

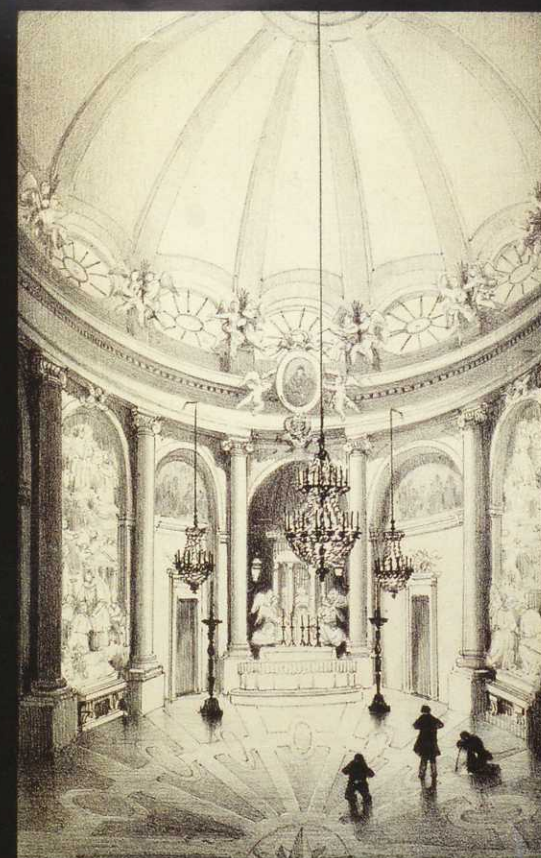
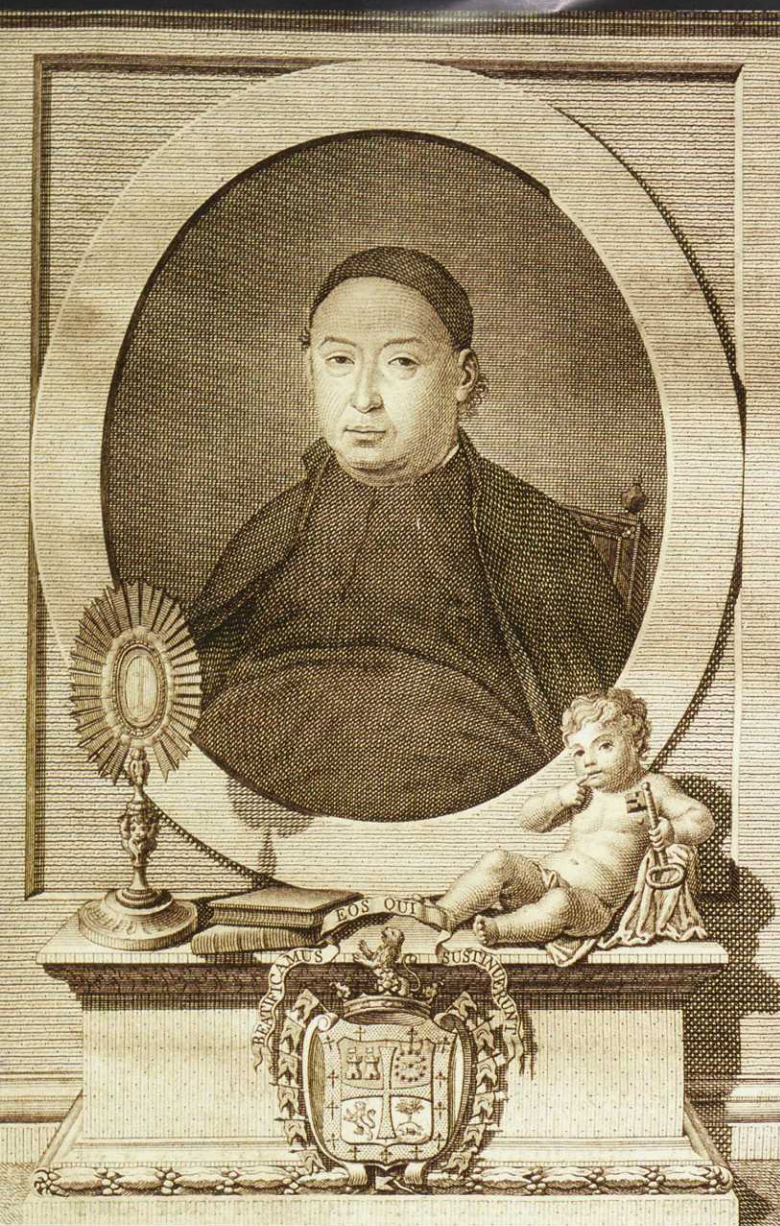
DEP-M
18502

LA SANTA CUEVA DE CÁDIZ

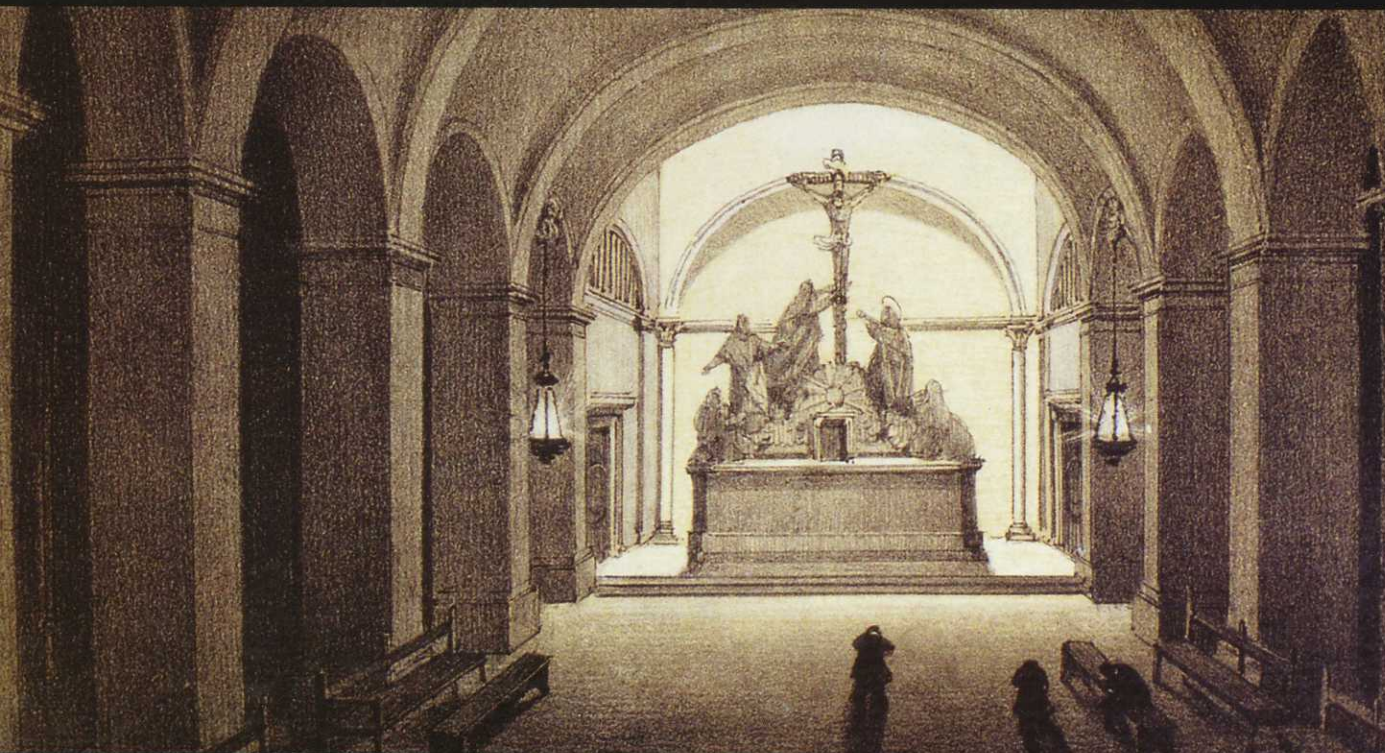


Por PABLO ANTÓN SOLÉ

3



Ficha Técnica:
 © Edita: CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ
 Textos: PABLO ANTÓN SOLÉ.
 Fotos: ARENAS.
 Fotocomposición e Impresión: Artes Gráficas GANDOLFO. Sevilla.
 Depósito Legal: SE-456- 96.
 Portada: Ntra. Sra. Refugio de Pecadores.
 Contraportada: Detalle decorativo de una puerta del presbiterio.



Grabados gentileza de la Biblioteca de Temas Gaditanos.



Capilla penitencial.

LA SANTA CUEVA DE CADIZ

El templo de la Santa Cueva, situado en la calle del Rosario y junto a la Iglesia parroquial de esta misma advocación de la ciudad de Cádiz, es un conjunto histórico y artístico compuesto de una capilla baja o subterránea —de ello su denominación—, dedicada a la meditación de la Pasión de Cristo, y de otra alta, oratorio consagrado al Santísimo Sacramento. Su origen y circunstancias históricas, el estilo clasicista o neoclásico de su arquitectura, la riqueza artística de esculturas y pinturas que decoran estas capillas y los valiosos objetos sagrados de su sacristía dieron justa fama a este templo, que puede calificarse de muy singular. El 31 de marzo de 1796 se bendijo e inauguró el oratorio, culminándose la obra del conjunto, que se mantiene desde entonces milagrosamente sin modificaciones, lo que significa que en 1996 se cumple el II Centenario de su existencia.

