiente" en la cantidad de 1.300 reales de vellón (5).

Pasada la documentación a informe del Fiscal, éste anota como condición que salga fiador del encargo el padre del referido Alanís, el también pintor Vicente de Alanís, y se atenga al peritaje del maestro pintor del arzobispado Juan de Espinal (6). Sin embargo, el Provisor, D. Ignacio Zalduendo y Luquin, ordena que la pintura la realice "el maestro de la Dignidad, don Juan de Espinal" (7). Así se le comunica al maestro en 15 de septiembre de 1780.

La pintura se hallaba concluida en julio del año siguiente, 1781. El día 10 de dicho mes, la Fábrica parroquial solicita el reconocimiento y aprecio de la pintura, nombrando por su parte a Vicente Alanís (8). Juan de Espinal nombra facultativo a **José Rodríguez**, maestro pintor y dorador de la dignidad arzobispal (9). Ambos pintores se reunieron el día 15 de julio para hacer el reconocimiento, de lo que levantaron acta el día 30 siguiente (10).

Con total acuerdo de las partes, el Provisor da por concluido el asunto el primero de agosto de 1781 ordenando al mayordomo de Aroche pague a Juan de Espinal la cantidad estipulada y reconocida de 1.300 reales, extrayendo del arca de tres llaves dicha cantidad (11).

Al cuadro se le proveyó de un marco o retablo, que fue tallado en Sevilla nada más terminada la pintura. El 16 de noviembre se sacó del arca de tres llaves la cantidad de 1.300 reales "para pagar a el maestro tallista de la ciudad de Sevilla los costos de la madera del Señor San Cristóbal" (12). No nos consta el nombre del artífice de esta obra, poco anterior a un importante conjunto de tallas en madera que se inician en 1782, a saber: la construcción del monumento de jueves santo, los dos retablos de las cabeceras de las naves laterales, el cancel y dos confesionarios, todo ello documentado como obra de Manuel Barrera y Carmona (13).

Antes de trasladar el lienzo a su lugar de destino, el clero de Aroche debió comunicar al Gobernador Eclesiástico y Obispo de Botra el cumplimiento de aquel mandato de visita, al tiempo que solicitaban enriqueciera con indulgencias a los devotos de San Cristóbal, cuya concesión aparece en una cartela junto al altar de Santo caminante.

El 31 de enero de 1783 se hallaba colocado el cuadro en su sitio, por lo que de nuevo la fábrica de la parroquial de Aroche se dirige al Provisor y Vicario

