

## LAS PINTURAS DEL CAMARÍN DE LA CAPILLA DE LOS DOLORES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE ALTAFULLA

### EL CAMARÍN

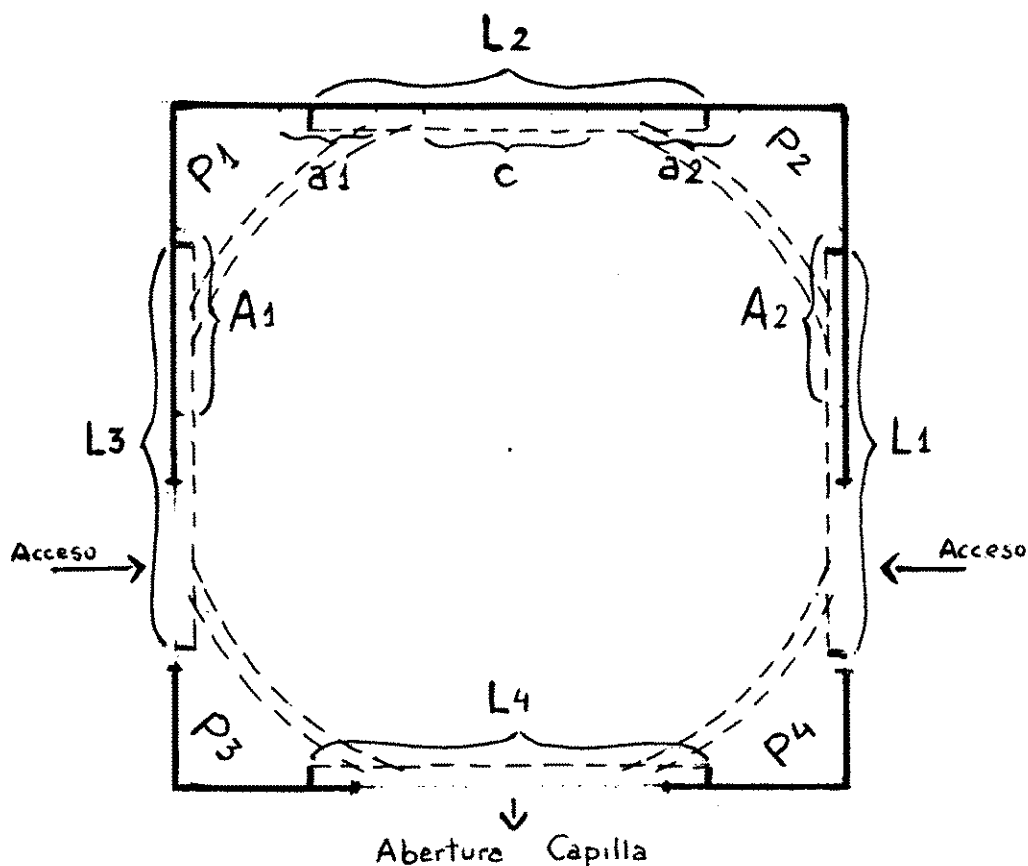
En la capilla de los Dolores (o del Santísimo) de la dieciochesca iglesia parroquial de Altafulla, situado tras un notable retablo de un barroco atemperado por el clasicismo vigente, se halla el camarín que nos ocupa. Se trata de una pequeña estancia cuadrada de 2,5 m de lado, abierta por el retablo hacia la capilla y con dos accesos laterales desde la misma. Está totalmente recubierta de madera y decorada con relieves arquitectónicos y escultóricos además de las pinturas. El estilo de la decoración es barroco-rococó de inspiración corintia con profusión de molduras doradas y las típicas imitaciones de mármoles y jades. Las pinturas están realizadas al óleo sobre madera.

El camarín se cubre con una cúpula asentada sobre pechinas. La parte baja de la estancia está decorada con pilastras de relieves dorados que enmarcan las pinturas parietales; sobre el friso y los capiteles se alza una cornisa. A partir de ahí se levanta un segundo cuerpo que sostiene la cúpula formado por las cuatro pechinas que albergan las figuras pintadas de los profetas; se alternan con ellas los cuatro lunetos enmarcados con molduras en los que se representa a Cristo en cuatro escenas que anteceden a su crucifixión.

Por último otra cornisa, ésta circular, marca el arranque de la cúpula. Es también dorada y se decora con ocho modillones o ménsulas de los que surgen otros tantos nervios a modo de bandas que dividen la cúpula en los ocho espacios decorados con ángeles. Equidistantes entre las ménsulas asoman cabezas policromadas al modo de la imaginería barroca de angelitos con alitas doradas.