I. ORIGENES HISTÓRICOS DE LA SANTA CUEVA

1. La congregación de la Venerable Sor María de la Antigua.

Hacia 1730 un grupo de varones devotos se reunía en una casa particular todos los jueves de nueve a doce de la noche para practicar los ejercicios de la Pasión del Señor, vulgarmente llamados de la Venerable Madre Antigua. El lugar no era el más apropiado, pues estaba en lugar apartado y era casi un descampado, entre la tapia del convento de los Descalzos y el Campo del Sur, hoy en la calle de Garaycochea, pero entonces próximo a una mancebía. Las circunstancias especiales del lugar y de las horas de estas juntas levantaron sospechas y murmuraciones, por lo que la autoridad eclesiástica, después de comprobar *in situ* que no existían verdaderos fundamentos para los calumniadores, para evitar falsos escándalos y las mínimas sospechas de los ignorantes, determinó que se celebra-



Bajada a la Capilla Penitencial.





Redentor atado a la columna.



Ntra. Sra. Refugio de Pecadores, de Manuel González «El Granadino».

sen en alguna iglesia, pero de ningún modo en casa particular.

Después de andar errantes por diferentes templos, estos gaditanos fueron acogidos en la parroquia auxiliar del Rosario.

Se desconocen los verdaderos iniciadores de esta congregación y el año de su establecimiento, siendo lo más probable que lo fueran D. Tomás Luis Cantalejos, presbítero secular, sacristán mayor del Rosario, que falleció en opinión de santi-

dad el 11 de enero de 1738, el Hermano Juan de San Ignacio y un seglar llamado D. Francisco María Mórtoles. D. Pedro Curado, presbítero y sacristán mayor también de la misma auxiliar, fomentó la devoción de manera ejemplar. Decisiva importancia e influjo debió tener el Doctor D. Pedro Francisco Calderón, presbítero y capellán mayor del convento de Religiosas de Santa María de la ciudad de Cádiz, predicador de fama en la década de los años treinta del siglo XVIII, que aparece

como recopilador de los **Exercicios de la Venerable Madre Sor María de la Antigua, según el método con que se practican en Cádiz todos los jueves en la Parroquia Auxiliar de nuestra Señora del Rosario, desde las nueve hasta las doce con singular edificación de los fieles y utilidad de las almas**, como se lee en diferentes ediciones y en particular en la costada de su peculio personal por D. José Marcos Sáenz de Santa María.

Continuaron así los congregantes hasta el año 1756, en que encontraron bajo el suelo del Rosario un lugar más apropiado para sus ejercicios penitenciales con motivo de una obra. Una de las bestias que salían por el pasillo hacia la calle de San Francisco, cargadas de escombros, se hundió en el terreno a bastante profundidad, apareciendo sorprendentemente y sin conocimiento previo un subterráneo o cueva formando una sala cuadrangular, que se extendía hasta la calle mencionada, de unas quince varas de largo por ocho o nueve de ancho, cubierta por una fuerte bóveda. Se pidió y se obtuvo el uso de aquel sitio subterráneo, que repararon y adecuaron fabricando una escala de mampostería que comunicaba con el paso del templo a la misma calle. Adornaron esta Santa Cueva primitiva con un altar pequeño y un calvario, colocaron bancos para los ejercitantes y una mesa para el director. Así permanecieron muchos años, reuniéndose regularmente y aumentando en número. A los tradicionales ejercicios de la Pasión de los jueves del año, días de carnaval, viernes santo y vísperas de San Juan, San Pedro y Todos los Santos se añadieron diaria-

mente el rezo del Rosario, lectura espiritual, meditación y algunas preces.

2. José Sáenz de Santa María, director espiritual y mecenas..

José Marcos Ignacio Sáenz de Santa María nació en la Ciudad y Puerto de Vera Cruz la Nueva el día del evangelista San Marcos, 25 de abril de 1738. Fueron sus padres D. Pedro Sáenz de Santa María y D.^a Ignacia Sáenz Rico, el primero marqués de Valde-Iñigo, hijodalgo notorio y divisero del solar de Valdoserá, y la segunda perteneciente a la nobleza de la Rioja. D. Pedro era cargador de Indias, ejerciendo su oficio de comerciante en el citado puerto del golfo de México, punto final de ida e inicial de vuelta de la ruta de la Flota de Nueva España.

En Vera Cruz, población rica, alegre y bulliciosa, transcurrieron los años de infancia y niñez de José Marcos. Tanto él como su hermano Pedro, nacido dos años antes, acudieron a aprender las primeras letras —leer, escribir y contar, y el Catecismo de la Doctrina Cristiana— al Colegio de la Compañía de Jesús. En 1743 recibieron ambos el sacramento de la confirmación. D.^a Ignacia falleció y su esposo decidió trasladarse a la península con sus dos hijos para establecerse en Cádiz, «Emporio del Orbe» y del comercio de España con las Américas. José Sáenz de Santa María contaba apenas doce años de edad. Cursó la Gramática o Latinitud en las Escuelas del Colegio de Santiago de los jesuitas. Su padre procuró que se instruyera en la carrera del comercio y se dedicara con preferencia al estudio del francés, hablando y escribiéndolo con soltura y propiedad, y con esta preparación lo agregó a una de las casas extranjeras de la plaza gaditana.

Dos años solamente permaneció dedicado a esta profesión del comercio, porque se despertó en él, el hijo segundo, la vocación sacerdotal. Su padre no puso dificultad. De todas maneras el hijo mayor Pedro aseguraba la continuidad de los negocios familiares y el menor tomaba así, como era lo más frecuente, la carrera eclesiástica, no sin conocer de cerca la otra del comercio, propia de los seglares. Mientras se preparaba para la tonsura y primeras órdenes, estudió Artes o Filosofía en su casa con algún preceptor eclesiástico. El obispo Fray Tomás del Valle lo admitió con aprecio, confiriéndole aquella y las cuatro menores el domingo 9 de octubre de 1757.

Cursó los estudios de Teología, Moral y Mística en la Compañía de Jesús, asistiendo a las cátedras fundadas por Pedro Groot. Se ordenó de subdiácono en 1759, y de diácono y presbítero en marzo de 1761, los días 25 y 29 respectivamente.

D. Pedro Sáenz de Santa María se trasladó con sus dos hijos a Madrid, pero no por mucho tiempo, porque en 1766 estaba de vuelta con su segundo, José Marcos, en Cádiz, de donde no levantó su residencia habitual. Tal vez los tumultos populares y la creciente animosidad de los ministros de Carlos III contra los jesui-

tas los alejaron de la Corte. La ciudad gaditana fue testigo de los comienzos de la vida apostólica del que sería conocido como el P. Santa María. Empezó sus tareas dando ejercicios de San Ignacio a los jóvenes. Conociendo sus actividades Fray Tomás del Valle, lo llamó y ordenó que se dedicase a la administración del sacramento de la penitencia. Con paciencia y amabilidad tuvo como objeto de su actividad pastoral a los hombres y, entre ellos, a los pobres y artesanos. D. Francisco María Mórtoles, que era uno de los iniciadores de la congregación de la Madre Antigua, como se refirió anteriormente, convenció a D. José Marcos Sáenz para que se hiciera cargo de dirigir la asociación en 1771, vinculándose definitivamente a la obra pastoral de la Santa Cueva. Esta prosperó grandemente con su celo apostólico y excepcionales virtudes. Añadió nuevos ejercicios de piedad a los ya habituales, como los ejercicios espirituales de San Ignacio y el retiro espiritual.

El P. Santa María emprendió en 1781 con la ayuda económica de D. Juan Bta. de Uztáriz, conde de Reparaz, y algún endeudamiento propio la total renovación de la Cueva antigua, ampliándola considerablemente. Encargó los planos y la obra al arquitecto de mérito de San Fernando D. Torcuato Cayón de la Vega, pero al fallecimiento de éste, cuando se levantaban sus arcos, la dirigió hasta su terminación su ahijado y colaborador D. Torcuato Benjumeda. Esta Capilla baja se bendijo y se abrió al culto el jueves santo 17 de abril de 1783. Deseaba dedicar una capilla alta al Santísimo Sacramento para completar el templo, pero no disponía de medios. En 1792 falleció su padre, el marqués de Valde-Iñigo, y poco después su hermano Pedro, pudiendo disponer como heredero único de una cuantiosa fortuna. Encargó la obra al citado D. Torcuato Benjumeda, que invirtió tres años en la tarea, bendiciendo e inaugurando la capilla alta de la Santa Cueva el obispo D. Antonio Martínez de la Plaza el jueves de pascua 31 de marzo de 1796.



Jesús Nazareno caído, de Manuel González «El Granadino».



Calvario.



Virgen Dolorosa.



María Cleofás.

Realizó otras muchas obras de mecenazgo artístico, de caridad y de apostolado hasta agotar prácticamente su patrimonio. Pero admira mucho más su entrega en cuerpo y alma a la dirección espiritual hasta su muerte, consumiendo su vida misma, como lo atestiguó el P. José Gandulfo e Iroto, su sucesor, en su biografía titulada **Carta edificante o relación sumaria de la vida del exemplar sacerdote y obrero apostólico infatigable Sr. D. Josef Sáenz de Sta. María, Marqués de Valde-Iñigo y fundador en Cádiz de la actual Santa Cueva, a la que trasladó la Congregación del Retiro Espiritual**, impresa en la Casa de

la Misericordia de Cádiz, año 1807. Calcula el autor que su padre espiritual invirtió medio millón de pesos en los gastos que supusieron los fines indicados anteriormente, pero debió ser más contando los intereses de los préstamos recibidos.

