

Mirada antropológica de la comunicación barroca. La estética del dolor¹

Manuel Lorente Rivas
Universidad de Granada

I

El san Miguel del que hablaremos llegó a la ciudad andaluza de Jerez de la Frontera en el siglo XIII. Viajó hasta allí en la alforjas del imaginario cristiano en la llamada guerra de la Reconquista. Su primera representación emerge en forma de leyenda que nos cuenta cómo el arcángel formó parte activa en la contienda contra los moros. En este mismo lugar fue visto guerrear acompañado de sus huestes silenciosas contra los enemigos infieles. En conmemoración de este hecho se construyó allí una pequeña ermita en su honor.

Más tarde, conforme la Reconquista avanza y se reduce el peligro de ataques por parte de los musulmanes, la ciudad irá creciendo y la zona del barrio de San Miguel será uno de los principales lugares de expansión urbana de Jerez; en el año 1488, los Reyes Católicos formalizarán oficialmente la autorización para la construcción de la parroquia de San Miguel en la zona de extramuros.

Pero Frontera es el apelativo de Jerez y expresa la función guerrera que preside su actividad por encima de otras consideraciones a lo largo del tiempo. La ciudad contará con una gran presencia de caballeros *contiosos*, “[...]la esencia de la contía era la obligación que recaía sobre todo vecino con hacienda bastante para sostener un caballo y comprar armas. También de acudir al llamamiento del monarca, a cambio del cual el contioso se equiparaba al noble en cuanto a no pagar la moneda forera; de eximirse de determinados pechos y a ser tenido en cuenta al distribuirse ciertos oficios concejiles” (Sancho Sopranis, 1964).

La presencia de los Reyes Católicos en la ciudad coincide con el alejamiento de la frontera, la expansión urbana y el recrudecimiento de banderías entre las principales casas y familias rivales de la ciudad, por la hegemonía y el control en el Cabildo de los puestos concejiles y privilegios consiguientes; banderías que tuvieron su origen en los conflictos dinásticos que se dieron a la muerte de Alfonso XI y que llegarán hasta el siglo XVIII; rivalidad pública y manifiesta que tiene su expresión en los tradicionales juegos de Toros y Cañas que se celebran en la plaza del Arenal, actividad que cumplía funciones deportivas y militares en tanto que ejercitaba a los caballeros para estar en forma, sirviendo también para la ostentación de habilidades, destrezas y posición a la par que para canalizar la política de las banderías, que llegaron a provocar broncas y trágicos altercados durante la época de los Reyes Católicos.

Conflictos locales y rebeliones de corte feudal contra el poder central, que dieron lugar a la aplicación de “escarmientos” crueles por parte de los corregidores. Es el caso

del duque don Rodrigo Ponce de León, eterno rival de la casa de los Medina Sidonia en la comarca y corregidor en la ciudad entre 1472 y 1478, que durante su mandato acabó con la anarquía, restableciendo la seguridad, el buen funcionamiento de la administración local y el espíritu guerrero. Destituido por los Reyes, le reemplaza Juan Robles, que será el encargado de establecer los cambios políticos y la organización administrativa del reinado de los Reyes Católicos, especialmente la organización de la Santa Hermandad, a modo de policía rural, avanzando en el proceso de centralización del reino.

La reconquista definitiva de la península y la consiguiente prosperidad en el extenso y rico término jerezano posibilita el crecimiento del arrabal hasta convertirse en la principal y más rica colación de la ciudad. La calle Caballeros y otras casas-palacio de este "aristopopular" barrio lo evidencian; también la instalación en ella de una numerosa población extranjera de comerciantes y artistas de origen europeo, además de un amplio sector popular e incluso población esclava de color. Por tanto, el barrio de San Miguel resultará una parroquia próspera en la que se asienta un nutrido sector de la aristocracia local, lo que se verá expresado en la categoría de su templo que llega a emular a la catedral de Sevilla, y que se construye entre el siglo XV y XVI, en un estilo gótico isabelino.