Este camarín debió ser realizado en la misma época del retablo, el cual fue colocado en 1745. La decoración de la totalidad de la capilla fue encargada por D. Ramon Franquès i Martí bisabuelo del insigne erudito Antoni Martí i Franquès, quien pudo hacer el encargo en vida o bien como disposición testamentaria ya que murió en 1743 y fueron sus albaceas quienes pagaron determinadas cantidades al escultor Josep Vila, al dorador Francesc Morales y al pintor Jeroni Pàmies, conocido por Lluç, según figura en los manuales notariales que registran un repaso de cuentas con motivo de la boda de los padres de Martí i Franquès.

ESQUEMA DE UBICACIÓN DE LAS PINTURAS



*Parte inferior:* A1, Angel rojo con bandeja. A2, Angel azul con paño. a1, Angelito reflexivo. a2, Angelito triste. c, Carátulas. *Pechinas:* P1, Isaías. P2, Jeremias. P3, Ezequiel. P4, Osea. *Lunetos:* L1, Oración en el huerto. L2, Escarnecimiento. L3, Coronación de espinas. L4, Flagelación.

Sin embargo dicha documentación no nos aclara la identidad del autor de las pinturas del camarín, puesto que sólo se habla de cuatro cuadros de la pasión para la capilla sin mencionar en concreto el retablo ni su camarín.

Si bien no podemos confirmar por el momento la autoría de las pinturas, ello no supone ningún obstáculo para hacer una observación preminentemente estilística de las mismas, que es lo que se propone este artículo, amén de sacar a la luz su interés y llamar la atención sobre su conservación, máxime cuando recientemente están siendo atacadas por la carcoma.

## PARTE INFERIOR Y CÚPULA

### *Ángeles parietales*

Comenzando por la parte baja del camarín encontramos dos ángeles grandes además de los dos pequeños que flanquean la ventana de las carátulas. Estos ángeles grandes se sitúan en los laterales del camarín, uno al lado de cada puerta de acceso e inscritos cada uno en un rectángulo de las mismas medidas que ellas (1,86 m × 0,63 m). Las figuras tienen tamaño natural, lo cual se hace más evidente al estar prácticamente a nivel del suelo y en pie; el canon de las mismas es heroico, de casi nueve cabezas.

Estos ángeles son los paneles más descuidados de todo el camarín, en ellos se aprecia sin lugar a dudas la mano de ayudantes de taller, aunque con toques aquí y allá del maestro. Esto explicaría algunas irregularidades que no pasan desapercibidas. Así las cabezas llaman la atención por unas incorrecciones sintomáticas que se repiten en *ambas*, son pequeñas en relación al cuerpo y las facciones (el conjunto de ojos, nariz y boca) son demasiado grandes para el espacio que correspondería a la cara, además presentan un giro o inclinación (especialmente en el de la bandeja) mucho mayor que el de la cabeza en sí. Ello puede deberse a que el contorno de las cabezas sea de una mano y las facciones colocadas encima, de otra, poco afortunada, que no lograría hacerlas corresponder ni con el tamaño ni con la inclinación de la cabeza, ésto hace que produzcan un extraño efecto pese a estar bien logradas las expresiones.

El ángel de rojo, en el que más se acentúa la discordancia entre el giro de las facciones y la cabeza, está sin embargo mejor acabado en los demás detalles anatómicos (manos, piernas y pies); mientras

que en el de azul descubrimos además de una frente demasiado estrecha, cierta negligencia en el enlace de piernas con pies quedando el tobillo desfigurado y las manos incorrectamente dibujadas, aunque ciertamente la posición de las mismas presenta mayor dificultad que las del otro ángel.

Las actitudes son muy semejantes en ambos, aparecen de pie con una pierna avanzada que queda descubierta por un corte de la túnica, se trata de ropajes muy utilizados en la iconografía renacentista y clasicista tanto en personajes femeninos como en ángeles, son semejantes por ejemplo al de la «Judith» de Giorgione, del Museo de Leníngrado. El de rojo se adorna con medallones en el escote y corte de la pierna, y aunque predomina ese color, la falda que asoma bajo la sobrefalda ahuecada es azul. Igualmente sucede con el de la túnica azul la cual se combina con una banda colgante en rojo que se anuda a un lado de la rodilla.

El primero de los ángeles mencionados lleva una jarra y un paño sobre una bandeja. El segundo, que apoya el codo izquierdo sobre una pequeña columna, sostiene en sus manos un amplio paño blanco. Uno y otro tienen la cabeza ladeada y la mirada dirigida hacia el cielo.

