

EL ÉXTASIS DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, OBRA DE JUAN JOSÉ DE URMENETA

POR JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

Es una ocasión propicia, para dar a conocer una nueva obra de Juan José de Urmeneta, el homenaje que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla le ofrece al Excmo. Sr. Dr. D. Antonio de la Banda y Vargas, catedrático emérito de la Hispalense, con motivo de su jubilación. Y estimo que es un momento oportuno para ello, porque dicho profesor ha dedicado buena parte de su labor investigadora al estudio histórico-artístico en la actual provincia de Cádiz; y, por ser hasta el momento, quién más luz ha arrojado sobre el perfil humano y la obra plástica de tan destacado artista gaditano del siglo XIX.

Juan José de Urmeneta y de la Parra nació en Cádiz el 26 de noviembre de 1800, en el seno de una familia acomodada y culta. Su padre, natural de Oñate, fue el comerciante D. Juan José de Urmeneta; y su madre, gaditana, D^a. María Belén de la Parra. Ambos contrajeron matrimonio, en 1783, en el sagrario de la catedral de Cádiz. Nuestro artista, al igual que sus hermanos, recibió una cuidada educación. Se formó plásticamente en la Escuela de Nobles Artes, fundada en 1789. En dicho centro hizo suyo el estilo academicista, con tintes neoclásicos, conforme a la ideología estética de sus afamados maestros: Torcuato José Benjumeda, en arquitectura; Cosme Velázquez Merino y su auxiliar José Fernández Guerrero, en escultura; y Manuel Roca, en pintura. No obstante, evolucionó hacia un romanticismo de corte purista en el que siempre militó.¹

Desde su juventud simultaneó la actividad mercantil, propia de su familia, con sus afanes artísticos. En este sentido, baste recordar que hasta sus últimos años de vida figuró en las Guías de Cádiz como Administrador de Fincas. No obstante, eso no fue impedimento para que desde los inicios destacase en el ambiente cultural y artístico de su ciudad natal. Así lo prueban su ingreso, en 1830, en la Real Sociedad

1. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Semblanza del escultor y pintor gaditano Juan José de Urmeneta y de la Parra", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 3. Cádiz, 1985, ps. 27-28.

Económica de Amigos del País, de la que fue vicesecretario en 1856, y su incorporación, en 1840, como consiliario en la aún Escuela de Nobles Artes.

Su labor docente se inició en 1844, al ser nombrado Teniente de Pintura de la ya Academia Nacional de Santa Cristina, por el fallecimiento del pintor gaditano José García Chicano. Y, más tarde, en 1848 fue designado Director de Escultura de dicho centro, sustituyendo al escultor malagueño José Vilches. Precisamente, ese mismo año, el 26 de marzo, contrajo matrimonio con la Srta. Ana de Urrutia Garachitorenna, hermana del académico, político y pintor Javier de Urrutia (1801-1869). Por desgracia, su esposa, también reconocida pintora local y académica desde 1846, falleció en 1850. A partir de ese momento, nuestro artista se consagró por completo a sus tareas docentes, académicas y profesionales.²

En 1849 impartió la clase de Modelado y Vaciado. Aquel año, al suprimirse la Academia Nacional y crearse, junto con la aneja Escuela, la Provincial de Bellas Artes, fue ratificado en su cargo. Luego, en 1856, fue elegido Director de la misma, permaneciendo en el cargo hasta su renuncia voluntaria en 1870. Entre 1855 y 1858 amplió su bagaje cultural viajando por España y el extranjero. Y, tras solicitar la jubilación por asuntos propios, mantuvo su condición de Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y, por consiguiente, la de Vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos-Artísticos de Cádiz.³

Murió el 18 de febrero de 1883, a los ochenta y dos años de edad, en su casa natal de la calle Zaragoza nº 7, donde siempre residió. Falleció a causa de un catarro pulmonar agudo. En su testamento redactado ante el escribano público de Cádiz D. Juan de la Cruz López y Elías, designó, al no tener hijos, como herederos universales a sus sobrinos, mejorando a su ahijada D^a. Inés de Urmeneta.⁴