La sensibilidad y buen gusto le venía de joven y la prueba es un hecho que le ocurrió visitando el Palacio Real de Madrid una mañana de mayo de 1764. Lo narra José M.^o León y Domínguez:

Apenas llegaron el empleado de la Real Casa y el sacerdote a la escalera principal, éste se paró «y tendiendo sus asombrados ojos en derredor, y elevándo-

los a lo alto, y contemplando tanta riqueza y hermosura tanta, tan exquisitos adornos, a cada paso y en cada detalle esparcidos doquiera fija la vista, prorrumpe en estas expresiones:

“Perdóneme que no pase delante”.

Lleno de sorpresa el amigo, instale a que le siga, ponderándole la magnificencia de cuanto restaba por ver, y todo es inútil. Despidese al punto y retirase a su morada el joven.

A nadie manifestó por entonces el sacerdote la causa de tan inesperada resolución. Más adelante y corridos algu-

nos años, al referir en Cádiz este acontecimiento, explicó el caso diciendo que, al ver tanto esplendor y riqueza en el palacio de un rey terreno, no pudo menos de representarse a su imaginación la pobreza y menos adorno de muchos templos del Rey de Reyes y Señor de los que dominan» (**Recuerdos Gaditanos**, Cádiz 1897, pp. 261 y s.).

Tuvo méritos bastantes para ser nombrado académico correspondiente de la de San Fernando por ser entendido y competente en Arte. Cuando emprendió la obra de la capilla subterránea luchó contra los que consideraban excesivos los gastos que supondría y previno a los arquitectos D. Torcuato Cayón y D. Torcuato Benjumeda que la planteasen sin temor a los desembolsos que ocasionasen, para que saliese con la mayor firmeza y solidez, y con toda la perfección y hermosura que fuese posible.

Cuando acometió la construcción de la capilla alta o del Sacramento, encargó a D. Torcuato Benjumeda que su ejecución fuese «según las reglas más rigurosas del arte y con toda la riqueza, orden y hermosura que cupiesen. Se derribó la casa y quanto había sobre estas dos naves y se empezó la obra, que duró tres años, sin que se parase un día, resultando el majestuoso edificio, la grandiosa capilla y, acaso, el más devoto, rico y decoroso oratorio del Santísimo Sacramento que se podía apetecer. Indecibles fueron los esfuerzos de nuestro padre en todo tiempo que duró su fábrica, no sólo no perdonando gasto alguno para conseguir su perfección, sino conferenciando con su diestro artífice para que nada faltase. Tenía mucho amor e inclinación a las bellas artes, discurría con particular tino en ellas, sabía sostenerlas y conciliarlas con la devoción, a la que aplicaba la magnificencia de su genio y la grandeza de su corazón, realizándolo todo la delicadeza de su gusto y el acierto de su elección, incentivos que, reanimando al expresado facultativo, contribuyeron a que dilatando y aplicando bien sus conocimientos se lograsen sus deseos y viese concluido un templo aún más precioso de lo que desde el principio se imaginó».

Cuando Antonio Ponz visitó Cádiz, comenzaba ya a fomentar el buen gusto la Escuela de Nobles Artes en el palacio junto a la torre de Tavira, y conoció las colecciones artísticas de Sebastián Martínez, riojano y amigo —no cabe duda— del P. Santa María, de Pedro Alonso de O'Crouley, antiguo colegial de la Compañía de Jesús y cargador de Indias, José de Murcia y otros, entre los que tenemos que citar a dos destacados personajes ilustrados como Francisco de Paula Micón, marqués de Méritos, y Gaspar de Molina, marqués de Ureña, amigos también, dirigidos espirituales seguramente y colaboradores de las empresas que llevó a buen fin, como se verá más adelante.

D. José Sáenz de Santa María, marqués de Valde-Iñigo sin ostentación sino



María Magdalena.

por respeto a sus familiares, sacerdote ejemplar que no aceptó cargos, falleció a los 66 años de edad en su casa gaditana, frente a su amada Santa Cueva, el 26 de septiembre de 1804, en olor de santidad, por lo que el pueblo lo proclamó espontáneamente venerable.

II. DESCRIPCIÓN Y VALORACIÓN ARTÍSTICA DE LA SANTA CUEVA

1. Programa iconográfico.

Ha llamado siempre la atención la abundancia de textos o citas latinas que aparecen en el templo ya desde su entrada hasta lo más sagrado de su tabernáculo. D. Benito Elejalde Coma y D. José M.^o León Domínguez así lo advirtieron al señalar la elocuente profusión, no sólo de las imágenes, sino de la palabra de quien habla todavía estando muerto, D. José Sáenz de Santa María, mentor, comitente y sugeridor de lo que se experimenta y puede aprenderse a través del recorrido del conjunto. Santiago Sebastián ha realizado una lectura de este monumento importante por su programa dogmático, ascético y místico, contrarreformista en el contexto contemporáneo de la Ilustración,

pero habría que añadir cristiana, sin ribete despectivo, si tenemos en cuenta que no pocos ilustrados españoles suspiraban por la implantación definitiva de las aportaciones del concilio de Trento.

La Santa Cueva es heredera de la consideración de la Pasión de Cristo, tema muy antiguo a lo largo de la historia de la Iglesia con diversas y ricas matizaciones ascéticas y místicas: la espiritualidad de Cluny, la imitación del Crucificado que conduce a la unión íntima y personal con el Verbo encarnado, la experiencia de San Francisco, las de Santa Angela de Foligno, Santa Clara de Montefalcón y Santa Catalina de Siena, la **devotio moderna**, que los **Ejercicios** de San Ignacio traduce dedicando una semana a la Pasión con consideraciones de realismo de los sentidos para llegar después de la purificación a la unión como consecuencia y sin insistir demasiado en ello. Santiago Sebastián nos dice que el tema de la Pasión aparece desde el siglo XVI al XVIII en los libros de meditación, como los del jesuita Luis de la Palma o Gaspar Loarte, no olvidando —añadimos— las revelaciones de la V. Madre Sor María de la Antigua, religiosa clarisa de Marchena,



María Salomé.



San Juan Evangelista.

de gran influencia, sobre todo en Andalucía, divulgadas en su obra **Desengaños de religiosos y almas que tratan de virtud**, Sevilla 1678.

El pensamiento y programa de la Cueva tiene su fundamentación teórica y su confirmación en el único tratado de Arte Sacro de la Ilustración, escrito por Gaspar de Molina, marqués de Ureña, **Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo**, Madrid, Ibarra, 1785, que ofrece soluciones y hace recomendaciones que aparecen claramente aplicadas en las dos capillas, resultando así una mayor claridad y aliciente en la visita.

2. Capilla baja o penitencial.

La fachada exterior del templo de la Santa Cueva está resuelta a base de un orden toscano apilastrado gigante, que comprende los tres huecos de la planta baja adornados de frontones, rectilíneos a los lados y curvo el central, y las tres ventanas cuadradas del primer piso. Sobre el arquivado, friso y cornisa se abren las tres ventanas de la segunda planta, adornadas con frontones, rectilíneo el del centro y curvos los laterales. La fachada remata con una cornisa y pretil simples y similares a los del edificio colindante por la derecha. El frontón de la izquierda de la planta baja cobija la puerta de caoba claveteada, mientras que el curvo central lo hace sobre una vidriera que protege el cuadro al óleo de **Ntra. Sra. Refugio de Pecadores**, obra del pintor alemán, vecindado en la ciudad, Francisco Javier Riedmayer, del grupo de artistas extranjeros, de estilo neoclásico, pero con influencia murillesca. Representa a la Virgen protegiendo con su manto a una serie de personajes, algunos verdaderos retratos como el del prepósito de San Felipe Neri de Sevilla, el P. Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega, director espiritual del fundador de la Cueva, que estuvo presente en las inauguraciones de las capillas, el del conde de Villamar y el de su hijo Miguel Beyens, niño de nueve años, que aparece en primer término postrado. Esta pintura



Subida a la capilla del Sacramento.

es el símbolo del patrocinio de María sobre la Iglesia y de su amor hacia los hombres pecadores, como lo da a entender las personas de todos los estados, estamentos y edades, y atributos que figuran a sus pies. Las indulgencias concedidas y la siguiente inscripción confirman la intencionalidad del icono: «Continuad vuestra protección en favor

de la Santa Iglesia y asistid al Sumo Pontífice que la gobierna».

El ingreso a la Santa Cueva se hace a través de un pequeño vestíbulo que ofrece de cara al visitante un camarín protegido con vidriera con la escultura de **Ntra. Sra. de la Soledad**, obra del imaginero Manuel González el «Granadino» (1765-1848), último vástago de su escuela, dis-



Tribuna del director de los ejercicios.