Continuamos con los ángeles pequeños que aparecen de pie sobre pequeñas columnas flanqueando las caras llorosas. Comparten con ellas cierto aire pagano puesto que recuerdan a los amorcillos de la iconografía mitológica. Pero si la actitud de uno de ellos, con un dedo en la boca y una mirada medio inocentona media reflexiva, pudiera redundar en esa apariencia, por el contrario, el otro angelillo aparece con una expresión sumamente triste y con las manos orantes, entrelazadas, totalmente acorde con el drama de la Pasión.

La factura indica la misma mano que los ángeles grandes, aunque aquí al estar desnudos se hace más evidente que en aquéllos el tipo de sombreado convencional de acentuación de volúmenes y difuminados algo leonardescos, que es común a toda la parte inferior del camarín.

También en éstos hallamos incorrecciones, aunque aquí obedecen más bien a una extraña «manera» del artista que a fallos de dibujo o descuidos. Se trata de una deformación esteatopígica en muslos y caderas impropia de un niño, aunque estuviera grueso, a lo que podemos añadir la rara proporción de las extremidades (muy cortos los brazos y especialmente las piernas de rodilla hacia abajo en relación con la longitud del tronco y muslos).

## *Carátulas*

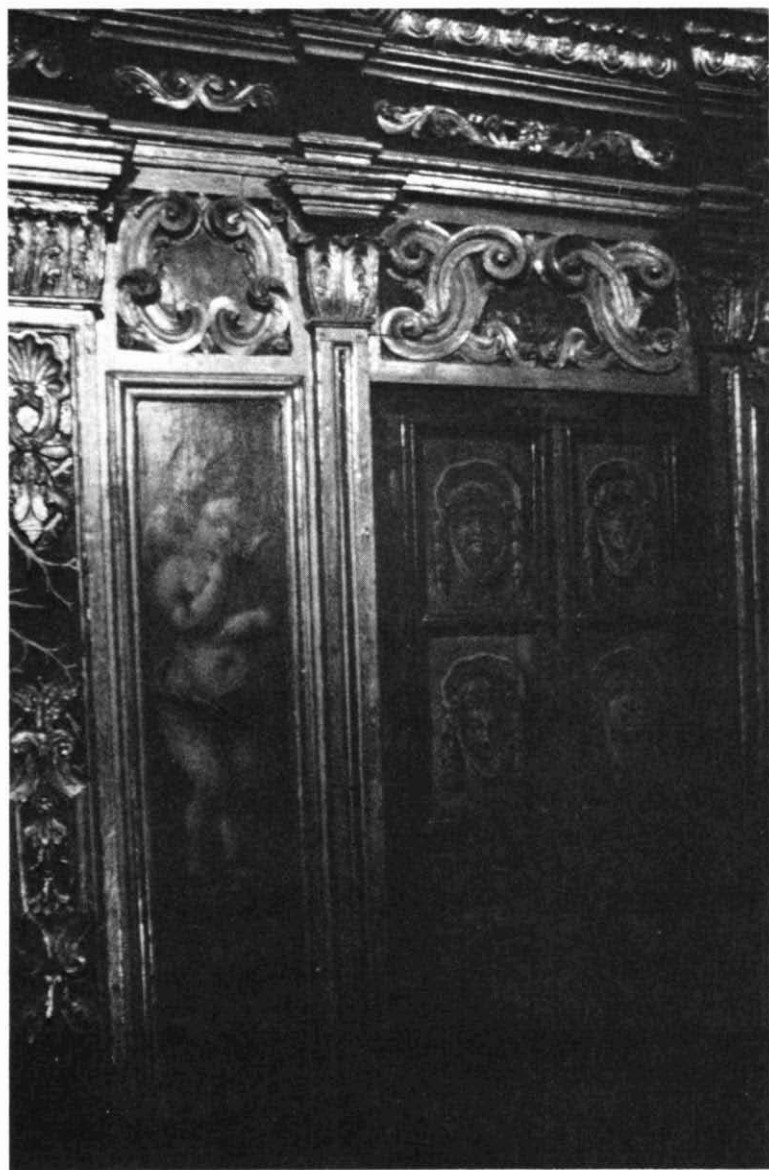
En los batientes de una ventana situada en la pared de detrás de la cruz que se abre a la capilla y flanqueadas por los ángeles pequeños, aparecen cuatro rostros a modo de máscaras con distintas expresiones que van desde la tristeza al dolor más intenso.