Su producción pictórica, al igual que la escultórica, es muy escueta. Una y otra le acreditan como un notable artista gaditano del siglo XIX, que perpetuó el clasicismo academicista a través de un rigor de oficio y una elegante frialdad. Entre sus esculturas podemos citar algunos ejemplares. *La cabeza de Mengs*, copiada de un modelo traído de Madrid, que donó en 1846 como obra de ingreso a la Academia. En 1849 ultimó cinco relieves, para el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Cádiz, con los bustos del jurista *Suárez de Salazar*, del marino *Vicente Tofiño*, del pintor *Clemente de Torres*, del III *Marqués de Ureña* y del poeta *Cadalso*. En la actualidad, sólo se conservan en la alcaldía gaditana los dos primeros. Posteriormente ejecutó un boceto de la estatua del prelado *D. Domingo de Silos Moreno*, que retiró del concurso por ser su cuñado Javier de Urrutia promotor del mismo. En la exposición gaditana de 1854 presentó, fuera de plazo y por tanto sin opción a recompensa, el desaparecido relieve de la *Degollación de los Inocentes* y un *Autorretrato*. Por entonces, restauró el relieve

2. *Ibíd.*, ps. 28-31.

3. OSSORIO y BERNARD, M: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, p. 674.

4. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Semblanza del escultor y pintor gaditano Juan José de Urmeneta y de la Parra". *Op. cit.*, ps. 30-31.

de José de Vilches sobre la inauguración del puente del *Duque de la Victoria*, donado por la Academia a la Diputación Provincial, hoy desaparecido. Y en la exposición de 1858 mostró, sin concurrir a premios, el busto del pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado (†1856). Por fortuna, los bocetos de ésta última pieza y del autorretrato se guardan en la Academia de Bellas Artes de Cádiz.⁵

Respecto a su quehacer pictórico, se sabe que en la exposición gaditana de 1841 participó con una copia del *Juicio Final*, de Nicolás de Poussin, de la que sólo existe la referencia literaria. Además, en la Catedral Nueva hay un óleo de San Basilio (226 x 142 cm) cuya cuidada factura responde a los imperativos estéticos de la Academia local. El obispo y mártir paleocristiano, en actitud orante, es asistido por un ángel. *El retrato de su esposa* (84 x 65 cm), conservado en la citada Academia, resulta más convencional.⁶ La dama, de medio cuerpo, sedente, ataviada a la moda de la época, luce una manteleta verde rameada, con cuello de encaje blanco y lazada rosa; y vuelillos de encaje y raso a juego. Se recorta sobre un fondo negro. La cabeza, bien resuelta, tiene la endrina cabellera peinada en bandos, conforme al gusto romántico. Las manos se cruzan sobre el regazo, mostrando en la diestra un abanico cerrado. Así expresa, como ocurre en *La dama del abanico* de Velázquez, la sinceridad y honradez femenina.⁷ Por último, en el Museo de Cádiz, hay un lienzo (112 x 85 cm) titulado *Capuchinos en el Coro*. La comunidad se dispone de pie, ante la sillería coral, cantando al atardecer la hora de Vísperas del Oficio divino. En el flanco derecho hay un fraile sentado en la primera fila; y, en el opuesto, otro arrodillado. En el centro de la estancia, ante el facistol, oficia un religioso revestido de capa pluvial, acompañado por un turiferario y dos acólitos. En los paramentos laterales, decorados con múltiples cuadros, abren las ventanas provistas de sus correspondientes cortinas. En la fábrica, bien resuelta arquitectónicamente, destacan los efectos de luces y perspectiva. Cesar Pemán, al catalogar esta obra, apunta que es una réplica de la escena coral del *Convento Capuchino de Santa María de la Concezione de Roma*, pintada por Granet. Y fija su datación hacia 1860, marcando, por tanto, la evolución al realismo de la pintura española tan en boga en las postrimerías del reinado de Isabel II.⁸

Por fortuna a este breve, pero aceptable, elenco de la producción pictórica del autor gaditano que nos ocupa, podemos sumar ahora una nueva pintura, que representa un *Éxtasis de San Francisco de Asís*. Dicha obra forma parte de la colección particular del Sr. González Escobal en Sevilla (lám. 1) Se trata de un óleo sobre lienzo

5. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Semblanza del escultor y pintor gaditano Juan José de Urmeneta y de la Parra". Op. cit., ps. 40-42. Ídem: *De la Ilustración a nuestros días*. Historia del Arte en Andalucía, Tomo VIII. Sevilla, 1991, p. 131.

6. OSSORIO y BERNAL, M: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Op. cit., p. 674. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Semblanza del escultor y pintor gaditano Juan José de Urmeneta y de la Parra". Op. cit., ps. 42-43.

7. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Madrid, 1990, ps. 11-12.

8. PEMÁN y PEMARTÍN, Cesar: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas)*. Madrid, 1964, ps. 240-241.

(103 x 83 cm) firmado y fechado, en el ángulo inferior derecho por “J.J. Urmeneta. 1863. Cádiz”. Rememora el instante mismo en que Dios reveló al *Poverello* en el monte Alverna, a través de un ángel, los cuatro privilegios de la orden franciscana: que ésta duraría hasta el día del juicio; que nadie que intencionadamente la persiguiera viviría mucho; que ningún pecador que quisiera vivir mal en la fraternidad podría permanecer en ella mucho tiempo; y que todo el que la amara de corazón, aunque fuese un gran pecador, al fin alcanzaría misericordia.⁹

Poco después, en el mismo monte Alverna, en el valle del Casentino (Arezzo), fue donde el día de la fiesta de la Exaltación de la Cruz del año 1124 recibió del propio Cristo, crucificado, bajo la apariencia de un serafín de seis alas, la *Estigmatización* o impresión de los estigmas de las cinco llagas, que Dante llama *l'ultimo sigillo*, el sello último, que revalida su identificación con el Salvador del Mundo.¹⁰

En consecuencia, en el óleo que estudiamos, fray Francisco está arrodillado en el referido monte Alverna, de frente al espectador, ante una peña donde hay un pequeño Crucificado que se fija a una cruz cilíndrica con tres clavos. Viste la túnica parda con capucha y cordón anudado al cinto, conforme se establece en el capítulo segundo de las Reglas aprobadas oralmente por Inocencio III y, posteriormente, confirmadas en 1223 por Honorio III.¹¹ Según se dice, la túnica adopta forma de cruz para vencer las tentaciones diabólicas; es áspera para crucificar la carne con sus vicios y pecados; y es muy pobre y burda, para evitar que el vulgo la desee.¹² Y el color marrón, aceptado por los franciscanos, alude a la renuncia del mundo.¹³

Al pie del madero hay un libro abierto alusivo a los Evangelios, que regulan y fundamentan en la castidad, obediencia y pobreza absoluta la forma de vida de los frailes menores, así llamados por el fundador para asemejarlos a los que en Asís se decían “menores”, los ciervos de la gleba, que estaban al servicio de los “maiores”, de los más ricos y poderosos.¹⁴ Y delante una calavera, signo de la fugacidad de la vida humana, que suele completar la iconografía de los santos penitentes a partir de la Contrarreforma, invitando a la meditación sobre las postrimerías.¹⁵

9. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Edición preparada por José Antonio Guerra. B.A.C. Madrid, 1978, ps. 907-913.

10. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. A-F*. Op. cit., p. 545.

11. *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*. Octubre. Madrid, 1782, ps. 80-81 y 86.

12. *Ibidem*, *Consideraciones 2*, ps. 902-904. Estas prerrogativas de la Orden franciscana se reseñan también en *Espejo de perfección 79* y en la crónica de **Tomás de Eccleston**, ed. Little, ps. 93 s. Y en las *Floreillas* suele incluirse este episodio tomado de la *Vita fratris Leonis, Chronica XXIV Generalium*: AF 3, ps. 67 s.

13. FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, p. 219.

14. LLORCA, GARCÍA VILLOSLADA, P. LETURIA y MONTALBAN: *Historia de la Iglesia Católica. Edad Media (800-1303)*, Tomo II. B.A.C. Madrid, 1953, ps. 745-746.

15. VALDIVIESO, Enrique: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 2002, p. 169.

El afligido rostro de San Francisco se hace eco de la descripción de su biógrafo Tomás de Celano.¹⁶ Tiene, pues, abundante cabellera, bigote y barba, tez morena, frente plana, ojos melancólicos, cejas descendentes, nariz recta, pómulos marcados, boca entreabierta y anhelante que deja ver su perfecta dentadura superior. Con el índice de la mano izquierda señala al Crucificado, como ejemplo a seguir. No en vano se dice que es *Christi imitator*.¹⁷ Su cuerpo inerte es soportado por un ángel mancebo, que sostiene con delicadeza su mano derecha. Este tema iconográfico recuerda la aparición del ángel confortador a Jesucristo durante la agonía en el monte de los Olivos (Lc. 22, 39-45).