De manera que en el siglo XVII, la parroquia de San Miguel es la más rica y poblada de la ciudad y en el siglo XVIII el 55 % de los feligreses de Jerez pertenecían a esta parroquia, repartiéndose las otras siete parroquias el resto de feligreses. Según Caro Cancela, la localidad jerezana, por su importancia y riqueza, siempre actuó como lugar de atracción para las órdenes monásticas, de manera que a comienzos de la Edad Moderna ya había establecidos en Jerez de la Frontera cinco conventos, y a lo largo del siglo XVI se van a erigir en la localidad otras doce instituciones monásticas. La importancia del estamento eclesiástico en la localidad de Jerez no viene dada tanto por el número de sus miembros, que eran el 4,3 % de la población en 1752 y sólo el 2,5 % en 1787, sino por sus funciones y por su riqueza o, lo que es lo mismo, su incidencia en la economía local; según estimaciones a partir del catastro de Ensenada en el siglo XVIII, el estamento eclesiástico recibe el 13,6 % de los ingresos anuales en Jerez. Entre las funciones que desempeñaban los eclesiásticos en la ciudad, la principal era la de orar, la comunicación espiritual con Dios para alabarlo, pedirle perdón y/o solicitarle beneficios para todos los fieles. Igualmente debían predicar los evangelios y la doctrina, así como ejemplarizar la vida cristiana. También fomentaron entre los fieles las prácticas piadosas, devocionales y penitenciales, las cuales podían desarrollarse en el seno o por mediación de cofradías y hermandades, formadas por hermanos seculares pero controladas y dirigidas por la autoridad eclesiástica y la clerecía (Caro Cancela, 1999).

II

En cuanto a la estructura formal de las representaciones de san Miguel en este contexto, podemos observar una especie de *mitema*² con tres variaciones en función del contexto histórico.

En primer lugar, tenemos una imagen en forma de leyenda del arcángel san Miguel que combate con su lanza al frente de sus huestes al enemigo infiel. La acción transcurre en la colina en la que más tarde se construirá la ermita en su honor, por lo que la leyenda cumple una función de mito de origen fundacional; también transcurre en un plano horizontal por el que cabalgan, imagen que viene a expresar el efecto

expansivo y territorial de la Reconquista, actividad que, como hemos señalado, aquí resultó ser un asunto principal durante siglos.

También existe un relieve pétreo en el interior de la iglesia con la representación del arcángel, pero en esta ocasión San Miguel está pisando un demonio en forma de dragón, lleva la lanza en un brazo y en el otro aparece la balanza que expresa su función en el juicio final y en la conducción de las almas al más allá. Creencias y funciones que se encuentran en otras culturas antiguas del Mediterráneo. Versión cristiana de Hermes Psicopompos. Cosa que según Ríos Martínez, por su ubicación en el más misterioso y secreto lugar del edificio, expresa la relación del arcángel con Hermes y la de éste con la alquimia, resultando un código de señales secreto y olvidado en la actualidad, pero de vigencia en la época del manierismo renacentista (Ríos Martínez, 1988).

En estas dos representaciones de san Miguel, una de leyenda y otra de escultura, de soportes significantes de palabra y piedra, observamos la versatilidad en función de las necesidades del contexto, aunque en las dos y en lo fundamental se reviste como jefe militar en permanente acción frente al enemigo moro o demonio en forma de dragón; en el segundo, la participación en el balance de las almas después de la muerte y la función de guía en el camino de ultratumba nos sugieren una representación vertical que conecta el plano de la tierra con el cielo y el infierno, imagen que expresa el miedo y la creencia en el más allá, lo que junto al purgatorio como estado intermedio posibilitará un sistema de indulgencias o remisión de pecados a base de limosnas y donaciones testamentarias, así como fundación de capellanías con la finalidad de ofrecer misas por el alma del difunto. En definitiva, todo un complejo sistema de economía moral del imaginario.

Pero volviendo a la compuesta y simbólica imagen de san Miguel en relación con el polarizado y tensionado sistema de la psicomauia moral del bien y el mal, virtudes y vicios, es el recurso de la lanza o la fuerza de coerción lo que inclina la balanza y la victoria del lado del bien y la virtud, en este caso, y por deslizamiento analógico de los cristianos frente a los otros infieles y también del establecimiento de la diferencia jerárquica.