Las máscaras o carátulas son un ornamento frecuente en la arquitectura y pintura parietal de la antigua Roma, aunque su origen parece estar en el teatro griego y se recoge en las costumbres funerarias romanas. Aquí se representan como si fueran relieves de piedra o de terracota, de tonalidad rojiza y totalmente monocromas.

Este motivo puramente clásico, y por tanto pagano, insertado en este conjunto iconográfico estrictamente religioso responde probablemente al gusto clasicista que predomina en el siglo XVIII. Sin embargo el autor ha podido tomar la idea de la arquitectura plateresca española en la que las máscaras, al igual que todo tipo de grutescos son muy utilizadas en la decoración de fachadas, pero es muy curioso que, por otra parte, los tocados que las adornan, así como sus proporciones las hacen muy semejantes a las ocho que pintó Tiziano para la Escuela de San Juan Evangelista en Venecia, conservadas hoy en la Academia.

Para facilitar la inserción de este motivo clasicista en el entorno sacro sin discordancias, se le justifica mediante la inscripción en latín que figura debajo: «*Quid, pie, funerum, haec tu per spectacula cernis? Matrem an lugentes Filium*». La cual explica los rostros trágico-fúnebres como el llanto piadoso de una madre por su hijo, pretendiendo de esta manera hacer referencia a la Virgen.

Seguramente el tema fue elegido por el pintor y la referencia textual sería exigida por el destino eclesiástico del encargo para justificar la inclusión de ese motivo «pagano». También puede ser que debido a la moda clasicista se solicitara al artista la inclusión de algún detalle clásico; en cualquier caso se eligen las carátulas como una sutil alusión, perfectamente acorde a la estética clasicista, a los sufrimientos de la Virgen, en vez de una «dolorosa» que había quedado obsoleta por su reiteración obsesiva en la imaginería barroca española; el texto sería simplemente aclaratorio, aunque también evitando mencionar directamente a la Virgen.



Carátulas —C— y ángel en actitud reflexiva.

## Cúpula

Por razones estilísticas, pasamos a continuación a las pinturas de la cúpula. Ésta se halla dividida por los nervios en ocho compartimentos. En cada uno de ellos hay un ángel en actitud distinta, aunque parecida, a la de los demás. Son portadores de distintos símbolos que hacen referencia a la Pasión. Uno aparece representado con el paño de la Verónica, otro con un corazón atravesado por siete flechas que podría significar los siete dolores de la Virgen; otros llevan instrumentos alusivos al martirio (espinos, palma ...) y otros aparecen orantes.

En su conjunto presentan semejanzas estilísticas con los ángeles de la parte baja ya comentados, especialmente en los rostros y en el tipo de sombreado, por lo que no nos concretaremos en cada uno de ellos. Sin embargo son mucho más correctos y cuidados en todos los aspectos especialmente de dibujo destacando las expresiones, los pliegados y la variación de poses.

Cabezas aladas de angelitos, solas o emparejadas, y en pequeñas nubes, ocupan salteadas el espacio restante hasta la cúspide de la cúpula donde se unen los nervios dorados en el típico motivo decorativo circular.