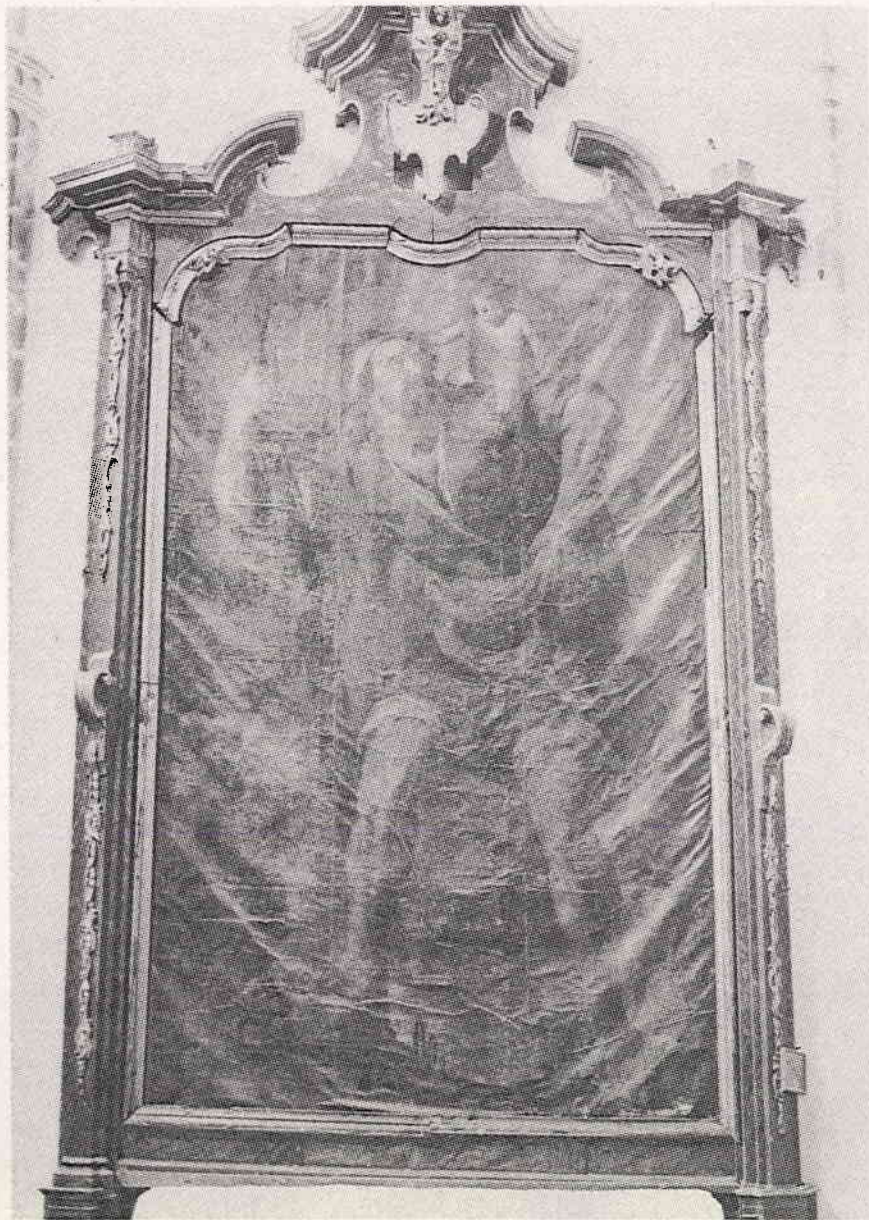
General, sede vacante, del Arzobispado, para que concediera su licencia en orden al dorado del retablo y enmarque, aprovechando la estancia en Aroche del maestro dorador **Pedro Vidal**, que se ocupaba a la sazón en el dorado y pintura del monumento (14).

Tras el procedimiento curial de comisión y notificaciones, el citado maestro en 15 de febrero de 1783 elabora y firma un presupuesto en la cantidad de 2.800 reales de vellón (15).

Antes de conceder licencia, el Provisor manda que efectúe reconocimiento y aprecio el maestro dorador de fábricas del arzobispado, **José Rodríguez**. A la vista del dibujo y diseño de la moldura, y habida cuenta del método de ejecución, "que el dorar todo lo que corresponde a molduras y talla, y los lisos y senos ymitados a manera de piedra de todas clases" (16), emitió su dictamen, rebajando el presupuesto en 150 reales, a la cantidad de 2.650 reales de vellón.

Aceptado por Pedro Vidal, se concede licencia el 29 de abril de 1783, pasándose seguidamente a la ejecución. Concluida la obra, el 16 de junio de aquel año se solicita el reconocimiento y aprecio por un maestro, según costumbre. La fábrica de Aroche nombra a **Manuel Vidal**, que se hallaba en la villa del Castaño, donde por entonces se trabajaba en el retablo de la Virgen de los Dolores (17). Venido a Aroche, efectúa su declaración el 15 de septiembre de 1783, afirmando ser ejecutado en todo "con arreglo a lo que previene el arte", y le parece que los 2.650 reales en que se obligó Pedro Vidal "están ynclusos en ella, sin parecerle que a quedado en nada perjudicada esta fábrica, mas bien si beneficiada" (18).

Conforme con todo lo realizado, el Vicario don Ignacio Ceballos declaró cumplida la obra de pintura y dorado del cuadro de Señor San Cristóbal, ordenan-

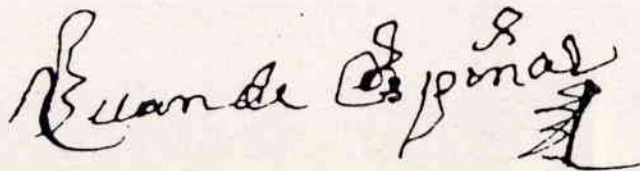


do librar el dinero correspondiente para su pago en fecha 19 de noviembre de 1783. Sacose el citado importe del arca el 28 del mismo mes y año (19).