Por último, el altorrelieve en madera que se contrata al imaginero Juan Martínez Montañés, solicitando expresamente la representación del episodio de “la batalla de los ángeles” para presidir el retablo del arcángel titular de esta aristocrática iglesia, se corresponde con otro momento y otras necesidades expresivas. Encargo que este escultor conocido como “el Dios de la madera” culminará en la cumbre de sus años, a finales de la segunda mitad del siglo XVII, cuando las condiciones históricas han cambiado y la sociedad del Antiguo Régimen es hegemónica aunque con fisuras y tensiones que pueden poner en cuestión sus antiguos privilegios.

Como adelanto de lo que vamos a tratar aquí más adelante, podemos observar tres cambios cualitativos con relación a las otras representaciones del arcángel san Miguel. El primero, evidentemente, es la presencia inédita de un autor, un artista de prestigio que se distingue del anónimo e histórico artesano gremial, algo ausente en las dos versiones anteriores del arcángel. La segunda diferencia observable en la escultura es la presencia de connotaciones sociales que nos llevan a explicar esta obra de arte como una alegoría de la jerarquía y el poder. Por último, la visibilidad del tema, el espacio dentro del templo y la importancia que nuestro escultor otorga dentro del conjunto a la figura de Lucifer. De manera que hemos podido observar en estas tres representaciones del arcángel su polivalencia y versatilidad en función de las necesidades expresivas.



Batalla de los ángeles

Con relación al protagonismo de la imagen de Lucifer en esta última e importante alegoría y época en general, Carmelo Lisón Tolosana nos dice:

[...] Satanás se convirtió en un vehículo todo terreno, con un significado tan real como simbólico y alegórico, que recorrió todos los caminos, pueblos y ciudades hispanos... siempre cargado de valores negativos. Del Maligno se echaba mano para explicar lo inexplicable, para justificar los deseos conscientes e inconscientes, la enfermedad, el crimen, el éxito raro, el sinsentido de las cosas, sucesos y personas, el poder de la imaginación y la potencia peligrosa de lo divino. Cargó, en una palabra, con los antivalores de una sociedad, cultura o grupo; se convirtió en un estado o forma de las cosas humanas rechazadas, y como éstas eran muchas, muchas fueron también las formas y versiones que tomó [Lisón Tolosana, 1992].

Otro parámetro importante a tener en cuenta para comprender el sentido y la función de la imagen de san Miguel, en el orden de los valores morales y sociales de la época, es la exégesis que se lleva a cabo a través de los sermones; formato discursivo impartido en las predicaciones religiosas, que viene a transmitir un sistema de valores de carácter similar y manera ubicua en el ámbito de toda la cristiandad. Parámetro de similitud que viene facilitado por la implantación y difusión de las órdenes monacales, la posibilidad de imprimir y divulgar los textos más apropiados, de autores más carismáticos y de referencia obligada.

En este sentido y contexto podemos encajar la obra y el conjunto de sermones impresos que se conservan de fray Luis de Granada, elocuente predicador dominico del siglo XVI. Nacido en Granada en el año 1504 y muerto en Lisboa en 1588, desarrolló una importante obra de reflexión y divulgación del cristianismo. Sus escritos llegaron a estar bajo sospecha en los índices de censura de la Inquisición, aunque al final fueron aprobados por el concilio de Trento.

Pero lo que ahora nos interesa de nuestro fraile son los tres sermones que dedica a san Miguel, en los cuales establece la correspondencia entre las imágenes de la alego-

ría y los valores morales que expresa. Porque como nos dice fray Luis, “[...] en la Batalla de los Ángeles el combate no fue de los cuerpos, porque allí no los había, sino de los espíritus, en el cual los ángeles peleaban con gran desnudo por la gloria de Dios, y los malos por la suya”.

