

El poder religioso: retrato de dos obispos en la colección de la Región de Murcia

Juan Ramón Moreno Vera¹

Resumen: Durante la Edad Moderna el poder religioso tenía una especial relevancia en la península ibérica, y más aún tras el Concilio de Trento, por lo que no es de extrañar que los obispos de las diócesis recurrieran al género del retrato para trasladar a la población la imagen de dignidad y poder de la que ya hacían uso las familias reales desde hacía siglos. En la colección de arte autonómica de la Región de Murcia dos obispos representan a la perfección esta tipología de retrato barroco: Juan Mateo de Salamanca y Manuel Rubín de Celis, obispos renovadores en lo espiritual y lo constructivo que se representan oficialmente junto a los símbolos de su poder.

Palabras Clave: Retrato, oficial, episcopal, Murcia, obispo.

Abstract: Along the Modern Age religious power had a special significance in the Iberic peninsula, and more over after Trento Council, so it is not strange that bishops drew on portraiture to show to the people the image of dignity and power as was normal in the royal families from centuries. In the art collection of the Region of Murcia, two bishops represent properly this kind of typology in the baroque portraiture: Juan Mateo de Salamanca and Manuel Rubín de Celis, innovator bishops in the spiritual and constructive fields, who are shown officially with the symbols of power.

Keywords: Portraiture, official, episcopal, Murcia, bishop.

1. Introducción

Tal vez la tipología más importante en los últimos cinco siglos dentro del género del retrato ha sido la del retrato oficial. También llamado retrato de aparato, político, de corte o de representación, supuso desde el Renacimiento el principal motivo de encargo retratístico para los artistas. El género quedó siempre reservado a las familias reales, la aristocracia, el alto clero o los grandes militares, hasta que en el siglo XIX la nueva burguesía, surgida al calor de la revolución industrial, comenzó a demandar otros retratos de características formales similares, pero destinados a satisfacer una misión más íntima y familiar.

2. El retrato oficial o de aparato en España

Ya antes del setecientos, con la casa de los Austrias, existe un gran afán por encargar retratos en la corte española, aunque más con un objetivo dinástico y matrimonial que político. Comenta Portús Pérez (2004: 44-45) que los retratos de la familia real española supusieron los primeros autónomos en el país. Aunque existieron algunos precedentes en la Corona de Aragón, esta tipología irrumpió con fuerza durante el siglo XV de la mano de Juan de Flandes que fue llamado por Isabel ‘La católica’, produciendo una serie de imágenes de sus hijos con un objetivo matrimonial.

Según Gutiérrez García (2005: 37), es a partir del setecientos cuando se aprecia un aumento en la producción de retratos con un claro sentido político. Desde luego no le falta razón si hablamos del caso específico español ya que a partir del comienzo del siglo XVIII la nueva dinastía borbónica recién asentada en el país,

¹. Doctor con Mención Europea por la Universidad de Alicante y Licenciado en Historia del Arte, se formó en las Universidades de Murcia, Nápoles y Oxford. Tras trabajar como conservador en la Dirección General de Patrimonio de la Región de Murcia, en el Museo de Bellas Artes de Murcia y en la Galería MOT Internacional de Londres, actualmente desarrolla su labor docente e investigadora en la Universidad de Alicante. jr.moreno@ua.es

demandó un gran número de retratos con el objetivo de trasladar la imagen de los nuevos reyes por todo el territorio. Con ellos llegó desde Francia un nuevo modelo de retrato oficial más fastuoso y teatral en torno a la iconografía del rey y la corte. Este nuevo modelo de retrato oficial conoció un gran éxito en España en los siglos XVIII y XIX. A principios de siglo XX también fue usado por la monarquía y la clase política, aunque a lo largo de este siglo fue, poco a poco, siendo sustituido por un retrato oficial más simple y por reproducciones fotográficas más sencillas y baratas de obtener.

En el retrato de aparato era vital que los artistas realizaran claras citas visuales a los elementos iconográficos vinculados a la monarquía o el alto clero –que eran los principales demandantes de esta tipología-, sin embargo para Barón (2007: 22) también era esencial plasmar una actitud adecuada en el modelo. Así, por ejemplo, los retratos de cuerpo entero quedaron reservados al retrato oficial como una forma de demostrar a través de retratos de grandes dimensiones la jerarquía que la monarquía o la nobleza ostentaba en la sociedad. Esta idea no es, en absoluto, nueva ya que en los retratos imperiales de la antigua Roma ya se usaban imágenes colosales para difundir la efigie del emperador.

El sentido político que subyace tras estos retratos de miembros de la corte o el clero parece sugerir una misión propagandística ante los súbditos de su territorio. Lo cierto es que los reyes u obispos usaban este tipo de retratos para construir la imagen que querían trasladar al pueblo, aunque como comenta West (2004: 66) tal vez el término propaganda no sea el más apropiado, ya que éste suele aparejar una connotación negativa, y en el caso de los retratos oficiales no se pretende un lavado de cerebro masivo si no dignificar la imagen pública del personaje para dejar clara su posición dominante en la sociedad. Representar los atributos del poder en esta clase de obras era fundamental para la imagen del representado, así, es habitual observar caras joyas e indumentarias, suntuosos interiores o elementos iconográficos como la corona, el cetro o las sagradas escrituras.

Los retratos oficiales de la corona solían ser encargados al pintor de cámara del monarca, aunque en realidad la imagen del gobernante era copiada hasta la saciedad por pintores más modestos, de forma que la figura protagonista llegaba a todo tipo de instituciones y sociedades y era conocida por la población. En este sentido cabe decir que, aunque es obvio que el retrato debía cumplir el requisito indispensable de buscar el parecido físico con el protagonista, algunos personajes aprovecharon la ocasión para realizar encargos en los que suavizaban sus rasgos físicos. Los reyes trataban de convertirse en personajes omnipresentes dentro de la sociedad, y en ese aspectos los retratos regios que en mayor medida ayudaron a desplegar la imagen regia fueron los de las monedas, los billetes y los sellos, que bien pudieran ser objeto de otro estudio aparte ya que se convertían en tipologías de retratos con características diferentes.