El cuadro ha sufrido con el tiempo el normal deterioro de los materiales, sin apreciarse en él agresiones físicas ni bioquímicas notables. En el ángulo inferior derecho del lienzo consta la única restauración: "Restaurado en 1885", hace ahora poco más de 100 años. En 1983 un desprendimiento de las molduras del penacho central provocó la alarma, pero una vez fijado el marco y extraído de la parte posterior los escombros acumulados, se evitó el mayor peligro. No obstante, se halla precisado de un reentelado que elimine los embolsamientos y pliegues, y una limpieza de polvo, suciedades, barnices torcidos, etc., que le devuelvan su primitivo esplendor.

2. EL AUTOR, JUAN DE ESPINAL.

El pintor Juan de Espinal, autor del cuadro que estudiamos, ha sido hasta ahora poco conocido y menos valorado. Las últimas investigaciones, sin embargo, revelan en él al autor más importante de la escuela sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII (20).



A handwritten signature in dark ink, reading "Juan de Espinal". The signature is written in a cursive, somewhat stylized script. The first part "Juan de" is written in a more fluid, connected manner, while "Espinal" is more distinct, with a prominent vertical stroke at the end of the word.

Nace en Sevilla en 1714. Su aprendizaje artístico lo realiza con su padre Gregorio Espinal, pasando al taller del principal pintor sevillano de la primera mitad de siglo, Domingo Martínez († 1749), quien incorpora las tendencias pictóricas europeas a la corriente murillesca sevillana. Espinal casa en 1734

con la hija de su maestro, y al fallecimiento de éste hereda su estudio y taller de pintura. Domina la escena sevillana durante los tres decenios siguientes, trabajando para el cabildo municipal y para los arzobispos y eclesiásticos hispalenses. En 1760 es el pintor más cotizado de la ciudad y, por lo mismo, el que más cotiza en las alcabalas. Toma parte activa en el empeño de resucitar la Academia del Dibujo que fundara Murillo y otros en 1660. Desde 1771, con la autorización y protección de Carlos III la Academia pasa a llamarse Real Escuela de las Tres Nobles Artes, de la que Espinal es nombrado Director de Pintura en 1775.

Entre los encargos más importantes de esta época, citemos la serie de la vida de San Jerónimo, para el convento de Buenavista de Sevilla, de los cuales figuran hoy dos en la iglesia del Castillo de Aracena y tres en el Museo Provincial de Huelva. Especialmente preferido por el cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas, desde su nombramiento como arzobispo de Sevilla en 1776 hasta su fallecimiento en 1781, a pesar de que desde 1777 como Patriarca de las Indias residía en la corte de Madrid, recibió el encargo de decorar la escalera principal del Palacio Arzobispal (21). Destaca Juan de Espinal como muralista, continuador de la tradición de Domingo Martínez, en las iglesias de San Isidoro, el Salvador y Santa Rosalía, atribuyéndoles las de San Antonio Abad, Santiago de Sevilla y San Francisco de Borja de Utrera (22).

Ceán Bermúdez nos deja una impresión negativa de los últimos años de la vida del que fuera su maestro considerándolo acabado en el terreno artístico y profesional, y atribuyendo su decadencia al estancamiento de su arte frente a las nuevas tendencias artísticas. Pero conociendo el apasionamiento de Ceán por el neoclasicismo, debemos atenuar, si no rechazar, este juicio que aplicaba a toda la estética del barroco. Espinal ejerce ininterrumpidamente el cargo de Director de Pintura en la Academia hasta unos meses antes de su muerte, acae-

cida en 1783. Con 67 años, cuando pinta el cuadro de San Cristóbal de Aroche, su última obra documentada, de ningún modo era un pintor acabado. Espinal es en ese momento pintor oficial del arzobispado: A él se le encomiendan los encargos con preferencia a otros. Su pintura no es en absoluto decadente o amanerada; más bien revela en esta obra una plena madurez con un total dominio de los medios expresivos, aunando la tradición murillesca con las nuevas formas rococó, de tonos claros y paleta suelta, para realizar una personal interpretación del tema, dentro de las posibilidades tan restringidas que permite la iconografía de San Cristóbal.