Con relación a la costumbre y el uso de las imágenes en las predicaciones, nos dice que eran la forma de grabar algo en el ánimo de los oyentes, expresando de esta forma lo que las palabras significaban con menos claridad, así la imagen del niño para expresar la humildad, la sencillez y la obediencia, y asimismo la imagen del ángel como guía y guarda de la personas, imagen con antecedentes en los antiguos estoicos. De otra parte, dado que en las cosas creadas había muchas que nos eran nocivas, fue conveniente que muchas fueran contrarias y opuestas a ella, que nos defendieran y reprimieran su fuerza. En su esfuerzo evangelizador, además de establecer esta diferencia y correspondencia entre imágenes y valores, mantiene el eje discursivo binario y polarizado de la psicomaquia de valores morales, como son virtudes y vicios, bien y mal, soberbia y humildad, envidia y caridad, amor y odio, etc.

Con relación a la humildad, nos dice que...

[...] es el camino del cielo, la humillación es el camino para la humildad, por lo que no hay que temer a los lugares ni a los oficios más humildes, la pobreza, la angustia, las lágrimas y los demás trabajos del alma y del cuerpo. Por el contrario, la prosperidad, los honores y el poder abren el camino a la soberbia [...] Éstos no sienten las miserias humanas, se ensoberbecen y se revisten de injusticia e impiedad. La soberbia es un pecado en el que se incurre al atribuirse el mérito de lo que se tiene a sí mismo y no a la gracia de Dios [...] Pecado de omisión en el que podemos incurrir sin advertirlo [...] Los ángeles malos, cuando en el primer instante de su operación se conocieron a sí mismos y la dignidad en que fueron creados por Dios, debieron en el segundo reverenciar a su creador y dador de tantos dones [...] Y como no hicieron esto, debiendo hacerlo, incurrieron en el pecado de omisión, [...] de ahí que desearan hacerse semejantes a Dios de quien es propio no depender de otro, sino de subsistir por su propia virtud [...] Apeteciendo con esto el principado sobre todas las cosas, el cual conviene sólo a Dios. Pues contra esta gran soberbia san Miguel, peleando con los demás espíritus por la gloria de Dios, dice: ¿Quién hay entre los fuertes semejante a ti? [...] Es, en efecto, una maldad horrenda y detestable, que una criatura quiera arrogarse lo que es propio de la majestad tremenda [...] Y por esta causa, por la victoria obtenida contra el dragón, recibió el nombre de Miguel. Porque Miguel significa ¿Quién semejante a Dios? [Fray Luis, 2004].

Llegados aquí, vemos cómo las imágenes alegóricas y los valores morales polarizados se han engarzado para dar lugar a un sinfónico relato mítico de origen sobre el universal jerárquico y el poder, especialmente apropiado para la concepción absolutista del poder y una sociedad de estamentos privilegiados de reminiscencias feudales.

Con relación a esta problemática y a comienzos del siglo XX, cuatro siglos más tarde, en el mismo Jerez de la Frontera, el novelista Vicente Blasco Ibáñez, en su novela sobre las rebeliones campesinas y los movimientos anarquistas que surgen en esta tierra de latifundismo, nos habla de la soberbia satánica encarnada en la rebelión social para con el orden establecido (Blasco Ibáñez, 1998).

III

El retablo pasó por diferentes manos y fases de realización, con las consiguientes variaciones y ajustes en el diseño y los costes en la realización de la obra. Ésta transcurre a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Si bien el resultado artístico es monumental y

el retablo de San Miguel de Jerez cuenta como uno de los máximos exponentes del arte de esta época, recientes investigaciones demuestran que durante este tiempo tuvieron lugar fuertes tensiones entre los que allí trabajaron y los popularmente llamados “curas de San Miguel”, metonimia de este famoso y poderoso emporio que resulta ser la iglesia más rica de Jerez, mayor incluso que muchas de las catedrales de España. Lo que sumado a ser parte de un estamento privilegiado en este periodo absolutista, parece conferirle una altiva potestad para ejercer con impunidad cínicos comportamientos laborales de la época que nos ocupa, como son los continuos y reiterados impagos a los que allí trabajaban. Como el mismo Francisco Pacheco, suegro del universal pintor Velázquez, que dejó constancia de la deuda en su testamento (Jiménez-Placer, 1941).