Aunque, como hemos comentado, el interés de los gobernantes por desplegar una imagen pública digna pueda tener un sentido político evidente, tal vez, el único caso en el que se podría hablar de una voluntad de propaganda para afianzar un liderazgo impuesto, sea en el caso de las representaciones de los dictadores. Por ejemplo Hitler, creó todo un sistema de imagen pública vinculada a su partido durante la década de los treinta. Esto también ocurrió con algunos líderes de la antigüedad, aunque esta fórmula que impone la imagen de un gobernante intransigente solía acabar con la destrucción de la cabeza del gobernante que era sustituida por la del sucesor para tratar de hacer olvidar al líder precedente. Estas actuaciones, comunes en la antigua Roma, las hemos visto mantenerse a lo largo de los siglos, llegando hasta nuestros días como en el caso del derribo de las imágenes públicas de Sadam Hussein en Irak en 2003.

Ya hemos dicho que algunos monarcas trataban de idealizar su aspecto físico buscando difundir una imagen de fuerza y poder en sus retratos oficiales. Esta es una característica muy común en el retrato de corte, ya que el gobernante siempre fue representado con aspecto saludable, fuesen las que fuesen sus condiciones físicas o psíquicas. Esta idea, según Kantorowicz (1985), venía vinculada al retrato oficial desde la antigüedad y él la denominó *los dos cuerpos del rey*, ya que el artista debía conjugar el físico real del monarca con otro que sugiriese su poder y autoridad. Así pues el retrato no tenía como primer objetivo mostrar el parecido físico si no el poder regio, tal y como dice Jenkins (1947). Esta imagen ideal del poder del monarca procede de una tradición antigua que vincula la autoridad monárquica con el poder divino, trazándose así una relación muy fuerte entre la imagen del rey y la religión, que provocó que muchos de los retratos reales siguieran una serie de fórmulas estereotipadas. En primer lugar es característica la posición frontal del protagonista, a imitación de las imágenes de Cristo procedentes de mosaicos bizantinos y altares paleocristianos. Siguiendo también el juego de posiciones más convenientes para el retrato oficial ya hemos comentado que las obras de cuerpo entero quedaron reservadas para reyes y altos cargos institucionales, y es otra forma estereotipada que se repite hasta la saciedad. Según West (2004), este tipo de retratos tienen su origen en las primeras representaciones de los santos cristianos. Tal vez, podríamos añadir, que los reyes europeos quisieron representarse como los interlocutores de Dios en la tierra por lo que adoptaron una tipología bastante familiar para la gran mayoría de la población.

La última de las tres fórmulas más estereotipadas de representación oficial es la del retrato ecuestre, que gozó de un gran éxito durante el Renacimiento y el barroco, y se mantuvo vigente durante el siglo XIX, mientras que en los siguientes siglos ha ido perdiendo terreno. Este tipo de representación estuvo universalmente vinculada con la autoridad masculina. El modelo de esta tipología de obras tiene su base en el retrato ecuestre del emperador Marco Aurelio, que durante el Renacimiento fue visto como un símbolo potente del poder del antiguo imperio romano. Esta tipología mantuvo su fórmula de retrato monumental público mediante la escultura, aunque se trasladó también con gran éxito a la pintura.

A partir de los siglos XVII y XVIII comenzó, entre las monarquías europeas, una nueva moda en el retrato que les llevó a encargar representaciones más íntimas de consumo personal. Los grandes vestidos y los uniformes militares de gala desaparecían, así como la artificial teatralidad de los fondos, y las familias reales se mostraban en actitudes desenfadadas dentro de sus estancias. Aunque los ecos del retrato oficial no desaparecían, ya que las poses y gestos recordaban mucho a este tipo de representación, estos nuevos retratos se destinaban exclusivamente a sus salones familiares y no a presidir salas oficiales y edificios administrativos. Este modelo de carácter más privado se ha terminado imponiendo en los retratos oficiales contemporáneos donde políticos o familias reales posan alejados del fasto de siglos pasados. En este contexto es donde se enmarcan los dos retratos episcopales que, a continuación, se van a analizar.

En la colección autonómica de la Región de Murcia nos encontramos con un buen grupo de retratos oficiales, que entraron en los fondos debido a que presidían estancias oficiales en la extinta Diputación Provincial. Los más antiguos son de época barroca y son los retratos de los obispos Juan Mateo y Manuel Rubín de Celis, que han llegado hasta la colección autonómica debido a la compra por parte de la institución de los edificios que los contenían.

3. El retrato episcopal

Los retratos oficiales más antiguos que encontramos en el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM) son los de los obispos de Cartagena Juan Mateo de

Salamanca y Manuel Rubín de Celis. Se trata en ambos casos de retratos destinados a presidir despachos de instituciones ligadas al obispado. La intencionalidad de estas efigies era, como en el caso de la monarquía, la de afianzar su jerarquía y mostrar su poder. De hecho, a partir del concilio de Trento, las sedes episcopales fueron ganando más poder y relevancia social gracias al gran impulso constructivo que ejercieron dentro de sus territorios. En ese sentido la figura del obispo se convertía en una de las que más poder acumulaba en su jurisdicción, llegando a actuar en ocasiones como un auténtico reyezuelo local encargado de fundar no sólo iglesias y conventos, si no de realizar los trazados urbanos, fundar instituciones de beneficencia, centros de enseñanza, y otras sedes de carácter social.

3.1 Juan Mateo de Salamanca

De los dos retratos episcopales el más antiguo es el de Juan Mateo de Salamanca que realizó el pintor Navarro Muñoz en el año 1742. El protagonista era Juan Mateo López Sáenz (Agreda 1687- Murcia 1752) que fue uno de los prelados que se encargaron de dotar a la diócesis de Cartagena de un renovado prestigio después del Concilio de Trento. Fue Obispo entre 1742 y 1752, una década en la que se encargó de rejuvenecer las construcciones religiosas del sureste y servir las de una ornamentación acorde a la dignidad de los templos. Conocido como el Obispo Juan Mateo de Salamanca por haberse Doctorado en Teología en la Universidad de Salamanca en 1709, donde llegó a ser catedrático de Sagradas Escrituras, sabemos que fue más tarde prepósito de Castilla y Aragón hacia 1724 y predicador de Felipe V, miembro del Consejo Real. En 1742 llegó a Murcia para ocupar la sede episcopal vacante tras la muerte en 1741 del anterior Obispo Don Tomás José de Montes.