Valdivieso ofrece un balance positivo de la personalidad artística de Espinal afirmando que "a la tradición del espíritu de Murillo vinculó el lenguaje de la pintura francesa. Si a ello se añade la incorporación a su pintura del estilo rococó, podemos advertir en las obras de Espinal una original personalidad artística que permite considerarle como a uno de los interesantes pintores de su momento en España. Espinal, sin ser un imitador de Murillo, supo introducir en sus pinturas aspectos y detalles fragmentarios que, arropados por una nueva técnica narrativa, le permitieron obtener excelentes logros artísticos" (23).

3. ICONOGRAFIA DE SAN CRISTOBAL.

La devoción de San Cristóbal fue una de las más populares desde la Edad Media, hasta el punto de ser considerado como uno de los "14 Santos Auxiliadores", particularmente venerados en Alemania y Centroeuropa (24). Soldado mártir en Licia, durante la persecución de Decio (249-250) es testificado su culto en Oriente desde mediados del siglo V. La crítica moderna ha deslindado la base histórica de las narraciones legendarias, que, sin embargo, es preciso recordar para comprender su iconografía.

Dejando aparte los sinaxarios orientales, digamos que la leyenda occidental, divulgada desde el siglo X y especialmente en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, en el siglo XIII, tomando pie tal vez de su nombre de Christophorus, Portador de Cristo, y de su afán de alcanzar las más altas cotas de perfección en la caridad, en el servicio a Cristo y a los hermanos, le describe como un joven gigante, deseoso de servir al Señor más poderoso. Después de haber prestado servicio a varios reyes, llegó a saber que Cristo era el más fuerte de todos. De un ermitaño aprendió que la virtud más alta era la caridad, y quiso practicarla transportando a viajeros de una orilla a otra de un río, junto al que había construido su celda. Una noche, un gracioso niño le rogó le trasladara a la otra rivera. El santo le subió complacido a sus hombros, pero introducido en el agua, el peso del muchacho aumentó tanto que a duras penas y con ayuda de un tronco de árbol como bastón pudo ganar el margen opuesto. "¡Ay, pequeño!, exclamó. ¡He sentido en mis espaldas un peso mayor que si llevara sobre ellas el mundo entero! - Cristóbal, comentó el Niño. No te extrañes que hayas sentido ese peso porque, como muy bien has dicho, sobre tus hombros acarreabas al mundo entero y al Creador de ese mundo". El Niño se reveló como Cristo y le anunció el martirio. Mudado el nombre de Réprobo por el de Cristóbal, recibió el bautismo y se marchó a Licia donde fue cruelmente martirizado (25).

A la popularización del personaje pudo contribuir la gracia misma de la narración, la doble paradoja del gigante con corazón de niño y el Niño sustentador del mundo. Pero sobre todo se extendió su devoción por Europa como intercedor contra la peste junto con los llamados "Santos Auxiliadores". En nuestra geografía observamos que es asociado a San Sebastián y San Roque en su misión apotropaica, de profilaxis contra la peste, situando sendas ermitas dedicadas a uno y otro santo a la entrada y salida de la principal vía de comunicación, mientras que San Cristóbal defendía el

interior del pueblo desde una iglesia intramuros.

Es considerado también como abogado contra la muerte repentina, junto con Santa Bárbara y Santa Catalina. En los pueblos agrícolas se acude a San Cristóbal como protector contra el granizo, el pedrisco, las tempestades y desastres atmosféricos, a cuyas alturas tiene acceso el Santo. San Cristóbal es invocado también por los caminantes, y modernamente por los conductores, de ahí su situación obligada en una de las puertas del templo. Pero también tenía su sentido catequético, como un recordatorio plástico del mandato de Cristo del amor fraterno, que en palabras de San Pablo bien podía figurar al pie de cada representación del Santo: "Alter alterius onera portate, et sic adimplebitis legem Christi"; llevad unos las cargas de los otros, y así cumplireis la ley de Cristo (Gal. 6, 2).