Por otro lado, los artistas sujetos por contratos notariales tenían que permanecer prácticamente amarrados al retablo, unos se liberan con la muerte y otros para poder librarse e irse de allí tenían que transferir sus contratos a otros, como es el caso de Alonso Cano. La dilatada duración de casi medio siglo hace que sean bastantes los imagineros que pasan por esta obra, lo que explica su importancia en cuanto a poder observar en ella la evolución y confluencia de estilos de época.

Como también puede resultar un lugar privilegiado para observar la personalidad artística y evolución del estilo durante la última fase creativa de Juan Martínez Montañés; importante artista, que ya no mero artesano gremial, con taller propio en Sevilla y conocido por su excelencia como “el Dios de la madera”, que resultaría ser el principal autor del retablo jerezano; contratando el encargo en plena juventud y terminando ya viejo y enfermo, con problemas económicos a pocos años antes de su muerte y teniendo que litigar en pleitos eternos con los curas de San Miguel para intentar cobrar sus facturas pendientes por el trabajo e inversión económica realizada durante décadas en este retablo.

Por lo que, y según Jiménez-Placer, “una vez más nos ofrece la historia del arte el cuadro de un ocaso de desdichas y desvalimiento como premio de una vida ejemplarmente fecunda, noblemente dedicada a los más perdurables afanes. No podemos menos de subrayar, con cierto rencoroso afán vindicativo, la conducta mezquina de aquellos representantes de la iglesia jerezana que, desentendiéndose de sus obligaciones para con el imaginero, contribuyeron a amargar el último periodo de su vida... transformando su vejez en un patético periodo de estrechez y de desvalimiento” (Jiménez-Placer, 1941).

Juan Martínez Montañés vino al mundo en el año 1568, en el seno de una familia de cristianos viejos, oriundos de Aragón y repobladores de la ciudad de Alcalá la Real en la provincia de Jaén; después de su primera infancia en el pueblo, pasa un primer periodo de adolescencia y formación en el taller que su paisano y maestro Pablo de Rojas tenía en Granada, para luego trasladarse a Sevilla y obtener la titulación gremial requerida para ejercer como arquitecto y escultor de retablos, llegando a poner taller propio.

En el año 1591 es acusado de provocar una muerte y pasa dos años en la cárcel de Sevilla, de la que pudo salir pagando una indemnización. Sobre este tránsito y experiencia por la que pasó nuestro escultor, nos puede dar una idea Pedro Herrera, cuando cita testimonios de testigos directos que cumplieron parecidas penas. Dice: “Ver la chusma de tantos presos, tan asquerosos, desarrapados y en vivas carnes, su hedor, confusión y vocerío, no parece sino una verdadera representación del infierno en la tierra... ella es paradero de necios, escarmiento forzoso, arrepentimiento tarde, venganza de enemigos, república confusa, infierno breve, muerte larga, puerto de suspiros, valle de lágrimas, casa de locos, donde cada uno grita y trata de su sola locura. Siendo todos reos, ninguno se confiesa por culpado, ni su delito grave” (Herrera, 1974).

Pese al desgraciado acontecimiento, Montañés triunfó en el mundo de la imaginería y llevó una vida ordenada y religiosa, se casó dos veces y tuvo doce hijos, llegando algunos de ellos a tomar los hábitos religiosos. Tuvo uno de los talleres más importantes de Sevilla, llegando ser considerado el padre de la imaginería sevillana, teniendo entre sus discípulos al destacado escultor Juan de Mesa.

Según Fernando Artacho, Montañés era una persona de religiosidad manifiesta en su escultura, que había recibido una severa educación dentro de la más estricta ortodoxia cristiana, primero con sus padres y luego con su maestro Pablo de Rojas. Era hombre temeroso de Dios y estaba familiarizado con la Biblia y los textos religiosos de la época. También frecuentaba las tertulias literarias de la Sevilla de su tiempo. Recuerda también este investigador la demostrada pertenencia de Montañés a la llamada “congregación de Granada”, relacionada con la secta de los alumbrados, asunto por el que llegaría a ser requerido por la Inquisición.