La figura celeste, de cuidada factura, está interpretada como una Victoria clásica. Tiene las alas enhiestas. Su amable presencia acorta la distancia que media entre el Todopoderoso y la pequeñez del hombre.¹⁸ Tan hermoso mensajero de la divinidad viste una túnica verde, sutil y ablusada, semejante al peplo griego, cuya abertura lateral deja ver la pierna derecha. El color de la indumentaria, situado entre el azul y el rojo, refleja valores de transición. Se trata de un tono sedante, que es, además, el signo de la vida que renace anualmente cada primavera. Por eso, en la iconografía cristiana, alude a la esperanza; y para los místicos es, asimismo, el color de la paz.¹⁹

El rostro del ángel, de nacaradas carnaciones, por su inquietante belleza andrógina, es símbolo de plenitud, perfección y divinidad.²⁰ Su expresión dulce, solícita y confortadora queda subrayada por la disposición del elegante peinado. La blonda cabellera, con raya al centro, determina sendos bucles laterales que descienden en cascada hacia la espalda. Sus rubias guedejas vienen a ser el halo o nimbo natural de su testa, cuya luminosidad moral irradia sobre la morfología de este ingrátido personaje tan próximo a lo divino.

El paisaje montañoso, idílicamente representado desde fines del Setecientos, por su larga tradición literaria y mítico-religiosa, se convierte, *per se*, en un impresionante testimonio de la magnificencia divina. Por ello, el monte es el lugar preferido para la teofanía. Baste recordar los episodios del Sinaí, del Tabor, del Calvario, etc. Según el salmista, las peñas, por su firmeza y estabilidad, nos recuerdan a Dios: “El sólo es mi roca y mi salvación, mi refugio; no vacilaré nunca” (Sal. 62,3).

En España, la ideología contrarreformista transformó la atractiva imagen medieval de San Francisco, creada por Giotto como un joven alegre y compasivo, en la de un místico, visionario y penitente. Desde entonces, la iconografía sagrada gusta presentarlo meditando sobre la muerte ante una calavera. Esta nueva estampa devocional, introducida por el Greco, obtuvo una extraordinaria repercusión en todo el ámbito

16. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Op. cit., p. 191.

17. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. T. II, Vol. 3. Barcelona, 2000, p. 546.

18. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Madrid, 1990, p. 31.

19. *Ibidem*, p. 380. MORALES y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1986, p. 100.

20. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985, ps. 67-68.

hispano-barroco. En Sevilla, el tema alcanzó un gran auge con Zurbarán, que supo conferirle su máxima intensidad expresiva, al personificar la renuncia, el sacrificio y la mortificación ante los deleites placenteros del mundo. En esta línea, pues, se sitúa la pintura que catalogamos en el presente estudio. Ambas versiones iconográficas –medieval y tridentina– repiten casi siempre las mismas escenas biográficas, inspiradas no en *La leyenda dorada* del dominico Santiago de la Vorágine, sino en la *Vita* redactada por el franciscano San Buenaventura.²¹

En este éxtasis de San Francisco, el pintor opta por una composición diagonal, de evidente progenie barroca, que se articula en dos planos de profundidad. Uno, para el bienaventurado de Asís; y otro, para el ángel confortador. Usa, además, una paleta de discretos colores fríos y austeros, como corresponde a una visión mística. Es obvio, pues, que el gusto romántico-purista, tan propio del autor, se percibe en la corrección del dibujo y en su opaco y simbólico colorido, ajustado con acierto a la triste y melancólica ambientación escenográfica. Sus convicciones religiosas, su honestidad profesional y su reconocido afán de perfección técnica, no sólo se hacen patentes en la obra, sino que además deleitan, enseñan y conmueven al espectador. Su sensibilidad plástica, matizada por el clasicismo academicista del momento, hacen de esta obra una de las más representativas de su quehacer pictórico. Y la capacidad narrativa del mismo, que tal vez sea lo más importante, ahonda en el espíritu purísimo, quizás demasiado amplio, del fundador de la Orden Seráfica. Por eso, las diferentes ramas del franciscanismo han cultivado, cada cual, una hermosa parcela de su carisma personal.

21. VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*. Traducción de fray José Manuel Macías. Vol. 2. Madrid, Alianza, 1984, ps. 639-653. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Op. cit., p. 379.



Éxtasis de San Francisco de Asís, Juan José de Urmeneta, 1863.