El Obispo Mateo fue consagrado personalmente por el Papa Benedicto XIV en el Vaticano en 1742 aunque no llegó a Murcia y tomó posesión de su cargo más de un año después, en 1743, jurando el puesto frente a la Puerta de las Cadenas de la Catedral al encontrarse la Puerta de los Perdones ocupada en la nueva obra del imafrente, tal y como comenta Fuentes y Ponte (2005: 23). Él le define como un Obispo *celoso*, adjetivo que tal vez se explique por el ahínco con el que Juan Mateo instó al arquitecto Jaime Bort a reducir la obra del imafrente para poder de ese modo dedicar dinero, tiempo y mano de obra en levantar el nuevo Palacio Episcopal que acabase así con las incomodidades de la antigua residencia. Sin embargo fue un obispo generoso con las órdenes religiosas a las que ayudó e impulsó para que se establecieran en la región. Eclesiástico culto, bibliófilo, emprendedor, escritor, coleccionista de arte y posiblemente incluso pintor, se le ha considerado como el mayor promotor constructivo en todo el Siglo XVIII murciano.

Del autor, Juan Navarro Muñoz, pocos datos tenemos. Baquero Almansa (1980: 203-204) señala que vivió en Murcia a mediados del Siglo XVIII, aunque no es capaz de determinar su lugar de nacimiento ya que como dice, excepto un apunte de Juan Albacete, el resto de autores que se dedicaron a la pintura barroca si quiera lo nombran. Agüera Ros (1994) hace unas indicaciones acerca del estilo de Navarro Muñoz al de Pablo Pedemonte, un pintor genovés afincado en Murcia alrededor de 1755. Pedemonte, en 1767, pinta también un retrato del obispo Juan Mateo de Salamanca en el que se pueden apreciar las similitudes entre la pintura de Navarro Muñoz y el genovés. En la obra de Pedemonte aparece Juan Mateo en la misma postura que en la de Navarro Muñoz, pintada alrededor de 1742, aunque, eso sí, la estructura es distinta al usar el genovés el recurso de incluir la figura del prelado dentro de un marco ovalado, a modo de cuadro dentro del cuadro, flanqueado por dos de las virtudes más fácilmente reconocibles para sus contemporáneos: la sabiduría y la esperanza.

Excepto el retrato del Obispo Mateo proveniente de San Esteban, el resto de obras de Juan Navarro Muñoz aparecen en la capilla del Palacio Episcopal, en la Iglesia del Colegio de San Esteban –San Juan Nepomuceno, Santa Teresa, San Francisco Javier- y en el retablo mayor del Convento de las Agustinas Descalzas que fue una de las grandes iniciativas del Obispo Mateo, por lo que debemos suponer que la relación entre el prelado y el pintor fue muy estrecha, llegando incluso Juan Navarro a ser tratado como pintor del obispo.

El retrato, como ya apuntamos, se realiza después del nombramiento de Juan Mateo como obispo en 1742 como confirma la fecha que se recoge al final de la leyenda que se encuentra en la esquina inferior izquierdo del lienzo. En dicha cita se recoge por escrito el hecho de que Juan Mateo de Salamanca, en época del Rey Felipe V, fue nombrado por el Papa Benedicto XIV Obispo de Cartagena y Obispo Asistente del Sacro Pontificio Solio en el año de 1742. La cita responde, por tanto, a una presentación del protagonista del retrato especificando los puestos que le han hecho merecedor de ese retrato, algo bastante habitual en la pintura oficial de tipo episcopal.

El retrato de Juan Mateo de Salamanca (Fig. 1), estuvo en la sacristía de la Iglesia de la Compañía de Jesús, hasta principios del Siglo XX cuando pasó al despacho de Dirección de la Casa de la Misericordia. En 1924 fue cedida al Museo de Bellas Artes para pasar a formar parte de su colección permanente.



Figura 1. Juan Navarro Muñoz. *Juan Mateo de Salamanca*. 1742. CARM.

En el lienzo, que mide 136 por 102 centímetros, aparece el obispo en posición sedente enmarcado en una estructura piramidal. La figura de Juan Mateo mira directamente al espectador y está vestido con el hábito negro propio de la orden de San Benito. Bajo la túnica viste camisa blanca que asoma en el cuello, y de la capucha se descuelga hasta el pecho una cadena bañada en oro que sujeta una cruz latina también dorada y con piedras preciosas cuadrangulares engastadas. La detallada descripción de la joya se complementa con la sortija que el prelado luce en el dedo anular de su mano derecha y que probablemente haga conjunto con el crucifijo del

pecho. La postura es forzada, ya que el obispo se apoya en el borde del asiento de tal forma que nos permite ver el respaldo de la silla. Su gesto es bastante hierático y carente de movilidad. El cuerpo aparece girado hacia la derecha, mientras la cabeza se vuelca hacia la izquierda. Este *contraposto*, tan del gusto del barroco clasicista, refuerza la idea de nobleza y dignidad en la figura del obispo. Una de las manos de Juan Mateo descansa en el brazo de la silla de una forma un tanto antinatural; mientras que la otra sostiene una pluma con la que parece que el Obispo esté escribiendo sobre el libro que descansa en la mesa. La presencia de la pluma y el libro, no es el único rasgo intelectual que rodea el retrato ya que al fondo de la obra – en la esquina superior derecha- se puede apreciar la presencia de una amplia biblioteca, contenedora de multitud de saberes -tanto religiosos como históricos- en los que se basa el mandato del obispo Mateo.