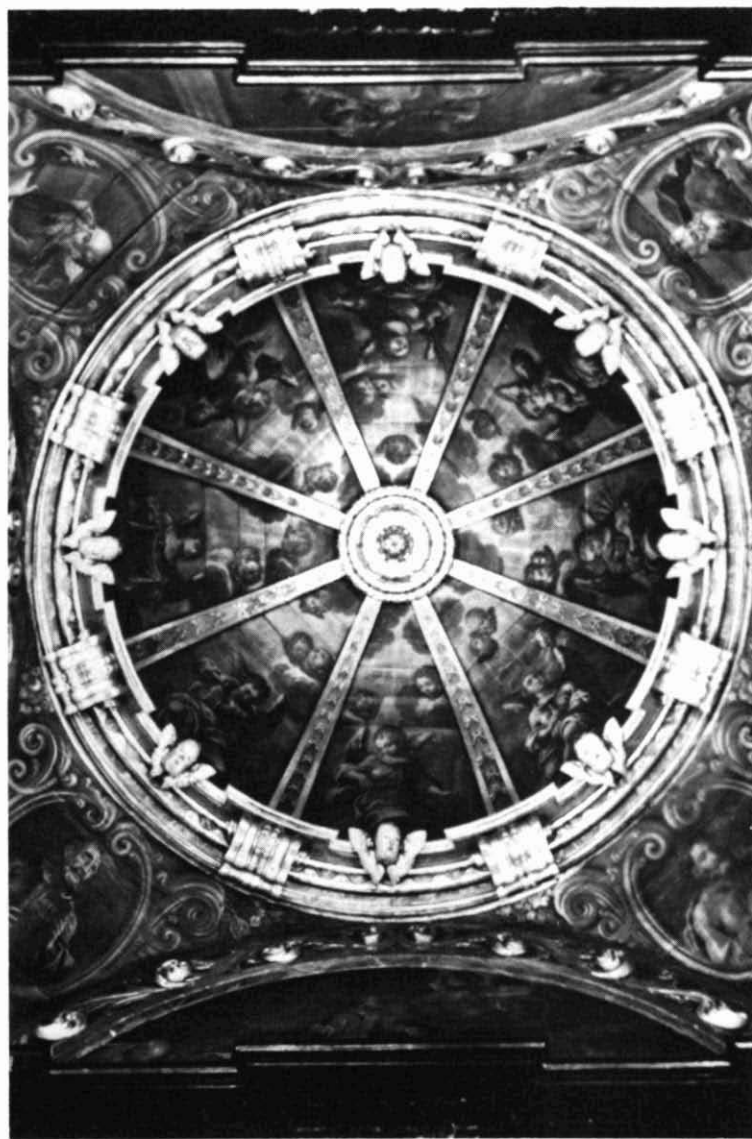
## PECHINAS Y LUNETOS

### *Pechinas*

Al abandonar la parte baja y pasar al nivel de arranque de la bóveda, encontramos en las pinturas de pechinas y lunetos un cambio hacia un estilo mucho menos preocupado por el volumen y el sombreado convencional que incide en aspectos más propiamente pictóricos como el color, la luz y la pincelada, a lo que hay que añadir un sentido unitario de la obra que deja ya totalmente fuera la participación de discípulos inexpertos para mostrarnos más claramente el estilo y la valía del maestro.

En los profetas, de los que vamos a hablar en primer lugar, se combina ese interés por los factores pictóricos con cierta exaltación volumétrica de raigambre miguelangelesca.

Aparecen ubicados en las pechinas enmarcados por las típicas formas curvadas «rocaille» del Rococó. Todos están representados de medio cuerpo sosteniendo entre sus manos el libro correspondiente de sus profecías cerrado y mostrando la cubierta que los identifica por sus nombres: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Oseas. Sería difícil ex-



Cúpula del camarín.



plicar por qué razón en lugar de representar a los cuatro profetas mayores, se elige a tres de ellos y se sustituye a Daniel por Oseas, puede tratarse de un error, en cualquier caso ello no parece estar relacionado con el plan iconográfico del camarín.

Pese al escaso juego que puede dar de sí la presentación repetitiva de los cuatro profetas, el autor se preocupa de imprimir una «personalidad» buscando darles a cada uno un rostro, una expresión, una actitud distintas. Aparte de los cambios fisionómicos y de ropaje que son los más ostensibles hay que hacer notar que todas las manos, pese a aparecer haciendo el mismo acto de sostener el libro, figuran en posiciones bien diferenciadas.

Pese al afán de individualización, hay ciertas similitudes que nos permiten emparejar a Isaías y Ezequiel por un lado y a Jeremías y Oseas por otro. De hecho Isaías y Jeremías son los más logrados tanto en cuanto a composición como expresión, dibujo, factura, etc., mientras que los otros parecen inspirados en ellos pero con un resultado inferior.

A Isaías que es quien más justificada tiene su inclusión en el conjunto iconográfico por su atenta narración profética de los padecimientos de Cristo, se le representa aquí como el más anciano con larga barba dividida en su centro y amplia calva. Su mirada baja y cansada se apoya sobre el libro que muestra su nombre.

El movimiento de su barba, cabellos y sobre todo del manto rojo, que se arremolina dibujando amplias curvas por detrás, imprimen dinamismo a la composición, muy bella en su sencillez. A ello se une cierta sensación de aire libre, acentuada por la luz convincentemente natural en su proyección y que procede de la izquierda, al igual que el viento. El azul de oscuros matices de la túnica contrasta con el rojo vivo y brillante del manto. La técnica es ágil y fluida y el dibujo expresivo y correcto.

A Ezequiel se le representa de avanzada edad, aunque más joven que Isaías y sin calvicie apreciable. Su mirada también es baja y dirigida sobre el libro. Igualmente aparece por detrás el revoloteo del manto, sin embargo aquí ni el cabello, que cae en mechones sobre la frente, frente, ni la barba, presentan una dirección definida en su movimiento, y por tanto no se emparejan con el de la capa indicando la dirección del viento como sucedía en el anterior.

