

“LA ANUNCIACION” Y “LAS ANIMAS DEL PURGATORIO”, DOS OBRAS DE AGUSTIN ROBLES EN LA IGLESIA DE SAN JORGE DE LA CORUÑA

Enrique Fernández Castiñeiras

Universidade de Santiago

Agustín Díaz Robles y Quiroga (1758-1841) o Agustín Robles, como se le denomina en la inmensa mayoría de los contratos, se introducirá en la estética del Neoclasicismo aprovechando su estancia en Madrid, a donde se había trasladado a mediados de la década de los setenta para realizar en un principio la carrera de farmacia; así, al menos, parece testimoniarlo el hecho de que hubiera cursado matemáticas, física y química, asignaturas que precisamente sólo se impartían juntas en este plan de estudios(1), aunque luego acabaría estudiando astronomía, centro del que saldría con el nombramiento de profesor encargado de los instrumentos del Observatorio Astronómico de la Academia de Guardamarinas de Ferrol.

La posibilidad de que “... *haya sido discípulo de Don Antonio Rafael Mengs...*”, como llega a suponer Couceiro Freijomil (2), lo que muy bien pudo haber venido dado por haber hecho suyo el pensamiento de Nicolás Fort (3), quien llega a pensarlo, entendemos, por el hecho de haber estado Agustín Robles en la capital del estado y realizado en 1815 una fiel réplica del “*Descendimiento*” del pintor bohemio, lienzo al que hoy no se le considera entre lo más significativo de su producción, pero que en aquellos momentos marcó el climax, no sólo de la obra de Mengs, sino del Neoclasicismo español, “... *es la obra más singular que vieron los hombres...*” llega a decir Azara (4), cuando tal suposición ha de ser considerada como una mera elucubración ya que, manejando los escasos datos con los que contamos, se hace prácticamente imposible pensar en tal relación.

1.- URGORRI CASADO, Fernando: *En las bases: La pintura de dos profesores de dibujo. En Pintores ferrolanos*. Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1980, pág. 72

2.- COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio: *Historia de Puente deume*. Santiago, 1944, pág. 451.

3.- FORT ROLDAN, Nicolás: *Don Agustín Díaz Robles. El Eco de Puente deume*, 5-I-1908.

4.- AZARA, José Nicolás de: *Obras de Antonio Rafael Mengs*. Madrid, 1780, pág. XV.

Su regreso a Ferrol coincide con el momento en el que la ciudad estaba en el apogeo de las construcciones navales y aún con la edificación urbana del barrio de la Magdalena o “*Nueva Población*” (5), así como de la expansión y establecimiento de nuevas fábricas que atendían a la enorme demanda naval. Claro que, dada su longevidad, también verá la paralización total de los talleres y de las construcciones navales, así como la supresión en 1825, por la puesta en vigor de la reglamentación de 8 de octubre, de la Academia de Guardamarinas. Este último hecho será lo que hará, precisamente, que este hombre dotado de grandes conocimientos científicos, ya que se nos revelará como un prestigioso constructor de barómetros, termómetros e higrómetros (6), nos descubra, a los 67 años, a un buen dibujante y a un hábil pintor, lo que en su momento ya le había permitido hacerse con el cargo de profesor de dibujo de la mencionada Escuela de Guardamarinas, aunque eso sí, no utilizando jamás el muro como soporte de sus obras.

En esta ocasión nuestro propósito será fijarnos en las dos obras que de él hemos localizado en La Coruña, y ambas en la iglesia parroquial de San Jorge: en “... *los dos altares del crucero... dos tablas... representando una la Anunciación y la otra las Animas del Purgatorio*” (7). Claro que también hemos recogido noticias de que había realizado otros encargos para esta ciudad, aunque o bien ninguno de ellos ha llegado a nuestros días o nosotros no supimos localizarlos. Así para la iglesia parroquial de Santa María ejecutará “...*algunos cobres...*”, a decir de Angel del Castillo(8), y, como recoge Vedia y Gossens (9), para la de San Nicolás y para “... *los altares laterales de la capilla mayor, dos tablas... (en las que se) representan a Santa Teresa, en la una y en la otra la aparición de la Virgen con el Niño en brazos a un religioso capuchino que le adora arrodillado*”.