Sin embargo el detalle de carácter intelectual y religioso más trascendental de la obra es el que queda representado, en segundo plano, sobre la mesa. Allí aparece un lapicero vacío, que seguramente contuviese la pluma con la que escribe el obispo, y tras él nos encontramos al menos cuatro libros apilados siendo el único individualizable el que contiene escrito en el lomo “*Biblia Sacra*”. Sobre la biblia encontramos representada la mitra episcopal, único símbolo de la obra que representa la condición de obispo del protagonista, y sobre la mitra aparece en la pared clavado con cuatro púas un viejo grabado representando a la Santísima Virgen. Es esta *columna* de elementos formales la que representa el poder del obispo en la diócesis: La Biblia Sacra, aparece como palabra de Dios y por tanto la base teológica que sustenta en última instancia el poder del obispo, representado por su sombrero episcopal que descansa sobre la biblia. Sobre ambos elementos aparece la Virgen como elemento de amparo y protección sobre el obispo y sus feligreses.

De hecho, es la citada imagen de la Virgen la única que rivaliza dentro de la obra con la figura del Obispo Mateo, por lo que casi podríamos hablar de un retrato dentro del retrato. La imagen tremendamente detallista en los mantos y las joyas representa a la Virgen triunfante, ya madre, con el niño sujeto en el brazo izquierdo y el cetro agarrado con la mano derecha, a sus pies se encuentra la media luna que representa el triunfo cristiano sobre los infieles, mientras que en la cabeza lleva puesta la corona real. Es posible que pudiéramos estar ante una de las primeras representaciones pictóricas de la Virgen de la Fuensanta una vez se había convertido en patrona de la ciudad durante la primera mitad del Siglo XVIII², ya que la virgen inundó durante todo el siglo la ciudad con su representación en forma de pequeño grabado, lo cual era hasta cierto punto lógico al tratarse de una devoción que nacía con un marcado carácter popular. La representación iconográfica de la Virgen de la Fuensanta suele caracterizarse durante este siglo por una postura eminentemente frontal, frente a las otras dos devociones marianas populares de la ciudad que son la Virgen de la Arrixaca –sedente- y la Virgen de los Remedios (o “del cuello tuerto”) con el cuello siempre girado.

El retrato responde en líneas generales a la corriente naturalista que se impuso en el barroco español. El obispo es representado sentado en una silla y prácticamente de cuerpo entero. La estructura es piramidal dirigiendo el autor nuestra mirada hacia la cara del obispo que ocupa el punto focal de la obra. Siendo una obra de marcados tonos oscuros en los colores de la ropa y las paredes, la luz es la auténtica protagonista invadiéndolo todo y convirtiendo la habitación en un lugar íntimo y cálido que invita a la reflexión y al estudio. La luz entra de izquierda a derecha y da forma a los

² Las disputas eclesiásticas acaecidas durante el primer tercio del siglo XVIII, se resolvieron hacia 1731 con la llegada al patronazgo de la ciudad de la Virgen de la Fuensanta, una década antes de la realización de este retrato episcopal.

volúmenes pintados, donde el autor ha querido dejar un poco de lado la línea y el dibujo. Sólo en algunos detalles Navarro Muñoz hace gala de un perfecto dominio de la técnica, al pintar con todo lujo de detalles las joyas o los bordados de la mitra que descansa sobre la mesa. La atmósfera creada por la luz, como ya hemos dicho, nos muestra un despacho acogedor y tranquilo lo cual entronca con el gesto sereno y noble del obispo Mateo. Si bien no podemos decir que el pintor haya sabido captar de forma clara la psicología del prelado, no es menos cierto que la cara y la mirada de Juan Mateo nos indican que estamos en presencia de un hombre serio y tranquilo.

Para finalizar hemos de decir que Juan Navarro Muñoz consigue transmitir ciertos detalles de sumo realismo que le dan credibilidad al retrato que realiza. Las orejas grandes se muestran gracias a que el largo pelo de Juan Mateo queda recogido en la parte de atrás; la falta de cabello en la zona superior de la cabeza sugerida por la amplia frente del obispo aparece disimulada por un solideo de color negro; mientras que otros detalles realistas como las arrugas de la frente o la ligera papada vienen a demostrar la plena madurez que vivía el obispo cuando fue retratado.

3.2 Manuel Rubín de Celis

El otro retrato oficial unido a la institución episcopal que se conserva en el FARM es la obra dedicada a representar al obispo Manuel Rubín de Celis que realizó Joaquín Campos hacia el año 1784. El obispo había nacido en Cabuérniga, Cantabria, donde comenzó su carrera como párroco. En 1768 probablemente intentó opositar a una plaza vacante en el Cabildo de Oviedo, pero al ser fallido el intento se fue a Valladolid donde fue nombrado obispo. En 1773 fue promovido como Obispo de la Diócesis de Cartagena, jurando el cargo el día 23 de septiembre de ese mismo año en la Puerta de los Perdones de la Catedral de Murcia.

Como Obispo de Cartagena, continuó la labor iniciada por el Cardenal Belluga de rejuvenecer la Diócesis. En el plano constructivo, y bajo su protección se inauguró la capilla del Palacio Episcopal, inauguró el Colegio de San Leandro y consagró la Colegiata de San Patricio, en la ciudad de Lorca. El Obispo Rubín de Celis apoyó también económicamente la finalización de la parroquia de Santa Eulalia y la edificación del templo de San Juan Bautista, en el que puso un empeño especial al ser una obra patrocinada por José Moñino, el Conde de Floridablanca, donde se conserva una placa de mármol blanco alusiva a la inauguración por parte del obispo Rubín de Celis³. Por último cabe citar, que en 1784, el año de su muerte, por fin pudo ver acabada la portada de San Fulgencio de la Catedral de Murcia, para la que también encargó la fundición de dos nuevas campanas.

El enorme impulso renovador que imprimió Rubín de Celis en las construcciones religiosas de la ciudad se corresponde también con un fuerte compromiso en el ámbito social donde destacó en su época como un entregado Reformista Ilustrado. En primer lugar cabe señalar que el Obispo se preocupó por los más desfavorecidos tras la aguda crisis de hambre y enfermedades de 1781. Para ayudar a las víctimas fundó un comedor de caridad. También consiguió reunir a los comerciantes más ricos de la ciudad para que fuesen donando cantidades con las que sostener los establecimientos de beneficencia. Pero no sólo se dedicó Rubín de Celis a ayudar a los más desfavorecidos, ya que en 1777 fue uno de los fundadores de la Real

³ La placa de San Juan Bautista reza lo siguiente: *El Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Manuel Rubín de Celis, Obispo de Cartagena, bendijo esta iglesia y colocó en ella al Santísimo Sacramento día de 28 de Agosto de 1777.*

Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (RSEAPM) que fue inaugurada por él mismo en el día 17 de Diciembre.