Con relación a la conciencia que nuestro escultor tenía sobre la función de su trabajo, Artacho construye un diálogo novelado entre maestro y discípulo, que nos puede ilustrar al respecto:

—Juan —le dijo un día el maestro—, debéis tener en cuenta que vuestro oficio, para el que Dios os ha dotado tan generosamente, no sólo es un arte, sino una misión sagrada.

—¿Lo decís por las imágenes que tallamos?

—No por ellas en sí, Juan, sino por la finalidad que tienen y porque somos el medio elegido por Dios con objeto de que estas imágenes lleguen a su buen fin. Las imágenes deben tener una misión docente, llevar la vida de nuestro Señor y la de los santos a quienes la desconocen y no saben leer. Han de enseñar el supremo magisterio de la Iglesia católica. Esta labor docente es fundamental; pero a la vez, las propias imágenes han de provocar una emoción que eleve el alma de quienes las contemplan a tal estado de devoción que sean nexo de unión entre ella y Dios mediante la oración [Artacho, 2007].

Montañés tuvo un notable éxito y reconocimiento entre los sectores aristocráticos y populares de su tiempo, tanto en Andalucía como en España y América. Entre sus esculturas más importantes se pueden destacar el San Jerónimo, el Cristo de la Clemencia, San Ignacio de Loyola, además de otras muchas esculturas y retablos. Mantuvo un alto concepto de la función didáctica y evangelizadora de la imaginería religiosa.

Su estilo se podría clasificar dentro del naturalismo renacentista con una lógica evolución manierista, para luego, y debido a su dilatado ejercicio del oficio, según algunos especialistas, alcanzar la intensidad expresiva barroca. Como temas principales cultivó los ascéticos, contemplativos y místicos, además de santos; el encargo para hacer en barro el busto del rey en el año 1635 le procura una estancia en la corte, durante la cual lo retrata el mismo Diego de Velázquez, lo que viene a significar para aquel tiempo un elevado y noble signo de distinción y categoría como artista, que lo distingue y diferencia definitivamente del tradicional y anónimo artesano. Según Martín González, la fortuna estuvo de su lado y eso exacerbó su orgullo. Pocos artistas han logrado gozar de mayor crédito en su época. Ya es revelador que fuera conocido como “el Dios de la madera” (Martín González, 1998).

IV

Pero volviendo al retablo de San Miguel en el Jerez de la Frontera del siglo XVII, en el año 1643 y a la edad de setenta y cinco años, Montañés ha cumplido con su compromiso y se

encuentra enfrascado en un pleito contra los curas de San Miguel por la humillante vejación y postración que le suponen el impago reiterado y cínica morosidad por parte de la institución eclesiástica. El cuadro de esta función ha durado tres décadas, y desde que Montañés firmara su primer contrato individual en 1613, hasta la finalización del compromiso contraído por contrato notarial, han transcurrido treinta años; su buena estrella, consiguiente reconocimiento artístico y mantenimiento de los encargos en el taller, le han posibilitado una posición profesional solvente. Pero ahora ha transcurrido el tiempo y llegado la vejez, con sus achaques, impedimentos y limitaciones, por lo que necesitará cobrar lo que le deben para hacer frente a las deudas.

Es precisamente durante esta última fase de su vida y obra que Montañés hace frente a la realización de una de sus obras maestras, cual es el caso de la batalla de los ángeles; enmarcado en una situación que entraña y expresa los cambios de posición personal de un orgulloso artista, consciente de la valía y trascendencia de su trabajo, que ha llegado a la cumbre de sus años. En delicada y tensa relación estructural con el poder de la iglesia para la que trabaja, debido a las humillantes formas de dominio y ejercicio del poder ancladas en el cínico abuso amparado en el privilegio estamental de la época; época en la que el anónimo artesano, humilde, pobre y asimilado a la servidumbre, se ha transformado en un orgulloso artista profesional de renombre y prestigio. Parámetros y cambios de posición socio-estructural que avanzan e implican un nuevo modelo en el ejercicio profesional del arte, que conllevan nuevas formas de realización y reconocimiento a la vez que explican las tensiones y descalificaciones que se expresan con acusaciones de soberbia, con las consiguientes connotaciones satánicas propias de este contexto, hacia la personalidad del artista, descalificaciones que parecen argumentar y justificar el cínico impago y el consiguiente perjuicio económico y modalidad de infierno social al que someten al artista acusado incluso de culto al demonio.