En la diócesis de Huelva quedan algunos ejemplares de esta iconografía. De época medieval citemos el mural aparecido en 1984 en Aroche, en la ermita de San Pedro de la Zarza (San Mamés) y el de Santa Clara de Moguer; Ambas representaciones se distinguen por los cinco personajes transportados en el cinturón del Santo. De estilo barroco son el mural de la ermita de San Sebastián de Bonares, el de la iglesia del Salvador de Escacena y el de Aroche que estudiamos. En cambio, en Higuera de la Sierra existía un San Cristóbal de bulto redondo, del que sólo se conserva el niño Jesús. Muchas son las iglesias que, aun habiéndose perdido la imagen del Santo, conservan la tradición de llamar a una de sus puertas la de San Cristóbal.

4. ANALISIS ESTILISTICO.

El San Cristóbal de la parroquial de Aroche es una pintura al óleo sobre lienzo de 4,75 m. de alto por 3,85 de ancho. Se ve enmarcado por una moldura-re-

tablo sobre altar, de 8,10 m. de alto por 4,50 de ancho, formada por dos pilastras en chaflán, adornada con guirnaldas de cintas y rocallas, y un elemento horizontal a modo de frontón partido y penacho central, siendo dorados los perfiles y jaspeados los fondos, tal como se estipulaba el encargo a Pedro Vidal en 1783.

La composición muestra el modelo iconográfico habitual desde el medievo (26). El Santo, de gigantescas proporciones, porta en su hombro izquierdo al Niño Jesús, cuya silueta desnuda, en escorzo muy movido, destaca sobre el manto rojo que flamea al viento, y sobre el resplandor dorado que emana de su cabeza. El aparentemente liviano cuerpo del divino infante doblega la mole corpulenta de Cristóbal, hasta el punto de verse obligado a apoyarse en un altísimo tronco de palmera, velada alusión a la palma del martirio. Sorprendido por el peso inopinado del niño, vuelve la cabeza y con una mirada llena de dulzura y a la vez de estupor, interroga a Jesús. La soberbia complexión del gigante encuentra el punto de contraste en la mirada tierna e inocente. La cabeza se ve orlada de una doble diadema: La del oficio de porteador, cinta blanca que ata la cabellera, y la de la santidad, halo luminoso circular. Viste una especie de chaleco o casaca verde, cubriéndose con un manto de áspero tejido marrón. Los calzones rojos, como las mangas, se recogen dejando al descubierto las vueltas de la camisa y ropa blanca. Con ellos luce la hercúlea anatomía de brazos y piernas, cuya musculatura se describe con fruición.

La línea del horizonte, el río y sendos personajes en ambas orillas otorgan el punto de referencia a las proporciones descomunales del santo. A su derecha le espera con una linterna encendida y apoyado en un bastón el ermitaño que orientó en el verdadero sentido de su vida como ahora guía sus pasos en la noche. A la izquierda, un joven de espaldas tocado con ancho sombrero de paja, pesca en el río con una caña.

Es de admirar en esta obra como en otras de Espinal la creación de una movida composición barroca, de curvas y contracurvas en tensión, como expresión de esfuerzo, más notable si comparamos esta versión con el precedente de Mateo Pérez de Alesio en la Catedral de Sevilla. El espíritu, en cambio, de dulzura y afición por lo infantil, le sitúa en la estética del rococó. A la corrección del dibujo une una admirable soltura de pincelada, heredada de la última época de Murillo. La iluminación le sirve, sin efectismos, para crear espacio en la línea de tierra alternando por contraluces los diferentes planos en que se sitúa la escena. El colorido es utilizado a modo de grandes manchas que crean amplios y vigorosos volúmenes en los ropajes y carnaciones; en cambio se vuelve tenue y suave en el fondo paisajístico, fundiendo en claros tonos verdosos la vegetación, el agua y la atmósfera, en la línea del gusto europeo contemporáneo, elegante y refinado. Mayores calidades pictóricas promete el cuadro si se lleva a cabo la tan necesitada restauración.