Otra faceta, tal vez la más relevante en su cargo como obispo, fue la de la remodelación en los sistemas educativos murcianos, sobre todo a través de los planes de estudios que dictó para el Seminario de San Fulgencio en la capital. Según explica Mas Galvañ (1982) a partir de 1774, año de la reforma del Seminario, éste centro comienza a actuar como una auténtica universidad, transgrediendo por exceso los límites que le condenaba a ser un Seminario conciliar al uso. Este hecho viene provocado por la reforma en los estudios que implantó Manuel Rubín de Celis, que se acercaba desde el punto de vista teológico a las tesis jansenistas, y al reformismo ilustrado propuesto desde los gabinetes de Carlos III. Luis Belluga ya había puesto las bases del cambio al introducir en el Seminario las cátedras de Filosofía y Teología, apareciendo más tarde, en 1741, otras dos cátedras de naturaleza extraña para un Seminario como fueron las de Derecho Civil y Derecho canónico. Fue entre 1773 y 1774 Don Manuel Rubín de Celis, quien redactara la reforma del Seminario que le acercará hacia tesis filojansenistas, que ya conocía al haber pasado por el colegio romano “De propaganda fide” en el que conoció personalmente al P. Jacquier y se familiarizó con la problemática religiosa italiana de esa época. Los dos planes de estudios que Rubín de Celis instauró en el Seminario de San Fulgencio fueron los de Filosofía y Teología en 1774, y los de Derecho Civil y Derecho Canónico en 1778.

Como bien hemos podido observar nos encontramos ante un prelado culto e interesado en la enseñanza, alegre, emprendedor en lo constructivo, generoso y abiertamente reformista. Su gran influencia en el ámbito social del Reino de Murcia tiene su explicación en el gran poder que ostentaron los obispos cartaginenses en el Siglo XVIII. Este poder centralizado en la figura del Obispo tuvo su repercusión en el arte, al establecer el Obispo Rubín de Celis grandes relaciones con algunos pintores del momento, como fue por ejemplo la relación entre el prelado y el pintor oriolano Joaquín Campos, quien le retrató hasta en cuatro ocasiones, incluyendo el Retrato de Manuel Rubín de Celis que pintó para la Casa de la Misericordia y que hoy es propiedad de la CARM.

Joaquín Campos López (Orihuela 1748 – Murcia 1811) ha sido considerado por casi todos los autores un pintor valenciano, sin embargo Jorge Aragoneses (1968) desenmascaró su año de nacimiento y su origen al hallar en el libro de Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos un texto que explica la procedencia del autor⁴. Pero si discutido ha sido su origen, también difícil ha sido acertar a desentrañar el misterio sobre su ascendencia familiar. Su padre fue Cristóbal Campos, dato que conocemos gracias a una referencia que aparece en una crónica sobre el Real Monasterio de la Cartuja de Val de Cristo (Altura, Castellón) en 1773, a raíz de un cuadro que allí hizo Joaquín Campos. De la citada referencia podemos deducir que su padre fue también pintor o exclusivamente dorador. Aún menos sabemos de madre, de la cual sólo se conoce el apellido López ya que Campos firmó excepcionalmente una obra que Vargas Ponce vio en la iglesia de Santa María de Cartagena –hoy perdida- y que venía rubricado como Joaquín Campos López.

⁴ La cita encontrada por Jorge Aragoneses dice textualmente lo siguiente: “*Sesión ordinaria de 14 de Agosto de 1773: En vista del desempeño que han manifestado todos los opositores en este Concurso General y en atención al mérito de las obras que han presentado, relativas a los asuntos [...] en esta atención se acordaron las gracias siguientes: En la clase de pintura: [...] Joaquín Campos: residente en la ciudad de Orihuela, de edad 25 años, firmó oposición al primer premio de pintura, a cuyo fin vino de dicha ciudad y habiendo desempeñado con acierto su oposición y atención al perjuicio que se le había ocasionado por el viaje y larga detención en esta ciudad, fue declarado Académico supernumerario por todos los votos, admitiéndole a este efecto la obra que había trabajado para el concurso.*”

Por no alargarnos mucho en resumir las características más significativas de su vida, diremos que Joaquín Campos tuvo una gran relación con la pintura valenciana de mitad de siglo ya que fue en Valencia donde estudió en la Real Academia de San Carlos. Pronto pasó a ser académico y más tarde discípulo y colaborador del maestro José Vergara. Debió llegar a Murcia en 1781 para ocupar la vacante dejada por Folch de Cardona, también valenciano, como Teniente-Director de la escuela de dibujo de la RSEAPM. Gozó en Murcia de gran fama como maestro, recibiendo numerosos encargos por parte de instituciones e iglesias. Según Baquero Almansa (1980), sus dotes estimables en la composición, su dominio del dibujo, y el buen empleo del colorido fue lo que determinó esta buena fama, si bien a sus cuadros suelen faltarles jugosidad y calor. Tuvo su taller en la calle de Algezares frente al caserón del Marqués de Fontanar, y dejó dos discípulos: Gregorio Sanz y Gregoria Navarro. En 1811 murió de fiebre amarilla a consecuencia de la epidemia que asoló la ciudad.

Pese a que su producción en temas religiosos e históricos fue enorme, en esta investigación nos ocuparemos de la parcela que ocupa el retrato de Manuel Rubín de Celis (Fig. 2) que se encontraba en la Casa de la Misericordia y que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia. La obra estuvo hasta diciembre de 1924 en el despacho de Dirección de la Casa de la Misericordia y Maternidad, cuando la Diputación Provincial acordó ceder el cuadro, junto con el retrato de Juan Mateo, al Museo de Bellas Artes previa solicitud de la Junta del Patronato de Museo Provincial. Junto al documento de cesión también aparece la solicitud, justificada por el lamentable estado de conservación en el que se encontraban ambas obras, proponiendo también la restauración de las mismas.