Detalle del techo de la escalera de subida.



cúpulo de Verdiguier y de Adam, escultor que supo unir la severidad clasicista a cierto lirismo romántico, destacándose en las formas lo suave de sus líneas y el gusto en el tratamiento de los paños. Sus obras más importantes se encuentran en su ciudad natal y el lote no pequeño de este templo que se le atribuye a juicio de los entendidos. La imagen que tratamos aparece sentada y dirigiendo su mirada al cielo; en la parte inferior aparece una lápida con la inscripción latina siguiente y que traducimos al castellano para más comodidad del lector, como todas las demás que vienen después: «Andad, hijos, andad, porque yo he sido dejada sola» (Baruch c.IV v.19).

A ambos lados hay escaleras a la capilla subterránea. Al terminar de bajar la de la derecha se admira la escultura de **Jesús Nazareno caído bajo el peso de la cruz**, del citado Manuel González. Al final de la escalera de la izquierda se encuentra otra imagen, que representa al **Redentor ensangrentado en la columna**, de autor anónimo, situada en el lugar justo de subida al término de los Ejercicios de la Pasión, que incluían disciplina penitencial. Sólo hay inscripción en la parte inferior del Nazareno: «¡Oh dulcísimo Jesús mío! El peso de mis culpas os hizo caer en tierra» (Ejercicios de la Pasión, estación VII). En cada uno de los arcos sobre las escaleras de bajada se halla esta sentencia: «Todo el que desee alcanzar el reino eterno del Cielo, venga sediento a este lugar, pues aquí está preparado el camino».

La capilla baja es del tipo de las de salón, formando un rectángulo algo alargado, y se compone de tres naves separadas por dos hileras de pilares cruciformes; la mayor está cubierta por bóvedas vaídas, que descansan en arcos fajones de carpanel apainelado y deprimido.



Angulo de la capilla del Sacramento.

Arcos de medio punto dan acceso a las naves laterales cubiertas con bóvedas de arista.

El orden utilizado en esta capilla es un toscano apilastrado no muy ortodoxo, pero de una sencillez y armonía admirables. La distribución de esta pieza responde perfectamente a la práctica de los ejercicios de la V. Madre Antigua. En la nave central se coloca una serie de bancos de madera orientados hacia un testero rectangular que sirve de capilla mayor, la única prevista y existente, en la que se prolonga la misma decoración del friso y cornisa, pero sostenidos por cuatro columnas embebidas de pórfido adosadas a los cuatro ángulos. La luz cenital que entra por un lucernario abierto en la bóveda de esta capilla mayor ilumina con gran efecto un calvario completo de tamaño natural sobre un basamento de unos tres metros de largo por uno y quince centímetros de ancho con su altar delantero de mármol.

La figura del **Redentor** en la cruz de cuatro metros de altura se destaca sobre el lienzo blanco de pared con una expresión majestuosa y resignada de agonía, como de un Dios que se hizo mortal por amor a los hombres. Abrazada a la cruz se divisa la **Magdalena**; a la derecha del madero está de pie, con el corazón traspasado y los brazos abiertos, la **Virgen Dolorosa**; a la izquierda el discípulo amado **San Juan Evangelista**, juntas las manos y en actitud de estupor y dolor, y por último sentadas en el suelo, se ven en primer término y en actitud llorosa las otras Marías. Esparcidos por el monte están los instrumentos del suplicio, martillo, tenazas, una espuerta con los clavos, varias cuerdas y la copa del vino mezclado con hiel o mirra.



Puerta del Sagrario.

Se atribuyen estas esculturas, que carecen del estofado tradicional andaluz, como corresponde a la época del neoclasicismo, al gaditano Gandulfo (Crucificado), al genovés Jácome Vaccaro, residente en Jerez de la Frontera (dos Marías) y a Manuel González el «Granadino», por las semejanzas y características con otras obras de la Cueva, (Virgen Dolorosa, San Juan y la Magdalena). La falta de documentación no ayuda a resolver definitivamente el problema de la autoría del calvario. A veces nos resultó extraña esta múltiple atribución, como si se tratara de remiendos para salir del trance, cosa que no concuerda con el talante y finura del P. Santa María. Lo verosímil pudo haber sido encargar toda la escultura de la capilla subterránea a un mismo artista, pero ¿cuándo? Los autores que han escrito sobre la capilla subterránea, que se bendijo en 1783, no tuvieron en cuenta las modificaciones y posible ampliación que Torcuato Benjumeda introdujo en ella al levantar la capilla alta, cambiar la cabecera y altar mayor, que antes daban al muro de la calle Rosario, llevándolos hacia el pasillo de la calle San Francisco y dar entrada a las dos por una misma puerta a aquella. El derribo del almacén o depósito de piezas litúrgicas y de la casa para los sacerdotes de la parroquia, con otra que se alquiló para cubrir gastos de la misma Congregación, contribuyó a dar alguna mayor capacidad y evitar los ruidos, y, sobre todo, posibilitó iluminar con luz natural el punto único de atención, el calvario, que de ser el que contemplamos hoy no hubiera cabido por su mucha altura. El deterioro ocasionado por la luz excesiva y diaria sobre el Crucificado, los sucesivos repintes y asearamientos y deterioro a que se han visto sometidas las imágenes podrían explicar las dificultades en el estudio de las formas y el estilo de las mismas. Se podría ofrecer como hipótesis, mientras no hubiera una prueba definitiva, la atribución del conjunto a Manuel González ejecutando y adaptándolo al espacio a lo largo de las





El convite del padre de familias, de Francisco de Goya.

aquí el tabernáculo de Dios con los hombres» (Apocalipsis c. XXI v. 3). Y en la parte inferior, sobre el armazón de plata en que se ajusta, se lee: «Aquí está el que todo lo ve» (II libro de los Reyes c. IX v. 11).

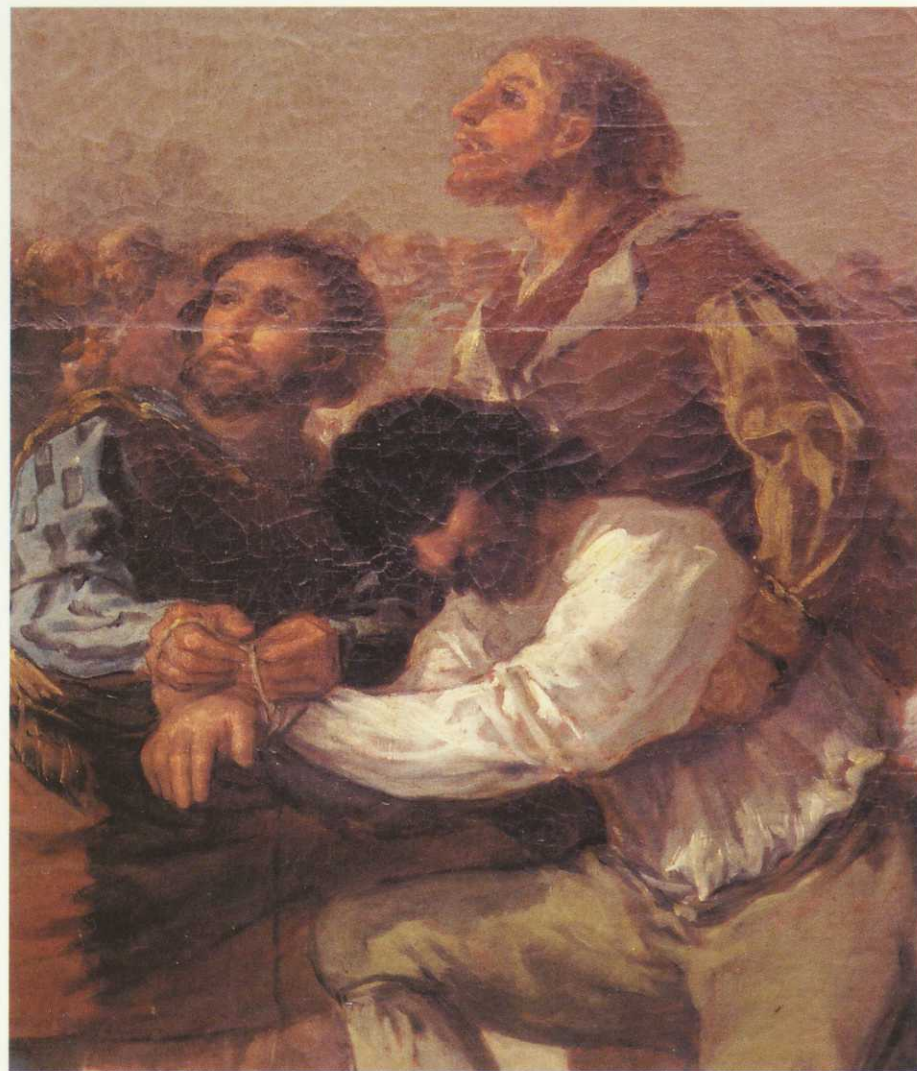
El tabernáculo está flanqueado por dos ángeles mancebos en actitud orante, realizados en madera imitando mármol

blanco, obra del escultor Cosme Velázquez Merino, así como de toda la escultura angélica que se halla en esta capilla, como los que portan las dos lámparas en el presbiterio, los dos que sostienen la custodia sobre el frontón de la puerta del oratorio y los grupos de dos ángeles niños portadores de diferentes símbolos corres-

pondientes sobre las puertas de los tres confesionarios y de la sacristía, y los que sostienen símbolos eucarísticos más arriba y a lo largo de toda la cornisa. El altar está adherido a un prisma de pórfido de seis caras, que sirve de peana al tabernáculo. El suelo de la cámara circular y su continuación en el presbiterio, que termina en la balaustrada semicircular del comulgatorio, está embaldosado con pequeños romboides de mármol de tres colores, blanco, azulado y rojo. El pavimento del oratorio ofrece a la vista labores hermosas y variadas, que armonizan con la forma ovalada del recinto y se componen de ricos mármoles de diversos colores.