Cuadro de tensión socio-estructural que tiene su reflejo en la composición y el estilo de este altorrelieve, en el que nuestro escultor codificará una especial interpretación de la batalla de los ángeles, de manera que la universal alegoría épica de la jerarquía y el poder valga como metáfora y mensaje codificado de lo que allí está pasando, en el sentido de que se está demonizando y excluyendo al artista, que se ve arrojado al infierno del dolor y el sufrimiento. El altorrelieve que Montañés presenta será rechazado en un principio y sometido a investigación por su sospechoso simbolismo, especialmente la presencia apolínea y desnuda del mismo Lucifer en el centro del altorrelieve y destacada posición incluso dentro del conjunto del retablo, quedando su figura en una posición visual privilegiada y justo encima del altar mayor, lo que resultará chocante, provocativo y enigmático. Pero al final se acepta la presencia desnuda y bella de Lucifer en el altorrelieve, con el argumento de que se trataba de representar justo el primer momento de la caída de Lucifer, cuando todavía conservaba rasgos de haber sido un ángel (Hernández, 1988).

Todo esto nos lleva a pensar la importancia de esta escultura, más allá de la representación formal al uso de esta alegoría y de la factura técnica de la realización, para considerar parámetros artísticos como la sensibilidad y la posición social y jurídica de indefensión en la que se encuentra el escultor, así como la intención y excelencia expresiva del proceso de deslizamiento analógico e identificación entre el autor y el drama representado, dentro de un uso inteligente y terapéutico del arte como vehículo de expresión personal dentro de los códigos del arte.

En definitiva, estamos ante una ostentosa alegoría del universal jerárquico y el poder, asunto que, como hemos visto, Montañés tiene que representar e interpretar

como artista y padecer como persona sufriendolo en sus propias carnes, lo que explica la superación de la tradicional contención de su estilo hasta alcanzar una mayor intensidad expresiva en los demonios de este altorrelieve. De lo que se infiere que lejos de que estas impunes humillaciones por los impagos reiterados y cínicos por parte de la iglesia de San Miguel acaben resultando una cura de humildad y sumisión para nuestro escultor, dan lugar a un acto de afirmación personal del artista que expresa litigando hasta el final de su vida con la institución, sin dar su brazo a torcer. Además de esculpir para la posteridad en el altar mayor de la aristocracia jerezana lo que Blasco Ibáñez denominó la soberbia satánica, como forma de rebeldía social.

Los otros altorrelieves y demás trabajos del retablo, tanto de Montañés como de Arce y otros imagineros que también colaboran, responden a los esquemas de monumentalidad y solvencia técnica y expresiva del material temático tradicional, pero en este altorrelieve el artista va más allá de los cánones establecidos y crea e impone, no sin oposición, una obra de arte plena de sentidos que desbordan y trascienden las entendederas y los controles de los curas de San Miguel.