Jeremías presenta una actitud puramente mística, sus ojos se dirigen hacia el cielo como buscando o recibiendo la inspiración divina, la expresión ciertamente es muy lograda. Sostiene el libro en posición vertical absolutamente paralela a su cuerpo. Se distingue de los ante-



Pechina del profeta Isaias ~P1~.



Pechina del profeta Jeremias —P2—.

riores por aparecer mucho más joven y robusto, de edad mediana y con pelo corto e incipiente calvicie.

Los amplios hombros que aquí se destacan especialmente al no existir manto y contrastarse sobre el fondo el uno en luz y el otro en sombra, muestran una constitución fuerte. La postura de la cabeza hacia atrás en leve escorzo, unida a la escasa longitud de la barba, nos permiten ver un cuello correctamente musculado. Estos detalles nos indican una preocupación anatómica de posible inspiración miquelangelesca, muy bien resuelta.

Además de las cualidades anatómicas y expresivas destaca la factura, que al igual que en el Isaías es muy cuidada en su apariencia fresca y espontánea, y la iluminación que se plasma con gran maestría estilística acentuando la fuerza plástica de la figura.

Oseas aparece representado como el más joven. Presenta cierto parecido a Jeremías, aunque algo menor en edad y corpulencia. El manto apenas asoma tras los hombros. Su expresión y la mirada perdida hacia un lado parecen indicar pesadumbre por sus problemas y responsabilidades, probablemente el autor hace alusión a su preocupación por la infidelidad de su esposa Gomer que simboliza la de Israel hacia Yaveh. La expresión y la actitud carecen sin embargo de la fuerza y convicción de la de Jeremías, pese a que la iluminación y la factura son igualmente correctas.

### *Lunetos*

En los lunetos se hallan representadas escenas del ciclo de la Pasión de Cristo anteriores a la crucifixión. Las escenas son: «La Oración en el huerto de Getsemani», «Jesús escarnecido», «La Flagelación» y «La Coronación de Espinas», no guardan este orden cronológico en su colocación, ya que las dos últimas lo invierten.

Son las piezas del camarín en las que el pintor demuestra su auténtico nivel. No se trata ya de figuras sueltas como las de los profetas o las de los ángeles, sino que el espacio semicircular arquitectónico permite desarrollar composiciones de cierta complejidad al autor que resuelve en modo óptimo su adecuación al marco. Además de la composición ciertamente notable en el equilibrio de las partes, los lunetos destacan por la ligereza y seguridad en el dibujo (no hay aquí los errores de los ángeles), las figuras presentan actitudes desenvueltas y dinámicas sin caer en excesos manieristas o barrocos ni en expresiones teatrales.