A Cosme Velázquez pertenecen los altorrelieves de los medallones situados en los intercolumnios centrales de la capilla, de estuco blanco y de figuras de tamaño natural: el del lado del evangelio representa a **San Luis Gonzaga recibiendo su primera comunión de manos de San Carlos Borromeo**, con veinticinco figuras de agradable composición y muy bien dispuestas, tanto en la parte inferior como superior. Bajo la mesa del altar hay una inscripción que dice lo siguiente: «Por vuestra salud os ruego que comáis» (Hechos de los Apóstoles c. XXVII v. 34). Son las palabras de Pablo a sus compañeros de viaje y navegación a Roma. En la zona terrenal el adolescente príncipe de Mantua se acerca al altar para recibir la Eucaristía, mientras sus familiares lo contemplan; en el espacio celeste aparecen la Virgen rodeada de ángeles y el mismo San Luis vestido con el hábito de novicio y de rodillas.

«El otro relieve, el de la epístola, hace referencia a **La comunión de San Estanislao de Kostka**. Acompaña a la escena la siguiente frase evangélica tras el ayuno de cuarenta días de Jesús en el desierto: «Vinieron los ángeles y le servían» (Mateo c. IV v. 11). El jesuita polaco, camino de Roma para ingresar en la Compañía, entra en una capilla protestante y tras su congoja por su error, es reconfortado por un ángel que le imparte la Comunión; sobre esta escena, situada en un plano terrenal, aparece un rompimiento



Detalle del Convite del padre de familias.



Detalle del Convite.

de gloria de la Virgen con el Niño rodeado de ángeles y con San Lorenzo y Santa Inés en el lado opuesto.

Cosme Velázquez Merino (1755-1837), nacido en Logroño, se formó en Madrid en la Academia de San Fernando recibiendo las enseñanzas de sus maestros Pierre y Robert Michell y pasó a Cádiz, donde se estableció y transcurrió el resto de su activa existencia, siendo nombrado director de Escultura al fundarse la Escuela gaditana en 1789. Su estilo es peculiar, ya que entremezclaba las formas clásicas con otras de origen rococó. En cuanto a los relieves que estamos comentando, hay que reconocer que resultan muy clásicos por la corrección de su modelado, por el sobrio tratamiento de cabelleras, telas y demás accesorios, que por la misma razón aparecen sin el detallismo minucioso y típico del citado estilo

rococó. Estas obras encajan plenamente dentro del academicismo del oratorio construido por Torcuato Benjumeda, de cuyas otras iglesias fue habitual escultor ornamentista, y constituyen la mejor muestra del estilo en el ámbito artístico gaditano (A. de la Banda y Vargas: «El Academicismo en las artes figurativas gaditanas», *Archivo Español de Arte*, T. LVII, Núm. 226 (1984) pp. 129-140).

Bajo la gran cornisa y entre los intercolumnios restantes, los espacios están ocupados por cinco pinturas al óleo semicirculares o en forma de lunetos con sus letreros latinos correspondientes a ambos lados de cada una de ellas.

Entre el relieve dedicado a San Estanislao de Kostka y la puerta de entrada se encuentra **El rocío del maná**, obra de José Camarón Bononat o Boronat

(1730-1803), nacido en Segorbe, que terminó sus estudios en Madrid en la R. Academia de San Fernando, se afincó en Valencia, donde organizó la Academia de San Carlos. Fue un pintor hábil, que trabajó todos los géneros en un estilo a tono con la tendencia impuesta por la Corte, pero no faltó de escenas costumbristas. La inscripción recoge las palabras de Moisés al pueblo hebreo caminando por el desierto: «Este es el pan que os ha dado el Señor para comer» (Exodo c. XVI v. 15). En el centro de la escena desarrollada en un paisaje abierto aparece el libertador de Israel con el brazo derecho levantado rodeado de muchas figuras, unas arrodilladas recogiendo el maná o admirando el prodigio mirando al cielo o de pie. Bajo la composición y ademanes se descubren los resabios rafaelescos de las estancias del Vaticano.



El Milagro de los panes y los peces, de Francisco de Goya.

Al otro lado de la puerta de la capilla se divisan **Las Bodas de Caná**, obra de Zacarías González de Velázquez (1763-1834), nacido en Madrid de la tercera generación de una familia de artistas, primogénito del más famoso, Antonio, el

gran fresquista, con el que aprendió la pintura al óleo y al fresco; académico de mérito desde 1790 y pintor de Cámara desde 1801, fue buen retratista y pintó modelos para la Fábrica de Tapices. La frase evangélica que ilustra este luneto es

la que atestigua el asombro del encargado de organizar el Banquete: «Gustó el maestresala el agua hecha vino y no sabía de dónde era» (Juan c. II v. 9). La escena está desarrollada en un interior con un punto de fuga hacia una ventana al exterior en el lado izquierdo, donde se sitúa la mesa cubierta con un blanco mantel, sobre el que se destacan el menaje y los alimentos, y en tres de sus lados están sentados los invitados, los novios y, vuelto hacia el lado derecho Cristo dirigiéndose a un grupo junto a unos recipientes. Delante de la mesa y en contraste con el fondo de sombra del paño que cubre su frente, un perro se afana mordiendo un hueso. Esta pintura es la única que tiene firma: **Zacharias Velázquez fecit Año 1795**. Aunque menos acusado que en la obra de Camarón, el carácter académico con detalles pintorescos se ajusta al conjunto del programa, pero la proximidad de los lunetos de Goya han desviado la atención de los estudiosos y de los visitantes hacia las producciones del genio en detrimento inmerecido de sus compañeros. Es de esperar un examen serio que sitúe en su justo valor a estos dos pintores.

Las pinturas de los tres intercolumnios restantes son de Francisco de Goya Lucientes (1746-1838), nacido en Fuentetodos (Zaragoza) y fallecido en Burdeos (Francia). Constituyen la joya y broche de oro del conjunto de la Santa Cueva. Si respecto a su autoría no ha existido ninguna duda, sí la ha habido sobre el lugar y fecha de su ejecución, ofreciéndose sólo hipótesis que no se han resuelto por falta de documentación. Aún así el estado de la cuestión, intentaremos ofrecer un poco de luz.

El Convite del padre de familias o **convite nupcial** está situado en el lado de la epístola, en el final de la diagonal que parte curiosamente, pero no por casualidad, de **Las Bodas de Caná**. La inscripción que la acompaña no ha dejado de sorprender por su aparente falta de



Detalle del Milagro.

adecuación por corresponder al Antiguo Testamento, un episodio del encuentro de José con sus hermanos, y no al Evangelio. Pero lo aleccionador de su contenido para prepararse a participar dignamente a comulgar le pareció bien al teólogo y mentor Padre Santa María: «Dios ha descubierto la iniquidad de tus siervos» (Génesis c. XLIV v. 16). El cuadro alude al pasaje del Evangelio en que se cuenta la expulsión del convidado que se atrevió a entrar al banquete sin traje de bodas, asunto claramente eucarístico y que se corresponde perfectamente con la pintura, en la que se ve el rey o señor, el hombre mal ataviado sujeto por los servidores y los demás convidados.

César Pemán tuvo el mérito de ser el primero en estudiar y llamar la atención sobre esta triple obra goyesca, prácticamente desconocida. Compara las tres

pinturas y reconociendo las limitaciones de **El Convite** valora sus aportaciones: «Encuentro este cuadro muy interesante dentro de la serie de la Cueva, porque nos da una faceta más del genio de Goya, no pareciéndose ninguno de los tres cuadros a los demás, a pesar de ser todos tan característicos».

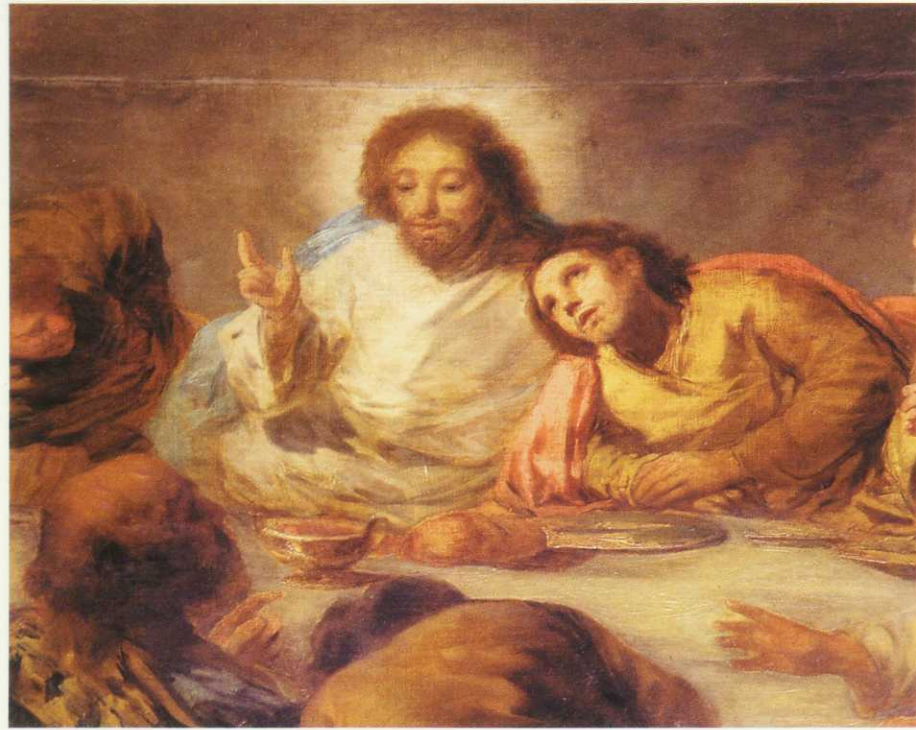
«Este no tiene la unidad de concepción de **la Cena** ni las bellezas de ambiente de los Panes y los Peces; ni la sobriedad de coloración del primero, ni la verdad de aire libre del segundo. Pero aquella figura de aquel rey, un poco de opereta, que con gesto autoritario ocupa el centro del cuadro, está vestida de ricas sedas en el acuse de cuyas cualidades Goya ha recreado su pincel, aquel pincel que vistió a la Tirana, a las majas y ángeles de las bóvedas de San Antonio de la Florida y a los personajes del gran cuadro de la fami-