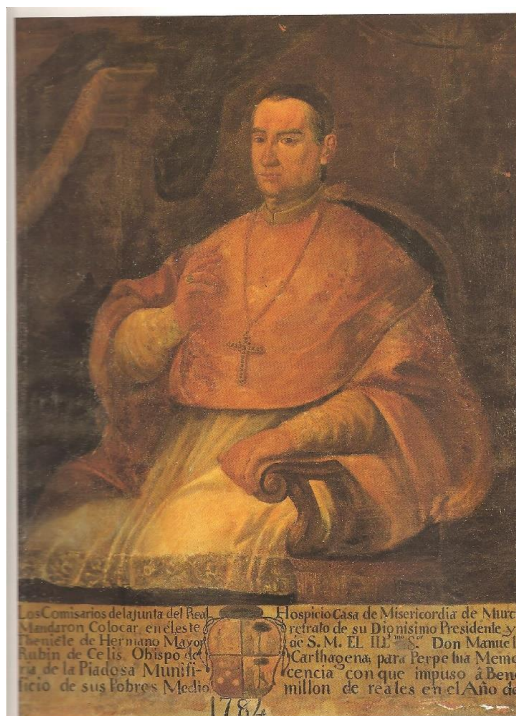


Figura 2. Joaquín Campos López. *D. Manuel Rubín de Celis*. 1784. CARM.

Tal como cuenta Jorge Aragonés (1968), el retrato de Don Manuel Rubín de Celis que presidía la dirección de la Casa de La Misericordia, nos ha llegado sin firmar y sin fechar, aunque no supone un gran conflicto adscribir la obra al pintor de Orihuela. El hecho es que nuestro retrato de Manuel Rubín tiene hasta tres hermanos prácticamente gemelos, y dos de ellos sí que están firmados por Joaquín Campos. Los otros tres retratos de Rubín de Celis son: el del Palacio Episcopal, el de la RSEAPM y

el de San Juan Bautista. Las cuatro obras reproducen al mismo personaje y en la misma postura habiendo muy leves diferencias entre ellos. Las dos obras firmadas son las del Palacio Episcopal y la de la RSEAPM, en ambos casos aparece la inscripción que resuelve la duda de la autoría: “*Joaquín Campos fecit*”. Este hecho permite atribuir a la misma mano los idénticos retratos de Rubín de Celis, tanto el de la Casa de la Misericordia como el de San Juan Bautista.

En los cuatro casos la estructura del cuadro es la misma: aparece en el centro Don Manuel Rubín de Celis de semiperfil y sentado, en actitud de bendecir siempre con la mano derecha alzada. El fondo, en todos los casos, es un discreto juego de cortinaje. Bajo el retrato propiamente dicho, una cartela presenta los méritos del Obispo y el motivo que provocó que se pintase el retrato. Dentro de estas características comunes que atesoran los cuatro retratos que Joaquín Campos pintó de Manuel Rubín de Celis, hay tres que tienen mayores similitudes y uno que se desmarca de la saga. Los retratos de la Económica, San Juan Bautista y Casa de la Misericordia responden a un mismo modelo, quizás más protocolario, destinado a adornar los despachos donde se le quiso rendir homenaje al obispo en gratitud por sus aportaciones económicas. En estos tres cuadros aparece el obispo sentado y casi de cuerpo entero. Está en actitud de bendecir con la mano derecha levantada y apoya la izquierda sobre el brazo de un sillón del que se ve la zona superior del respaldo. En todos los casos resulta curioso el uso de la misma indumentaria ya que aparece el obispo Rubín vestido con hábito de coro, dejando ver el roquete blanco -con bordados florales en las bocamangas y en la zona más baja-, así como la *mozzeta* color bermellón con una larga caída a modo de capa, y cubriendo la cabeza con solideo. También es común la presencia de la cruz engastada que se descuelga hasta el pecho y la sortija en el dedo anular de la mano derecha. En la zona inferior de las pinturas una cartela sirve de base a la obra y recibe la inscripción de agradecimiento al obispo. En los casos de San Juan, Casa de la Misericordia y la Económica, el fajón aparece partido por el escudo del Obispo.

Tomando como ejemplo el de la Económica y el de la Casa de la Misericordia podemos diferenciar dos aspectos en el fondo de la imagen: el primero es en la esquina superior derecha de ambos cuadros donde vemos amplios pliegues de cortinaje en el de la Económica, mientras que en el de la Misericordia apreciamos sólo las borlas que decoran las cortinas; el segundo es en la esquina superior izquierda, donde en el de la Casa de la Misericordia el cortinaje apoya sobre una pilastra que deja ver su capitel, mientras que en el de la Económica la pilastra muestra su basa. También hay ligeros detalles distintos en los pliegues del roquete y la muceta, pero sobre todo se percibe un tratamiento distinto en la decoración floral del hábito en el retrato de la Económica más detallista, siendo la decoración en el de la Casa de la Misericordia un aspecto mucho menos tratado. Por último aspectos más claros como el hecho de que en el de la Económica aparezca un libro sobre una mesa vestida a la izquierda del obispo, que la capa del obispo descienda hasta adentrarse en la cartela, o el hecho de que el escudo del obispo en el caso del retrato de la Económica aparezca perfectamente trazado mientras que en el de la Casa de la Misericordia aparece primariamente esbozado.