Pero quizá lo que más destaque en estos lunetos sea la «pictorici-

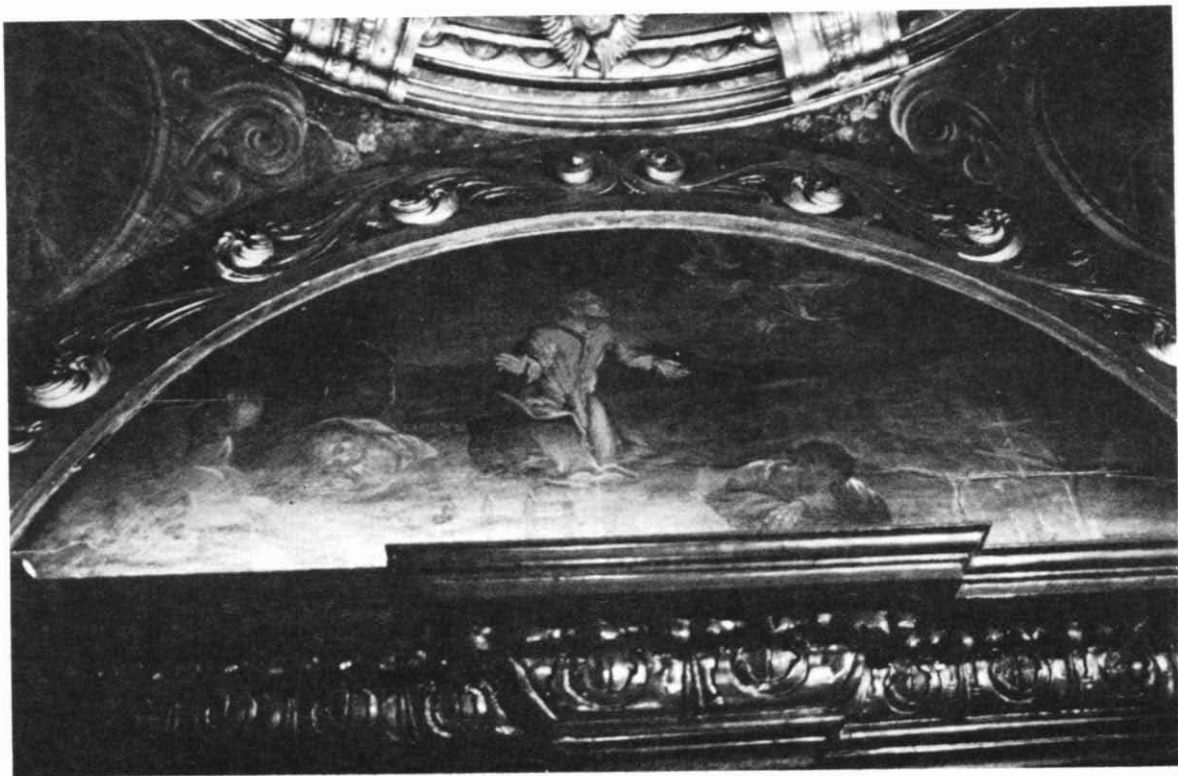
dad» de que dan muestra y que nos permite afirmar del autor que no se trata meramente de alguien con las limitaciones propias del oficio artesanal, sino de un pintor con inquietudes artísticas de alto nivel que son patentes en su técnica. La riqueza de matices del colorido, el dominio de la tonalidad unitaria luminico-cromática, la pincelada suelta y vibrante... son factores que demuestran su maestría y que lo hacen estilísticamente relacionable con la escuela veneciana de la segunda mitad del siglo xvi, en cuya precoz y pura visualidad se inspiró buena parte del Seiscientos y Setecientos, pese a que la regla general dieciochesca fuera el clasicismo academicista de aspecto más bien frío en su predominio de los valores dibujísticos sobre los pictóricos.

Destaca muy especialmente dentro de ese aire veneciano la atmósfera dorada tizianesca en que sumerge las escenas y esas vibrantes pinceladas lumínicas que resaltan los contornos y los pliegues en aquellas zonas en que incide la luz, que podrían recordarnos además a Tintoretto. Podemos concretar, redundando en el influjo véneto, después de un estudio comparativo, que el autor conocía bien la obra de Tiziano, al menos de aquella existente en la Corte, donde con casi toda probabilidad había estado el pintor. Podremos efectivamente rastrear su influencia directa en estos lunetos.

*La Oración en el Huerto* constituye la primera escena del ciclo de los padecimientos de Cristo cuando éste ora en el Jardín de Getsemaní del Monte de los Olivos, angustiado por lo que había de sucederle. El pasaje, recogido en los tres evangelios sinópticos, nos narra que Jesús se retiró allí para orar con tres de sus discípulos, Pedro, Juan y Santiago (según S. Mateo y S. Marcos) los cuales incapaces de velar con su Maestro, son los que aparecen dormidos en la pintura, la cual también recoge al ángel confortador que menciona S. Lucas. A la derecha se vislumbra, inmersa en el paisaje, a la multitud que viene a prender a Jesús.

Es la composición más bella de las cuatro y la única al aire libre, destacan en ella el sentido «atmosférico» del paisaje y de los celajes, la luz que procede del ángel y la tonalidad áreo-rojiza uniformadora en la que se destacan las vibrantes siluetas cargadas de luz, pese a que la pátina del tiempo sin duda ha hecho perder brillantez al primitivo colorido y dificulta la apreciación de matices y detalles.

Hay que hacer notar que la actitud de la figura de Cristo, arrodillado con los brazos y manos abiertos mirando al ángel que aparece en el cielo, es casi idéntica a la de los tizianos del mismo tema conservados en El Escorial y El Prado, especialmente de este último. A di-



Luneto de la Oración en el Huerto.

ferencia de ellos el del luneto parece llevar el pelo corto y el manto ha resbalado por detrás dejando bien visibles los fornidos hombros.