lia real. Todo ello con pocos años de diferencia de la fecha de las pinturas de Cádiz. En este sentido acaso ésta sea la más reveladora de las tres» (César Pemán y Pemartín, **Los Goyas de Cádiz**, Cádiz 1928, p. 17).

El Milagro de los panes y los peces está colocado en el lado del evangelio y se corresponde con **El rocío del maná**, alusiones y profecías del pan de vida en el Nuevo y Antiguo Testamento. La inscripción es muy breve y se refiere a la multitud que andaba detrás de Jesús en el desierto sin preocuparse de su alimento: «Y comieron y se saciaron» (Marcos c. VIII v. 8). En la composición de este cuadro, Goya optó «por colocar en el centro de un grupo principal en el que el Señor consume el milagro, repartiendo la muchedumbre en dos grandes escenas laterales que completan la composición.



Detalle del Milagro.



Detalle de la Santa Cena.

En la derecha los apóstoles contemplan de lejos el milagro o hablan a los más cercanos de la multitud: los de la izquierda se mueven en términos más alejados y sirven a maravilla, al lado del grupo central, para dar la relación de distancia y profundidad, acusando el declive del promontorio en que se ha situado el milagro, mientras la multitud se extiende en la pradera hasta el horizonte.

En estos grupos encontramos al Goya que conoce todo el mundo; el de la **pradera de San Isidro** y San Antonio de la Florida. Abundan los modelos y las cabezas de estudio bien conocidos: el que frente a Jesús, con cara de asombro contempla el milagro, el que a la extrema derecha del cuadro recibe admirado la noticia echando los brazos por alto en un gesto que repetirá después la maja de la ermita de la Florida frente a San Antonio.

Pero acaso lo más interesante son los fondos que llenan el cuadro en una profunda gradación de términos. Es la pradera llena de abigarrada muchedumbre que se aleja hasta perderse en un cielo azul grisoso muy característico, aunque de tonalidad algo falseada por la presencia de la imprimación roja apenas cubierta en muchos sitios.

Visto el lienzo de cerca no se perciben más que manchas valientes de colores decididos, bermellón, cobalto, blanco o amarillo de Nápoles resaltado entre las demás grises o negruzcas. A conveniente distancia aquellas pinceladas se animan y toman la forma de viviente multitud envuelta en vistosas y amplias telas con un acento de carácter típico oriental. El aire circula entre aquellos grupos y a lo lejos envuelve en un gris vaporoso. Sin la sobriedad de color de la **Cena**, resulta un conjunto sumamente entonado. La figura del Señor, por ejemplo, viste una túnica

blanca y manto celeste. A pesar de la vulgaridad de la combinación, Goya ha obtenido matices de alta distinción proyectando reflejos azulados y grises sobre la

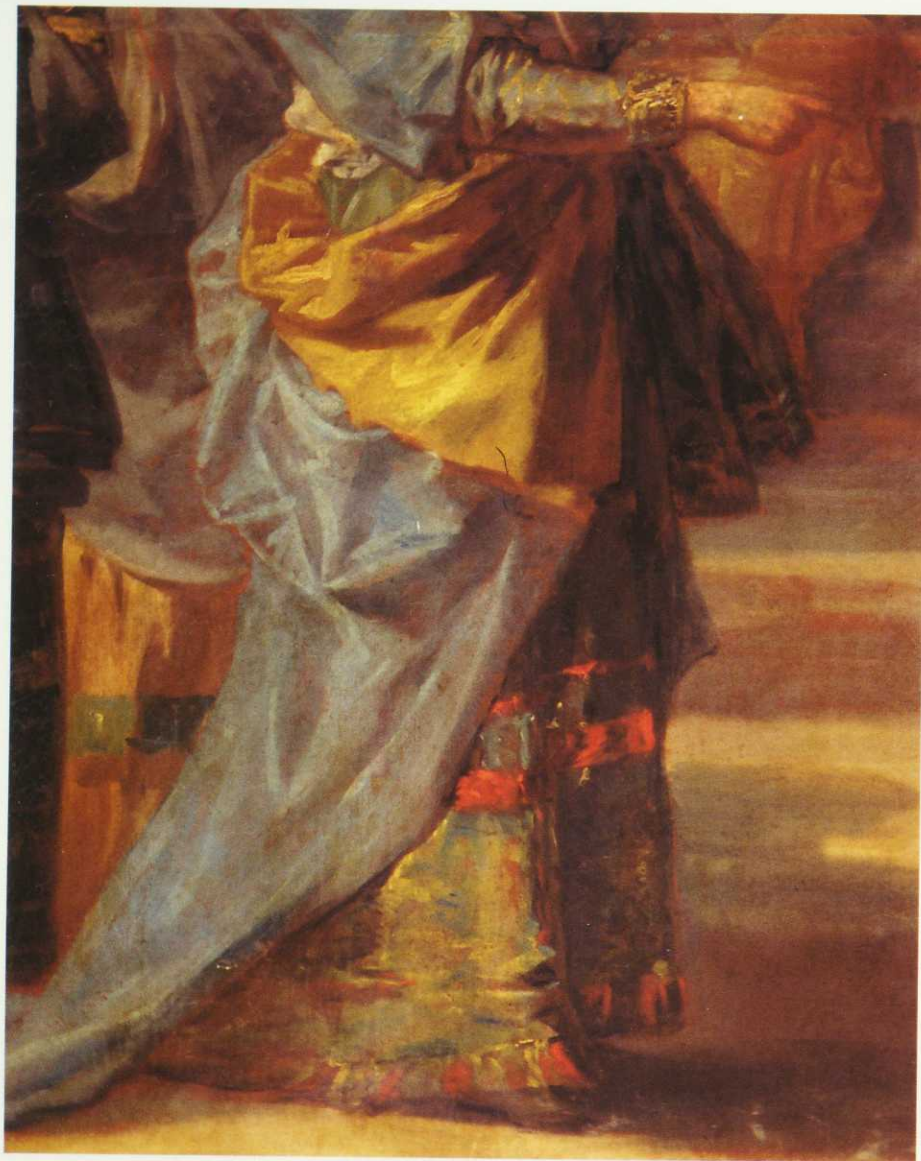


Detalle de la Santa Cena.

blancura de la túnica. En otros trozos cuesta trabajo hacerse a la idea de que nos hallamos más de medio siglo antes del impresionismo» (César Pemán y Pemartín, o. c., pp. 14 y s.).

La **Santa Cena**, que representa la institución de la Eucaristía durante la última cena de Cristo con sus doce apóstoles, es la clave del conjunto iconográfico, como afirma Santiago Sebastián. Es la obra mejor y más asombrosa de las tres pinturas que realizó para la Santa Cueva y para Camón Aznar la «Última Cena» pintada en el siglo XVIII con más unción religiosa. Goya tuvo que vencer serias dificultades con verdadera maestría. Primero la forma del lienzo, un segmento circular, que había que presentar no en un paramento plano sino cilindroide, como formando parte del cuerpo elíptico del Oratorio, a juicio de César Pemán. Prescindió de modelos establecidos y solucionó un difícil problema de composición. Teniendo en cuenta la altura prevista, concibió la escena de un solo golpe de vista uniendo a las trece figuras sirviéndose de la costumbre oriental del triclinio. En realidad es una sobrepuerta, que decora el espacio sobre la entrada y frente al tabernáculo. La inscripción que la ilustra son las palabras más sagradas de la consagración y que el Señor pronunció diri-





Detalle del Convite del padre de familias.

giéndose al grupo privilegiado de sus apóstoles: «Tomad y comed todos de él, esto es mi cuerpo» (I a los Corintios c. XI v. 24).

«Dentro del segmento circular ha agrupado las figuras en forma de corona oval, echadas alrededor del mantel a la manera oriental. Los cuerpos de dos de los apóstoles, con las piernas hacia fuera, rellenan con naturalidad los extremos laterales de los espacios disponibles... La figura del Salvador destaca como centro y eje de la composición, realizada aún por la mancha oscura del apóstol, acaso Judas, que visto de espaldas, esconde su cabeza sobre el mantel en un soberbio escorzo.