De los cuatro retratos, como dijimos anteriormente, el único que se desmarca de este modelo es el del Palacio Episcopal. En el caso de este retrato aparece el obispo también en actitud de bendecir levantando la mano derecha, pero a diferencia de los otros tres la mano izquierda sostiene un libro entreabierto. Otra distinción que salta a la vista es que en este caso se prescinde cualquier elemento de fondo, a excepción de un cortinaje bastante discreto. Los elementos que aparecían en los otros retratos tales como pilastras, borlas, mesas o libros han desaparecido en este retrato. En la

vestimenta también se puede advertir una nueva diferencia ya que la prenda con la que cubre el roquete el obispo aparece en este caso abotonada y con capucha, algo que no habíamos visto en los casos anteriores. Por último, lo que realmente hace distinto a este cuadro de los anteriores es el tratamiento formal del obispo, en la mirada y en la captación de lo psicológico. El gesto del protagonista es más natural, apreciándose menor rigidez en la postura de los hombros y el codo, lo cual aporta un carácter más veraz a esta pintura. También la mirada es más viva y cariñosa. Tal vez esto tenga que ver con que este retrato muestra una imagen más cercana del obispo, donde este sólo aparece de medio cuerpo. La fría y neutra mirada de los retratos anteriores se torna en este caso en la mirada cálida, tierna y llena de vida de un personaje culto y alegre. Es ésta captación de lo psicológico lo que nos hace considerar al retrato del Palacio Episcopal como el mejor de los cuatro que Joaquín Campos pintó de Rubín de Celis.

Sin embargo, la mejor factura de la obra del Palacio Episcopal, no viene a significar que éste fuese el modelo de retrato que el propio Campos después copiaría en las otras tres composiciones, que son algo más modestas. Jorge Aragonese fue el único que se ocupó de la relación existente entre los distintos retratos del obispo, si bien en su estudio olvidó incluir el retrato de San Juan Bautista. Para Jorge Aragonese es el retrato conservado en el Palacio Episcopal el primero en terminarse y por tanto el que marca el modelo al resto, basando su teoría en la mayor calidad de esta obra y en haber prescindido de elementos accesorios para centrarse en la captación física y psicológica del retratado. Sin embargo resulta, para nosotros, muy difícil adscribirse a esta teoría basada solamente en el mero hecho de la mayor calidad artística. Bien es cierto que ninguno de los cuatro retratos aparece convenientemente fechado, por lo que determinar cuál fue el primero en ser pintado se antoja bastante aventurado. Tampoco podemos concretar la fecha del primer retrato basándonos en las fuentes bibliográficas que en algún momento han tratado alguno de los retratos, puesto que no han aportado fuentes documentales precisas sobre el inicio o terminación de las obras. Es más, repasando la bibliografía, se puede observar como ninguno de los autores ha llegado a trabajar teniendo en cuenta los cuatro retratos que Campos pintó.

Fuentes y Ponte (2005) no cita los cuatro retratos, lo cual era difícil ya que uno de ellos –el de la Económica- se encontraba fuera del ámbito religioso, pero en realidad sólo cita y describe el de la Sacristía de San Juan Bautista, aunque al no estar firmado nunca lo atribuye a la mano de Joaquín Campos.

Baquero (1980) sólo cita los retratos del Palacio Episcopal y de la Económica como obras de Joaquín Campos, olvidando el de la Casa de la Misericordia, y adscribiendo el de San Juan Bautista a la mano de Folch de Cardona, pintor valenciano que también retrató a Rubín de Celis alrededor de 1774 para el Seminario de San Fulgencio, aunque en esa ocasión se le representó de cuerpo entero y enmarcado en una composición con más personajes.

Jorge Aragonese (1968), nos habla de las obras del Palacio Episcopal, de la Económica y de la Casa de la Misericordia, obviando ya en 1968 el de San Juan Bautista que no solo no había sido hasta entonces atribuido a Campos por Fuentes y Ponte, sino que incluso se relacionaba con Folch de Cardona como escribía Baquero. Será este retrato de San Juan fundamental, a nuestro juicio, a la hora de tratar de dilucidar cuál fue el que se pintó antes y por tanto el que sirvió de modelo al resto.

Nicolás Gómez (2002: 241), trata exclusivamente los retratos de la Económica, Palacio Episcopal y San Juan Bautista, dejándose en el tintero el de la Casa de la Misericordia. Sin embargo, resulta del todo interesante su artículo al fechar el retrato de Rubín de Celis de la Económica en 1782, según acta encontrada del día 22 de noviembre de 1782 donde se dice que se ha finalizado dicho retrato.

Por último Belda Navarro y Hernández Albaladejo (2006) a la hora de hablar de Joaquín Campos, también tratan exclusivamente las obras del Palacio Episcopal, la Económica y San Juan Bautista.

Desde luego que ha sido difícil para los autores citados acercarse a las fechas de realización de los retratos ya que ninguno ha tenido en cuenta las cuatro obras de Campos, sin embargo un estudio de las inscripciones que contienen los retratos bien nos podría ayudar a resolver el problema, o al menos a arrojar una teoría, más o menos aventurada, sobre las fechas de realización.

A continuación vamos a reproducir los textos que acompañan a cada uno de los retratos para así tener claro el tema que tratamos.

- Inscripción del retrato de la Casa de la Misericordia:

Los comisarios de la Junta del Real Hospicio Casa de Misericordia de Murcia mandaron colocar en él este retrato de su Dignísimo Presidente y Teniente de Hermano Mayor de S.M. El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena para perpetua memoria de la piadosa Munificencia con que impuso a beneficio de sus pobres medio millón de reales en el Año de 1784

- Inscripción del retrato de San Juan Bautista:

El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis, canónigo que fue de la Santa Iglesia Catedral de Palencia, inquisidor del Santo Tribuna de la ciudad de Valladolid y después Obispo de ella, y de presente lo es dignísimo Obispo de Cartagena, habiendo concurrido con la limosna de tres mil reales para la conclusión del crucero de esta Iglesia parroquial de San Juan Bautista, la bendijo y colocó solemnemente en ella al Smo. Sacramento, día 28 de Agosto de 1777, y en el de 1782, estimulando de su católico celo y liberalidad inimitable, dio de sus rentas la cantidad de trescientos veinte mil reales vellón para edificar el cuerpo de dicha Iglesia, seis capillas, las dos torres y pórtico; y en señal de la más rendida gratitud y perpetua memoria se fabricó este su verdadero retrato, cuya vista estimule a dar las debidas gracias a Dios y rogar por la mayor felicidad de él, en esta y la eterna vida.

- Inscripción en el retrato del Palacio Episcopal:

El Ilmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena fue Visitador y Juez de obras pías de este Obispado y pasó a servir en el año 1751 el provicariato de Palencia. Fue canónigo de aquella Iglesia y de ella ascendió a Inquisidor del Tribunal de Valladolid en cuya mitra fue provisto por S. M. en el año de 1767 y de allí fue trasladado a esta Diócesis de Cartagena el año de 1773. Murió en 9 de Agosto de 1784.