Estas dos pinturas, realizadas en torno al 1827 (10) y que hoy cuelgan de las paredes de una estancia situada tras el altar mayor, a pesar de que uno de aquellos pequeños retablos clásicos, que habían sido realizados siguiendo las trazas del arquitecto y escultor Melchor de Prado y Mariño (11) y cobijaba la primera de las obras, todavía se conserva en perfecto estado y en su originario emplazamiento (lám. 1), de ahí que nos extrañemos de que fuera sacada la pintura hace menos de una década del lugar para el que había sido concebida, serían trasladadas al “... haber sido... *demolido el edificio antiguo, al hermoso templo del convento de San Agustín, antes colegio de los jesuitas...*” (12).

5.- Véase, por ejemplo , TARRAGO, Salvador, VIGO TRASANCOS, Alfredo y VILLASANTE, Juan A. R.: *El Barrio de la Magdalena del Ferrol*. Vigo, Colegio Oficial de Arquitectura de Galicia, 1980.

6.- MONTERO AROSTEGUI, José: *Historia y descripción de la ciudad del Ferrol*. Madrid, 1859, pág. 493.

7.- MURGUIA, Manuel: *España: sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia, Galicia*. Barcelona, 1888, pág. 345.

8.- CASTILLO, Angel del: *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Santiago, 1972, pág. 255.

9.- VEDIA Y GOSENS. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. La Coruña, 1845, pág. 252.

10.- Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondo General , serie varia, número 1.122, legajo número 7, fol. 1v.

11.- Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondo Parroquial de La Coruña. Parroquia de San Jorge, serie administración parroquial (1744-1840), número 5, fol. 92.

12.- VEDIA Y GOSENS: op. cit., pag. 525.



Lám. 1.- Retablo según los planos realizados por Melchor de Prado y Mariño. Iglesia de San Jorge, La Coruña.

Las razones de esta demolición vendrían dadas por los deseos del ayuntamiento de la ciudad que, el 24 de abril de 1837 manda un expediente al entonces Ministerio de Gobernación “... acerca de la utilidad que resultará de demoler la iglesia parroquial de San Jorge de aquella ciudad y pequeña casa rectoral unida a ella, trasladando la parroquia a la iglesia del suprimido convento de San Agustín; pues de este modo se facilitará tenga aquel vecindario una plaza de Mercado espaciosa y bien situada y se proporcionará mayor salubridad y ornato a la población”. A tal medida se opondría el párroco y consiliarios de la junta de la expresada parroquia, pero nada lograrán ya que este deseo municipal recibirá el beneplácito del citado ministerio el día 4 de mayo de 1837: “... acceder ... a los deseos del Ayuntamiento de La Coruña... y satisfacer por el del solar de la iglesia de San Jorge puesto que el Estado cede a la de San Agustín en utilidad de la ciudad” (13).

En “*la Anunciación*” (lám. 2) Agustín Robles rompe con la interpretación barroca que colocaba el saludo angélico en un escenario extraterrestre. Así, frente al artista de aquel momento estilístico que transformaba la intimidad prosaica del cuarto de la Virgen en antesala del Cielo, al situar el encuentro fuera de los confines terrenos, glorificando de esta manera el suceso, Robles beberá, en cambio, en las versiones renacentistas que mostraban la escena en un ambiente cotidiano, aunque el pintor la representa en un lugar indeterminado, posiblemente en una estancia de una casa acomodada, ya que María se nos revela como una dama burguesa, rompiendo así con la tradición histórica que coloca la escena en una humilde morada de Nazareth.

Y es que el pintor olvida lo que había propugnado Pacheco (14), ya que el arcángel San Gabriel debía de aparecer de rodillas ante María, en actitud reverente, y con un lirio en su mano izquierda; bajo ningún concepto debía representársele haciendo su aparición en vuelo, pues ello sería considerado indecoroso. En la zona superior y acompañando a dos de las personas de la Santísima Trinidad, Padre Y Espíritu Santo, todo un amplio cortejo de ángeles y serafines que escoltan al arcángel en su misión: “*El príncipe celestial descendió del Empireo, acompañado por una multitud de otros ángeles con forma humana con todo el esplendor adecuado a su alto rango*” (15).

Gabriel, que está situado en una nube, a lo alto y a la izquierda de la composición y que resulta singularmente atractivo por su apostura y por la gracia sensual de su ademán, viste una larga túnica roja de amplio y redonde escote, que aparece adornado por un ribete ricamente realizado, ceñido a su cintura por un estrecho cingulo, y sobre ella un manto de tonos verdosos. Levanta su brazo izquierdo no sólo para llamar la atención de la Virgen sino también para señalar con su dedo índice hacia el cielo, a la Paloma que surge rodeada por un torrente de luz, mientras que con el derecho sostiene una filacteria, insignia acreditativa del mensajero de Dios, en la que se halla escrito el texto del mensaje. Junto a María encontramos el cesto con la ropa que estaba repasando y sobre ella las azucenas, relacionadas con su virginidad, ya usuales desde el Medioevo.

13. Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Obras de Construcción de templos, mazo 7, legajo 8, s/f.

14.- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*. Madrid, 1956, II, págs. 231-234.

15.- AGREDA, María Jesús de: *Mística ciudad de Dios, milagros de su omnipotencia, y abismo de la gracia, historia divina, y vida de la Virgen Madre de Dios, reina y señora de nuestra ...* Madrid, 1767, pág. 100.



Lám. 2.- AGUSTIN ROBLES. "La Anunciación". Iglesia de San Jorge, La Coruña.

María, que viste túnica rojiza y manto de tonos azulados y que nos muestra en su rostro ingenuo más que turbación un gozo manifiesto, es sorprendida en el momento en el que estaba en oración, cuando se encontraba sumida en la lectura de las predicaciones de Isaías, que, a decir de los Grandes Padres de la Iglesia, la preparaban para este acontecimiento.

Los rostros son plasmados prácticamente de manera frontal y terriblemente dulzones. La naturaleza muerta queda reducida al libro en el atril y al canastillo con la ropa y las azucenas. La luz es insertada de manera discreta y poética, despojada de todo tipo de agitación barroca. Agitación sin afectación es lo que vemos en Gabriel y que está en consonancia con la grave dignidad de la Virgen, que no está ni asustada ni humillada, como se le representa a veces, sino que es consciente de la gran misión que le ha sido encomendada.

Robles nos muestra una composición de una gran austeridad. Una diagonal en segundo plano sirve para asentar al arcángel sobre una nube, al tiempo que queda equilibrada por la figura de María, arrodillada ante un reclinatorio que se sitúa en la parte inferior derecha de la escena, emplazamiento que crea una especie de espacio psicológico cuyos matices están expresados con fuerza y delicadeza y, como en la inmensa mayoría de la Anunciaciões italianas, el ángel aparece con el brazo extendido y con el dedo señalando, no a la Virgen como es norma, sino a lo alto a la Tercera Persona. Por el contrario, la Virgen extiende su mano izquierda abierta en señal de aceptación, volviendo la cabeza hacia él.

Y es que, por la disposición de las figuras y las coincidencias iconográficas, pensamos que Agustín Robles conocía, bien directamente o bien mediante algún grabado o diseño de otros pintores posteriores, el hacer de los pintores napolitanos de la segunda mitad del siglo XVIII, como pudiera ser, por ejemplo, "*La Anunciación*" de Paolo de Mattis que hoy guarda la galería Heim de Londres. Claro que Robles no sigue con fidelidad la obra, sino que la toma como modelo referencial, y así introducirá algunas variaciones, tales como el cambiar el brazo del arcángel que señala al Cielo, el modificar la posición del que lleva la filacteria, el mayor pudor en la vestimenta que ahora cubre completamente el cuerpo frente al gusto por la cierta desnudez que caracterizaba a los de los modelos italianos, el introducir una visión más abierta en la figura de María, y el disponer sobre el cestillo de la costura el ramo de azucenas.

La composición está bien concebida, el dibujo revela buen gusto y maestría, la paleta resulta pobre, aunque claro está se siguen las características y consabidas tonalidades que propugnaba la normativa del Neoclasicismo, pero presentándola en una combinación armónica, y las figuras dotadas de plasticidad, merced a la buena utilización de la luz.

Para el muro izquierdo, y haciendo pareja con la tabla anterior, el pintor había realizado la de "*Las ánimas del Purgatorio*" (lám.3), en la que las formas y tipologías son las habituales de Robles, aunque esta vez van a ser aplicadas valiéndose de una concepción compositiva que, si bien gana en escenografía y número de figuras, va a perder en refinamiento y perfeccionismo en el dibujo, incluso con la presencia de grandes y graves incorrecciones, como el espacio en el que se desarrolla la escena que nos es sugerido por medio de un fondo de penumbra en el que, al no utilizarse ningún otro elemento, no se logra una fuga visual; el rompimiento celestial con densísimas y acartonadas nubes tampoco está mucho mejor logrado, y la disposición de las figuras no logrará generar ningún sentido ascensional; tampoco hay un detenimiento en plasmar la perfección de las formas, ni la blandura que exigirán las carnes desnudas, lo que bien podría venir dado por la ausencia de



Lam. 3.- AGUSTIN ROBLES. "*Las Animas del Purgatorio*". Iglesia de San Jorge, La Coruña.

esas tan necesarias como ausentes gradaciones de color y de luz. Incluso nos atrevemos a señalar que no se eligió la perspectiva más adecuada teniendo en cuenta la ubicación a la que estaba destinada la tabla.