*Jesús escarnecido* es la escena siguiente, en ella aparece Cristo vestido con su túnica y atado con las manos a la espalda con una cadena que pende del madero. Le rodean cuatro personajes mientras otro contempla el suceso detrás de una puerta, medio asomado. Seguramente la escena hace referencia al escarnecimiento por los alguaciles tras el interrogatorio ante el Sanedrín que narran S. Mateo y S. Marcos. De los tres esbirros, el de la izquierda obliga a Cristo a bajar la cabeza tirando de la cuerda que rodea su cuello, mientras, el que se sitúa detrás le sujeta las muñecas con una mano y alza la otra en ademán de golpearle. El tercero, arrodillado en primer plano, le agarra por el cinto; el otro personaje vestido de oscuro y con gorro que parece injuriar verbalmente a la víctima puede ser un sacerdote judío.

La distribución y las actitudes de los distintos personajes están compositivamente bien conseguidas. Puede que la zona manchada del ángulo inferior izquierdo estuviera ocupada por algún detalle que se ha perdido con el tiempo.

*La Flagelación de Cristo* es mencionada por S. Mateo, S. Marcos y S. Juan, según estos evangelios Jesús fue azotado antes de ser llevado al Pretorio donde sería coronado de espinas.

Es una composición muy cuidada en la que aparece Cristo semi-desnudo golpeado con gran violencia por dos esbirros, la actitud de éstos, muy bien conseguida, imprime fuerza y dinamismo a todo el conjunto. La escena queda enmarcada a la izquierda por una escalera mientras que a la derecha hay un misterioso personaje apoyado y medio dormitando sobre un mueble, ataviado con amplio manto rojo, bonete negro y vara de caminante. Su papel en la composición es anecdótico al igual que el personaje que curioseas desde la puerta en la escena anterior.

La iluminación lateral y con sombras bien proyectadas acentúa el dramatismo e incide, además de en la escalera, en el costado del cuerpo de Cristo y en el personaje colocado de espaldas, manteniendo en penumbra al otro que aparece de cara.

*La Coronación de Espinas* es la última de estas escenas. Jesús aparece, acorde con los evangelios de S. Mateo y S. Marcos, sentado y con manto púrpura pero sin la caña a modo de cetro burlesco que menciona el primero. Dos personajes le encasquetan la corona de espinas con ademanes violentos y un tercero arrodillado hace burla de su realeza.



Luneto de la Coronación de espinas.



Adecuándose a la forma del luneto aparece en el ángulo de la izquierda un soldado y un perro de aspecto fiero que gruñe amenazante. A la derecha y en la parte posterior hay una puerta abierta a doble batiente que permite ver un patio porticado con sus arcos y columnas y un rayo de luz que precede de la izquierda al igual que la iluminación general de la escena.

Esta Coronación de Espinas recuerda, aunque en forma muy simplificada, a la de Tiziano del Louvre, algo en la postura de Cristo, pero sobre todo en el personaje arrodillado de la derecha, la estampa no obstante carece del dinamismo violento de la de Tiziano. La actitud de Cristo con el torso desnudo, las manos atadas sobre el regazo y la cabeza ladeada, es muy parecida al «Cristo Escarnecido» del Prado, original o copia bassanesca de Tiziano. La expresión y rasgos de la cara son semejantes a las del Jeremías de la pechina e igualmente excelentes, si bien Cristo parece más joven y no tan enjuto como aquél.

Causa extrañeza que el personaje arrodillado esté tan descuidado de dibujo, máxime ante la excelencia de la figura de Cristo y la del esbirro de la izquierda, tan logrado en la contenida violencia de su postura.

Estudiado estilísticamente el conjunto de las pinturas, considero que el «Maestro del camarín de Altafulla» merece por todas las cualidades mencionadas, un lugar en la pintura catalana del Setecientos, máxime al no ser esta época de gran brillantez en la pintura ibérica.

Esperemos poder ampliar algún día nuestros conocimientos sobre este dignísimo pintor, que sin amilanarse por su restrictivo campo de actuación se preocupó por crearse un estilo propio visitando (suponemos) las colecciones reales, estudiando los grandes maestros y sintiéndose atraído especialmente por los venecianos, tal vez por ser precursores del pictoricismo del siglo xvii pero ajenos al mismo tiempo a la pomposidad barroca y a la fría retórica clasicista.

Finalmente deseo aprovechar estas páginas para hacer votos por la conservación del patrimonio artístico de Altafulla y en concreto de la Iglesia parroquial que, precisamente en la capilla de los Dolores, ha sufrido muy recientemente una importante sustracción, especialmente preocupante por la indefensión que pone de manifiesto. Ojalá el estudio de las piezas contribuya a que se les dedique un mayor interés y cuidado en vistas a evitar de alguna manera que se repitan estos lamentables hechos.

RAQUEL MEDINA DE VARGAS