Pero la figura del Salvador destaca, más aún que por la ponderación de las masas, por la concentración de expresiones de todas las figuras del cuadro sobre la suya... Sólo las sombras borrosas de unos servidores que escancian el vino a la derecha, magistralmente emborronadas en la semioscuridad, dan la sensación de profundidad en el aposento, todo él iluminado en una misteriosa penumbra transparente que sólo Rembrandt y Goya han sabido llevar al lienzo. Toda la luz proviene del centro, de la figura del Señor y de

las especies sacramentales colocadas sobre el mantel que es el punto de luz más alto de toda la composición... La sobriedad de tintas es imponente; aparte la gran mancha roja del manto del supuesto Judas y de los finos toques azules claros en el del Señor, en todo lo demás apenas si hay más que ocre, grises, unas pocas medias tintas valoradas en una variedad infinita de toques amarillos y blancos muy rebajados en los puntos de luz. Con tan sencillos medios está obtenida una verdad asombrosa en el modelado y en las calidades. La factura es sumamente suelta y de brío extraordinario, a largas pinceladas yuxtapuestas en las partes más empastadas, delgada y transparente en los fondos, a veces apenas restregados» (César Pemán y Pemartín, o. c., pp. 12 y s.).

¿Dónde y cuándo pintó Goya los lunetos de la Santa Cueva? Algún autor es de la opinión de que fue en Cádiz, pero sin probarlo. Son óleos y no frescos, que se hubieran deteriorado por el clima húmedo en un lugar que es prácticamente una isla rodeada por el mar, donde no se conserva ninguno, mientras que en Sevilla son abundantes en iglesias y palacios.

Clemente de Torres y Lucas Valdés tuvieron que emplear el mismo sistema para decorar los techos de las iglesias, y aún así se perdieron sus cuadros al óleo. La superficie cilíndrica sobre la que se destinaban tampoco parece que obligase a pintar *in situ* por su gran longitud (1,47 x 3,34 metros para la **Santa Cena**, y 1,40 x 3,40 metros para los otros dos semicírculos). Se traerían a la ciudad enrollados sobre unos tambores suficientemente grandes para evitar desperfectos, y en todo caso las últimas pinceladas y toques precisos con el barniz protector y final pudo darlos a las pinturas ya instaladas subido en los andamios.

Sobre la ejecución hay que reconocer que desde el encargo hasta su terminación cabe el transcurso de un período de tiempo largo: de 1793 a 1796. El 15 de abril de 1793 se firmó el decreto para la edificación de la capilla superior y se iniciaron las obras de derribo de la casa que se había levantado sobre la subterránea y vendría a ocupar su espacio libre. Hasta la marcha de Goya a Madrid se le pudo hacer el encargo por el Padre Santa María, paisano y amigo de Sebastián Martínez, en cuya casa permaneció enfermo desde finales del 1792 y casi medio año siguiente bajo los cuidados de este comerciante y coleccionista y de sus hijas y pudo ser visitado por el celoso sacerdote, tan amante de las artes. Hay que descartar que empezara a trabajar enseguida; tal vez pudo hacer los bosquejos, de los que se conocen los de los **Panes y los Peces** y la **Cena**, que se llevaría a la Corte, donde seguiría estudiando el encargo. Es verosímil que dialogaría con sus compañeros de Academia Camarón y Velázquez y que conociese, si no de vista, sí de palabra, los otros dos lunetos, que le animarían a concluir los tres suyos en 1795, fecha de la firma del segundo.

Los tres lunetos de Goya estaban colocados el día de la bendición del Oratorio del Santísimo Sacramento: el jueves de Pascua 31 de marzo de 1796. César Pemán en su publicación de 1928 así lo afirma. José Gudiol lo da a entender, y María Pemán, a quien se deben dos trabajos decisivos sobre las relaciones de Sebastián Martínez y el pintor aragonés, se inclinaba por la misma solución del problema, que estaba estudiando profundamente cuando se nos fue a consecuencia de una penosa y rápida enfermedad en el presente año 1995.

Jeannine Baticle nos da unas pistas y se hace unas preguntas que nos aclaran el camino. Se trata del segundo viaje de Goya a Andalucía en 1796, del que Valentín de Sambricio no ha encontrado ninguna licencia después de un buceo ejemplar en los archivos del Palacio Real de Madrid ni ella misma el expediente sobre el viaje de la corte a principios del citado año en los mencionados repositorios. Godoy se llevó a los reyes primero a Badajoz (su ciudad natal), a donde llegaron el 18 de enero. El 18 de febrero entra-

ron en Sevilla para cubrir el objetivo oficial de la expedición, venerar los restos de San Fernando en la Capilla Real de la Catedral, como gratitud por la curación del príncipe de Asturias. El 1 de marzo entraron en Cádiz por la carrera de la Mirandilla hacia San Juan de Dios, Carlos IV y María Luisa de Parma con la comitiva regia. En ella iba buena parte de los funcionarios de la administración real. «En efecto, según León Pizarro, Godoy se llevó consigo su secretaría y a varios representantes de cada ministerio. De modo que es bastante probable que una parte de la cámara del rey acompañara a los soberanos, lo cual puede ser una explicación de la estancia del pintor de cámara en Sevilla y Cádiz». «¿Cuándo pintó los famosos lienzos del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz...?». «¿Goya trabajó en Madrid o en Cádiz? ¿Pintó estos lienzos antes de marzo de 1796 o después? De momento debemos limitarnos a las hipótesis». En marzo de 1796 la corte regresó a Aranjuez. Goya se quedaría en el sur, volviendo, después de asistir a la inauguración de la capilla alta, a Sevilla, donde estaría presente en la última enfermedad del duque de Alba, que falleció allí el 9 de junio, cuidado por la duquesa Cayetana. Goya, amigo del duque y prendado de la duquesa, fue invitado por ésta a pasar una larga temporada en su palacio de Sanlúcar de Barrameda, donde transcurrieron los largos meses de verano y parte del otoño teñidos de luto de la reciente viudez, pero que no fue impedimento para que el pintor demostrara su interés y dejara un testimonio del atractivo que sentía por ella en los denominados «Cuadernos de Sanlúcar», donde se dibujó cortejándola en la plaza de San Antonio de Cádiz.

¿Realizaron una escapada a esta ciudad y puerto de tantos recuerdos e incentivos, tan atractiva y dotada de lugares de diversión? El contralor financiero de la Real Casa contesta en una carta a Jovellanos que «al haber estado Goya ausente todo el año 1796 en Sevilla», no ha hecho nada para el servicio real y no hay razón para pagar a su moedor de colores. «En septiembre de 1796 Aralí se preocupa por la salud del artista, del que no le llegan buenas noticias. ¿Se marchó Goya de Sanlúcar por estar enfermo, para ir a vivir a Cádiz junto a Sebastián Martínez? Moratín, que en diciembre de 1796 entró en España por Cádiz tras cuatro años de ausencia, nada más llegar se dirigió a casa de Martínez el 23 de diciembre, y el 25 a casa de Goya, «aún enfermo». Es de destacar que el pintor tenía, al parecer, su propia casa. Moratín volvió a ver a Goya los días 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de enero de 1797 y salió de Cádiz el 11 de enero en dirección a Sevilla, donde fue a ver a Ceán Bermúdez y no se separó de él durante diez días. El 19 de enero Moratín menciona que ha estado «ad horta Ducissae d'Alba manger». ¿Aún vivía la duquesa en Sevilla?».



El Buen Pastor, de Manuel González «el Granadino».

El 24 de enero de 1797 el escultor gaditano J. Fernández Guerrero se vale de la recomendación de Goya ante Isidro Bosarte, secretario de la Academia de San Fernando y dice que el pintor sigue en Cádiz. «¿Se habían reunido con él su mujer y su querido hijo Javier, de doce años? Es difícil creer que estuviera un año sin verles». La solicitud de Goya a la Academia el 1 de abril de 1797 para ser relevado de sus funciones de director de pintura a causa de su mala salud y el reconocimiento por ésta el 4 de abril que la profunda sordera del artista hacía imposible que los alumnos le hicieran preguntas durante los cursos inducen a pensar que ya había vuelto a sus obligaciones en Madrid (Goya, Barcelona 1995, pp. 153-156).

Resumiendo: Goya estuvo, por lo menos, tres veces en Cádiz:

1.^a Estancia, desde mediados de diciembre de 1792 hasta finales de mayo de 1793, cuando vino enfermo desde

Sevilla acompañado de un amigo a la casa de Sebastián Martínez buscando remedios médicos y ayuda.

2.^a Estancia desde el 1 de marzo de 1796 hasta una fecha imprecisa posterior al 31 de marzo del mismo año, día en que se bendijo el Oratorio del Sacramento de la Cueva, cuando se marchó para Sevilla.

3.^a Estancia desde su vuelta de Sanlúcar cuando lo encuentra enfermo Moratín el día 25 de diciembre de 1796 hasta febrero o marzo de 1797.

Conociendo el carácter piadoso, delicado, fino y amante de las Artes de D. José Sáenz de Santa María, resulta inaceptable e inverosímil que solicitara la bendición e inauguración del Oratorio, faltándole todavía los tres lunetos de Goya, o sea, con tres espacios de pared vacíos. El contenido del decreto de bendición y uso de dicha capilla alta, fechado el 29 de marzo de 1796 y firmado por el obispo



Casulla roja, del «Cordero».