Este desigual tratamiento que la pintura nos ofrece pudiera llevar a pensar que su autor se movía, como era práctica habitual entre los artistas de la época, en función de estar más o menos motivado según la retribución económica que cada obra suponía. En obras bien pagadas pondría todo su esmero y saber de artista, mientras que aquellas pinturas de precio más ajustado y menguado serían resueltas sin tanto detenimiento y cuidado. Claro que el hecho de que esta obra forme pareja con la de la Anunciación, por consiguiente pagadas por la misma institución, la iglesia parroquial de San Jorge de La Coruña, podría llevar a pensar que la desigualdad de su hacer sólo era achacable al hecho de haber podido contar o no el pintor con láminas o grabados a los que poder seguir o en los que poder apoyarse.

Ahora bien, el informe emitido por “... *el maestro retratista don Pedro Banderleche...*”, que motivará que la Junta Parroquial termine acordando que “... *se le gratifique por el cuadro ... (con) la cantidad de cuatrocientos reales...*” (16), parece desmentirlo, lo que forzadamente nos llevará a pensar en intervenciones posteriores, y, por lo que la pintura nos testimonia, por manos no muy habilidosas.

El cuadro presenta un importante contraste entre la parte inferior, en la que Robles dispuso de forma abigarrada un gran número de figuras que incluso llegan a desbordar el espacio por la parte baja, y entre las que destacan dos personajes, uno femenino, envuelto en llamas y al que identificamos con María Magdalena, y el otro masculino, en la parte inferior y en el centro de la tabla que, puesto en cuclillas y de espaldas, en posición de tres cuartos y con el rostro de perfil, oculta las facciones con sus manos y nos muestra la cabeza con la característica tonsura de las órdenes mendicantes, aunque la ausencia de todo elemento secundario nos impide su identificación.

Por lo que a la composición se refiere, la pintura resulta un tanto compleja, quizás hasta algo aparatosa, aunque el número elevado de figuras que intervienen en la escena representada, para lo que es costumbre en el pintor, nadie puede considerarla agobiante, pues su disposición está muy estudiada, y es que Agustín Robles no pudo sustraerse al modelo equilibrado del Neoclasicismo. Así, la composición está perfectamente ordenada y regida por las formas geométricas clásicas, aunque los vértices de los triángulos que dibujan no se situarán en el mismo plano sino que se escalonarán en profundidad.

Y es que todo está atemperado, aunque el recuerdo barroco se hace presente con esa diferenciación de la escena en dos zonas: una inferior, ocupada por los que purgan sus penas como paso previo al goce eterno, y otra, la superior, con un rompimiento celestial en el que tan sólo aparece una figura. Por consiguiente, la sugestión del Barroco, aunque es evidente, se reduce a una simple mimesis, pues ya no veremos terminar el ambiente con

16. -Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondo Parroquial de La Coruña, ..., fol. 118.

aquellos celajes transparentes, ni con aquella cromatura amarillo-dorado característica: tierras y grises componen la sinfonía de color de la tabla. Es decir, ya no se hunde en sus raíces estéticas, no existe exaltación ni la emoción religiosa propia de lo Barroco, ni se adecúa a la sensibilidad delicada y ornamentalista de aquel estilo.

No vamos a ver en "*Las Animas del Purgatorio*" al Robles dibujante, aquel en el que las líneas venían marcadas por un ritmo sencillo de figuras geométricas fáciles de ver, aquel que nos presentaba unas obras muy trabajadas, realizadas con una gran laboriosidad, y de pinceladas no muy grandes y empastadas, aquel de frecuentes claroscuros.. Aquí, en esta tabla, el pintor nos muestra una pincelada dubitativa, con unos gestos y actitudes agarradas, y con una técnica lisa, brillante, casi esmaltada, aunque este hecho bien puede atribuírsele a los retoques a los que fue sometido, y por el gusto por llevar este pintor hasta sus últimas consecuencias el acabado de la pintura a base de barnices.