CONCLUSION.

Creemos que el estudio pormenorizado de este lienzo, obra documentada de Juan de Espinal, realizada en 1781, contribuirá a un mejor conocimiento del autor, ya incomprendido por sus sucesores y casi ignorado hasta fechas recientes, y a valorar mejor una parte del rico patrimonio cultural de la comunidad cristiana de Aroche y de la Sierra de Huelva.

Manuel Jesús Carrasco Terriza,

NOTAS.

- (1) M.J. CARRASCO TERRIZA, Un lienzo de San Cristóbal en Aroche, obra de Juan de Espinal, Boletín Oficial del Obispado de Huelva, 256 (julio-agosto 1985) pp. 216-229.
- (2) Archivo Parroquial de Aroche (APARo) Libro de Arcas, fol. 9 vtº.
- (3) Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Justicia, Aroche, 1.2.65.
"Aroche. Año de 1780. Autos por la Fábrica sobre que se conceda lizencia para pintar en lienzo una efigie de Señor San Christóbal y pintar y dorar su moldura o adorno para su parroquial iglesia". Exped. de 31 fols. numerados. Fol. 3, Traslado del libro de Mandatos de Visita, realizado en Aroche el 16 de agosto de 1780.
- (4) ADH. ibid. Fol. 1; cfr. fol. 4.
- (5) ADH, ibid. fol. 4
- (6) ADH, ibid. fol. 5. Sevilla, 9-9-1780.
- (7) ADH, ibid. fol. 5 vto. Sevilla, 13-9-1780.
- (8) ADH, ibid. Fols. 8-9.
- (9) ADH, ibid. fols. 10-11.
- (10) ADH, ibid. fol. 12. Ambos maestros, dice el documento, son de edad de 60 años.
- (11) APARo. fol. 74.
- (12) APARo. ibid. fol. 76.
- (13) APARo. ibid. fols. 76 vto. - 79. Cfr. J.M. GONZA-

LEZ GOMEZ, M.J.CARRASCO TERRIZA, Escultura mariana onubense, Huelva, 1981, pp. 148-149, 154.

- (14) ADH. *ibid.* fol. 14
- (15) ADH. *ibid.* fol. 16 vto. Tenía entonces Pedro Vidal 32 años.
- (16) ADH. *ibid.* fol. 19.
- (17) GONZALEZ GOMEZ - CARRASCO TERRIZA, o.c., p. 219.
- (18) ADH. *ibid.* fol. 28 vto. Su edad, 40 años, poco más o menos.
- (19) APAró. *ibid.* fol. 78.
- (20) ROSA M^a PERALES PIQUERES, Juan de Espinal, colec. "Arte Hispalense", t. 24, Sevilla, 1981. Enrique VALDIVIESO, Historia de la Pintura Sevillana, Sevilla, 1986, pp. 328-335.
- (21) E. VALDIVIESO, J.M. SERRERA, Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 48-58.
- (22) A. MORALES, M.J. SANZ, J.M. SERRERA, E. VALDIVIESO Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981. Cfr. p. 670.
- (23) E. VALDIVIESO, La influencia de Murillo en la Pintura sevillana, en "Catálogo de la Exposición de Murillo", Museo del Prado 1982 - Royal Academy of Arts 1983, Madrid, 1982, p. 98.
- (24) B. LLORCA VIVES, Auxiliadores, Santos, en GER, 3, 479-481.
- (25) Santiago de VORAGINE, La Leyenda Dorada, t. I, Edic. Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 405-409.

- G.D. GORDINI, Cristóbal, San, en GER 6, 714-715. Cfr. Acta Sanctorum, Julio, VI, París, 1868, 125-149; G.D. GORDINI, A. CARDINALI, Cristóforo di Licia en Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma, 1964, pp. 349-364.
- (26) L. REAU, Iconographie de l'Art Chrétien, t. III, 1, Iconographie des Saints, P.U.F., París, 1958, pp. 304-313. F. WERNER, Christophorus, en Lexikon der christlichen Ikonographie, t. 5, Ikonographie der Heiligen, Freiburg, 1973, cols. 496-508.