- Inscripción del retrato de la Real Sociedad Económica:

La Real Sociedad Económica de Murcia mandó colocar este retrato de su generoso socio el Ylmo. Sr. Don Manuel Rubín de Celis Obispo de Cartagena en sus Escuelas Patrióticas y de Dibuxo para perpetua memoria de la piadosa munificencia con que impuso a favor de ellas y en beneficio de la enseñanza pública medio millón de reales en el año de MDCCLXXXII. Falleció en el de 1784 a 9 Agosto en cuyo día se le hace aniversario perpetuo por acuerdo de la misma Real Sociedad del 19 del dicho mes y año.

A poco que hagamos una reflexión superficial de los textos arriba expuestos llegaremos a algunas conclusiones bastante simples: la primera es que el retrato de la Casa de Misericordia tuvo que ser pintado a la fuerza en el año de 1784 o con posterioridad ya que el hecho que rememora ocurrió en tal fecha. La segunda es que los retratos de la Económica y el Palacio Episcopal, tuvieron que ser pintados con posterioridad a la muerte del Obispo el 9 de agosto de 1784 ya que la misma fecha viene recogida en las cartelas. La tercera es que el retrato de San Juan Bautista debió ser el primero en pintarse ya que homenajea un hecho ocurrido en 1782. Y además es el único en el que se declara abiertamente que está pintado en vida del Obispo, al usar el término “[...] y de presente lo es dignísimo Obispo de Cartagena [...]”.

Teniendo en cuenta, por tanto, estas conclusiones extraídas al estudiar las inscripciones de los retratos podríamos decir que en base a ellas el primer retrato pintado fue el de San Juan Bautista en 1782. Más tarde, en 1784, tenemos los otros tres retratos entre los cuales resulta difícil señalar cual se pintó primero. Quizás la única señal significativa se encuentra en el de la Casa de Misericordia al no hablar en ningún momento de la fecha de la muerte del protagonista, falta tal vez motivada porque aún no hubiera muerto el obispo en el momento de pintarse el retrato. Si fuese así, nos encontraríamos con que el de la Casa de la Misericordia es el segundo retrato, cronológicamente hablando, de los que Campos pintó de Manuel Rubín de Celis. Entre los otros dos, el de la Económica y el del Palacio Episcopal, es imposible dilucidar cual se haría antes y cual después.

Sin embargo, esta teoría cronológica basada en las inscripciones de los retratos, podría desmontarse si tenemos en cuenta que los retratos pudieron pintarse en momentos distintos a los que se dibujaron las cartelas. De hecho, Nicolás (2002) constata en su análisis del retrato de la Económica, que consta en las actas de la Real Sociedad del 21 de noviembre de 1782 que la pintura estaba ya terminada, por lo que se puede deducir que efectivamente el retrato fue pintado en distinto momento a la cartela. Este hecho sitúa al retrato de la Económica en 1782 como el de San Juan Bautista, siendo ambos los primeros en pintarse, quedando el de la Casa de la Misericordia y el del Palacio Episcopal para el año de 1784.

4. Conclusiones

La tipología del retrato oficial es también denominado retrato de estado en la terminología inglesa. En este caso hemos podido comprobar la existencia de diferentes subtipologías ya que la producción retratística varía según el puesto que ocupe el protagonista de la obra. Un hecho que hemos constatado en esta modalidad de retrato, es que estas representaciones buscan presentar a los retratados de una manera atemporal, mostrando una imagen de seguridad y poder, acorde con el puesto de responsabilidad que ocupan.

Los elementos simbólicos alusivos al poder aparecen de manera habitual entre los retratos oficiales correspondientes a los mandatarios episcopales, tal y como se ha podido constatar tras el Concilio de Trento la nueva imagen de fuerza y poder que surge en el seno de la Iglesia Romana se traduce en los retratos de sus obispos en imágenes que muestran su capacidad renovadora y de ejercicio del poder. En el caso de Juan Mateo de Salamanca lo vemos aferrado a sus libros sagrados, símbolos que representan el origen de su poder, y también a la imagen de la nueva patrona de Murcia que él ha defendido imponiéndose a antiguas patronas con más tradición. Por otro lado, Manuel Rubín de Celis, aparece sobre un “trono” y con la indumentaria de gala como si de un retrato de estado se tratase, la cartela hace mención a las obras de

caridad que patrocina el obispo y que se están levantando gracias a su impulso y financiación.

En definitiva, se trata de dos retratos destinados a trasladar la imagen de poder que representan ambos obispos, dejando clara su posición dominante en la sociedad y el impulso reformista que propone la Iglesia católica después del Concilio de Trento.

5. Referencias

- Agüera Ros, J.C. (1994). *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*. Murcia: Real Academia Alfonso X El sabio
- Barón, J. (2007). *El arte del retrato en la España del siglo XIX en El retrato español en el Prado, de Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado
- Baquero Almansa, A. (1980). *Los profesores de las bellas artes murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués
- Belda Navarro, C. y Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora Regional de Murcia
- Fuentes y Ponte, J. (2005). *España Mariana: Provincia de Murcia*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia
- Gutiérrez García, M.A. (2005). *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*. Murcia: Consejería de Cultura. CARM
- Jenkins, M. (1947). *The state portrait: its origin and evolution*. New York: College of fine arts association
- Jorge Aragoneses, M. (1968). *Sobre la vida y obra de Joaquín Campos*. Murcia: Murgetana
- Kantorowicz, E.H. (1985). *Los dos cuerpos del rey*. Madrid: Alianza
- Mas Galvañ, C. (1982). *Jansenismo y regalismo en el Seminario de San Fulgencio de Murcia*. Alicante: *Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna*
- Nicolás Gómez, S. (2002). *Manuel Rubín de Celis en Huellas*. Murcia: Fundación Cajamurcia
- Portús Pérez, J. (2004). *Varia fortuna del retrato español en El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press

Recebido para publicação em 19-06-16; aceito em 21-07-16