Si procedemos a un análisis iconográfico más detallado y formal del simbolismo del altorrelieve, podemos decir que nuestro escultor está familiarizado con el simbolismo de los grutescos o seres fantásticos compuestos, figuras habituales y presentes en casi todas las culturas por su eficacia para expresar ideas complejas. Seres fantásticos, mitad hombres y mitad animales o plantas, que sirven para expresar combinaciones complejas de cualidades e identidades imaginarias; es el caso de los ángeles y los demonios que aquí nos ocupan, figuras humanas con seleccionados atributos animales que por sus connotaciones metafóricas inmediatas, como pueden ser las alas que nos elevan a la espiritualidad o unas garras o pezuñas que nos descienden a la animalidad, pueden expresar una polaridad binaria de valores como “el bien y el mal”, a partir de la cual podemos desplegar un dispositivo y una cascada de deslizamientos analógicos y encadenamientos de significantes binarios para reforzar y enfatizar el sentido deseado por el artista en la composición. Así es como “lo alto y lo bajo”, “la humanidad y la animalidad”, “la victoria y la derrota”, “el cielo y el infierno”, “la templanza y la afectación”, “alas y pezuñas”, “lanza y garras” “templanza y tormento”, “el bien y el mal”, “soberbia y humildad”, en perspectiva poliédrica y condensación armónica acaban expresando y reforzando el sentido divino y axiomático de la suprema autoridad. Sobre este paisaje estructural de tensiones verticales existe toda una gama de posiciones desde la representación en la base del altorrelieve o parte inferior de un infierno de llamas vivas en el que hay una primera fila de demonios que se retuercen en una orgía de lamentos y dolor, sobre los que se eleva la apolínea figura desnuda de Lucifer ocupando el centro, justo debajo del pie de san Miguel que está representado con los atributos de un general y una lanza de fuego, acompañado de otros dos ángeles en una disposición de candelabro. Pero la tensión y atención principal, pese a ser una imagen compuesta, gira en torno a la fuerza expresiva de Lucifer y sus acompañantes que se van demonizando en sus rasgos físicos y en la medida de la progresión descendente, abrasados en un fuego de llamas vivas y desesperadas expresiones faciales, que dejan adivinar gritos y lamentos de rabia, coraje, desesperación y dolor. Cuadro de dolor, sufrimiento y desesperación, que de forma espontánea me trajo a la mente, aquella tarde del verano de 2007 mientras visitaba la iglesia, el cante por seguiriya de tío José de Paula, cuando dice:

Me estoy quemando / En llamitas vivas a poco que ando.

Aunque al salir a la calle y pasando por la plaza de la Cruz Vieja, en dirección hacia la popular Plazuela, me vino a la memoria otra antigua letra nacida en este antiguo barrio de San Miguel; letra grabada a principios del siglo XX por el cantaor Manuel Torre y cante en el que parece que el intérprete, al modo de los demonios del retablo, se retuerce en una orgía de dolor y echa fuego por la boca, invirtiendo la ritual bendición del santo patrón titular del aristo-popular barrio, con una maldición popular cantada por bulerías que dice así:

Te den una puñalá / Que la mano a la boca / No te la puedas llevar.

Por último, decir que en la dilatada y admirable obra de Montañés encontramos un eje poético expresivo que va desde la intensa gestualidad psicósomática de su San Jerónimo, hasta la intensidad expresiva y rabiosa de sus demonios, pasando por las compungidas lágrimas perennes de su San Ignacio. Síndrome poético de perfil simbólico que nos confirma en la idea y el concepto de cultura como conjunto de sistemas entre los que existen relaciones de precedencia, contigüidad y correspondencia, idea que se nos confirma conforme avanzamos en la investigación de las relaciones y correspondencias entre la imaginaria y el cante jondo.

Referencias bibliográficas

- ARTACHO, Fernando, *La gubia del alumbrado*, Algaida editores, Sevilla, 2007.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La bodega*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- CARO CANCELA, Diego (coord.), *Historia de Jerez de la Frontera*, tomo 2, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 1999.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "El retablo de San Miguel", *San Miguel, Revista Conmemorativa del V Centenario*, n.º 1, Jerez de la Frontera, 1988.
- HERRERA PUGA, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Editorial Católica S.A., Madrid, 1974.
- JIMÉNEZ-PLACER, F., "Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez", *Revista Archivo Español de Arte*, tomo XIV, n.º 46, año 1941.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Las brujas en la historia de España*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1992.
- LUIS DE GRANADA, Fray, *Sermones de Santos II/2, Obras completas*, vol. XLIII, Fundación Universitaria Española, 2004.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España 1600/1770*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, "La parroquia de San Miguel en el siglo XVI: arquitectura y ornamentación", *San Miguel, Revista Conmemorativa del V Centenario*, n.º 2, Jerez de la Frontera, 1990.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito y Juan DE LASTRA Y TERRY, *Historia de Jerez de la Frontera. Desde su incorporación a los dominios cristianos 1.255-1492 y el Siglo de Oro*, tomos I y II, Editorial Jerez Industrial, 1964.

NOTAS

1. Este artículo forma parte de un proyecto que ha obtenido la ayuda de investigación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
2. Unidad significante del mito.