Antonio Martínez de la Plaza, que lo animó siempre en su proyecto, puede ser definitivo:

«Mediante constarnos y haber reconocido personalmente la Capilla alta, construida sobre la Subterránea, de que trata este Memorial, y hallarse perfectamente concluida su elegante Fábrica y proveída de preciosos Vasos sagrados, Ornamentos, Lámparas y demás Muebles necesarios para que se ponga en uso a mayor Gloria de Dios Nro. Sor. y beneficio de esta Ciudad... ratificamos nuestra aprobación y decretos... y concedemos a la citada nueva capilla el Título de Oratorio público del Santísimo Sacramento... Declaramos asimismo como construido este Sto. Oratorio desde sus fundamentos hasta su actual perfección... por el zelo y a expensas del Sr. Dn. Josef Sáenz de Sta. María, Presbytero, Marqués de Valde Iñigo, pertenece a dho. Sor. la dirección y el sustento (?) de él y de sus dependencias...» (Archivo Diocesano de Cádiz, Registros, leg. 1240, ff. 422 y 422 v.).



Casulla blanca «Romana».

Las expresiones de «perfectamente concluida su elegante Fábrica y proveída de preciosos Vasos sagrados, Ornamentos, Lámparas y demás Muebles necesarios» y «construido este Sto. Oratorio desde sus Fundamentos hasta su actual perfección» son suficientes para no llevar hasta bien entrado el siglo XIX la realización y colocación de los tres cuadros de Goya; se basan en una interpretación inexacta del texto que dedica a la Cueva el Conde de Maule, que señala claramente al margen que redactaba el 1 de marzo de 1799, cuando volvió y describió la Santa Cueva como se hallaba entonces y se encuentra hoy, texto que no pudo dar a la luz pública hasta 14 años más tarde, lo que no le resta el mérito de haber sido el primero en dar a conocer los tres lunetos (Nicolás de la Cruz, Conde de Maule, **Viage de España, Francia e Italia**, Cádiz 1813, Tomo 13, pp. 1 y 221-227).

Proseguimos en la descripción de los adornos del Oratorio. Sobre la gran cornisa dos ángeles sostienen un retrato ovalado del fundador, obra de Francisco Javier Riedmayer. El interior de la cúpula fue decorado en 1896 por el pintor italiano Antonio Cavallini, establecido en Sevilla, imitando yeserías en relieve con estudio perfecto del claro-oscuro, que parecen realidad. La decoración se distribuye en ocho casquetes, a los que corresponden otros tantos medallones con los siguiente tema: **Adán y Eva arrojados del Paraíso, La formación de Eva, Sacrificio de Isaac, Moisés en las aguas del Nilo, Nacimiento de Jesús en Belén, La huida a Egipto, El bautismo de Jesús en el Jordán y La oración del huerto**. La semicúpula del ábside está decorada con pinturas alusivas a la Eucaristía, debidas al mismo autor. Sobre las puertas de ambos lados cuelgan dos medallones con pinturas del **Buen Pastor Niño**, copia de Murillo, y de la **Virgen con el Niño**, obra del sevillano Juan de Campana, que cita el Conde de Maule.

Todas las puertas del Oratorio son de caoba y están guarnecidas con recuadros de mármol, tres de las cuales se convierten en confesionarios para hombres, abiertas hacia fuera las dos hojas; el interior de éstos es de madera de cedro. Del centro de la cúpula cuelga una gran lámpara de cristal de la Granja.

4. La sacristía: Vasos sagrados, ornamentos y otros objetos.

La sacristía es pequeña, pero proporcionada, constando de antesacristía y la sacristía propiamente dicha, de forma rectangular. Entre los vasos sagrados son dignos de destacar un gran cáliz y patena sobredorados y la custodia de plata y perlas con viril y ráfagas sobredoradas. Los ornamentos más notables son la casulla de tisú de plata y bordada en oro, denominada la «Romana», con la que se inauguró el Oratorio, la casulla de raso de



Casulla morada.

seda roja y bordada en oro, llamada del «Cordero» y la de terciopelo morado, bordada en plata, oro y perlas. Un gran crucifijo con corona y relicario sirve con seis candeleros, todo de plata, de plan de altar. Un reloj musical de consola acompaña con sus toques cada cuarto de hora. Una talla del Niño Jesús en su cuna, policromada y de fines del siglo XVIII, sirve para la adoración en Navidad. El mobiliario inglés de la sacristía realza la elegancia del conjunto.

Entre las pinturas, hay que mencionar un cuadro grande de **Ntra. Sra. de Guadalupe**, traída de Méjico por el padre de D. José Sáenz de Santa María y que perteneció a su oratorio privado, y los retratos de D. José Gandulfo e Iroto (1757-1828), sucesor del fundador y primer administrador de la Cueva, hecho por Joaquín Fernández Cruzado, y el de D. Domingo González Villanueva (1799-1864), segundo administrador, del pincel de Francisco Javier de Urrutia.



Casulla negra.



Ntra. Sra. de Guadalupe, de Antonio de Torres.



Cáliz de rocalla.

III. LAS SIETE PALABRAS Y EL PADRE SANTA MARIA

No quedaría completa esta historia y descripción de la Santa Cueva, si no dedicáramos una breve atención al Ejercicio de las Tres Horas o Siete Palabras, que, aunque nacido fuera de Cádiz, recibió un gran impulso hasta propagarse a otros muchos lugares de la Península gracias al apoyo de su director espiritual. Esta devoción surgió entre los jesuitas para cubrir justamente las tres horas que Cristo estuvo en la cruz, de 12 del mediodía a las tres de la tarde del Viernes Santo a base de breves intervenciones con abundantes jaculatorias de gran efectismo para calar en el pueblo reunido hasta prorrumpir en llantos de arrepentimiento. Estas palabras del predicador solían alternar con otras



Reloj musical de consola.



Crucifijo del relicario.

tantas interpretaciones de música apropiada. Parece que el texto que inició esta devoción en nuestra ciudad fue el del jesuita peruano Alfonso Messía (1665-1732), nacido en Huanuco, formado en el Colegio de San Pablo y nombrado, entre otros altos cargos, Provincial de Quito y del Perú: **Devoción a las tres horas de la agonía de Cristo Nuestro Redentor y método con que se practicaba en el Colegio Máximo de San Pablo, de la Compañía de Jesús de Lima**, librito que se difundió tanto que ya el mismo siglo XVIII se tradujo al italiano, francés e inglés, hasta seguir editándose a lo largo del XIX (Santiago Sebastián López, «El programa iconográfico de la Santa Cueva de Cádiz», Goya.- **Nuevas visiones**, Madrid 1987, p. 375).

El P. Gandulfo recoge en **Carta edificante** el testimonio del Párraco del



Custodia de plata con ráfagas sobredoradas.

en 1783, en el marco de la Santa Cueva ampliada. Blanco White reconoce el buen gusto y la liberalidad de unos caballeros gaditanos que consiguieron una obra maestra de la música para uso de su país y nos describe la función religiosa y sus efectos en los asistentes (**Cartas de España**, Madrid 1972, pp. 230 y s.).

Cada Viernes Santo, aún se continúa con las Siete Palabras, porque según el P. Elejalde todo es sublime: el fin, el argumento, el día y la hora, el texto del Padre Messía y las notas de Haydn, porque después del tiempo transcurrido nadie ha escrito cosa que merezca el honor de compararse a estas dos inimitables concepciones.

PABLO ANTÓN SOLÉ

Rosario sobre lo que hizo el P. Santa María en favor de esta devoción: «Es notorio que esta mi Iglesia era de una sola nave o cañón, que es la principal que ahora tiene; quando era así, expendió dicho Sr. sumas muy considerables en su adorno y funciones, siendo entre estas, sumamente notable de las tres horas, que costó por muchos años con magnificencia extraordinaria, enlutando toda la Iglesia y disponiéndola de modo que se hicieron famosas en todo el reino y acaso dio margen a que con tanto fruto se extendiese su devoción como ahora vemos» (O. c., p. 37).

El marqués de Méritos y el marqués de Ureña, que eran músicos, intervinieron por encargo del fundador de la Cueva para que el famoso José Haydn compusiera su obra de **Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz**, que se estrenaría el Viernes Santo



Candelero de plata.



Página siguiente: Niño Jesús en su cuna.



Relieve de San Luis Gonzaga.



Detalle, de la primera comunión de San Luis Gonzaga.

obras de la capilla alta desde 1793 al 1796, en contraste con el Conde de Maule.

No queremos dejar de señalar la semejanza del calvario de Cádiz con el grupo del Cristo de la Agonía, la Dolorosa y San Juan de la Parroquia de San Pedro de Limpias de la provincia de Santander, remitidas hacia 1765 por su propietario D. Diego de la Piedra y Secadura, caballero profeso de Santiago, con otras mandas.

Queda abierta la cuestión para un futuro estudio, que tendría en cuenta la presencia constante de oriundos de la Montaña y su posible vinculación a la obra del P. Santa María.

La luz del día que penetra por el lucernario es sustituida de noche por la de dos lámparas portadas por ángeles situados en la parte anterior de la bóveda que precede al presbiterio: ésta sólo permite distinguir confusamente los objetos, pero alumbra suficientemente el calvario.

La sacristía se encuentra a la derecha con entrada al final de la nave de la epístola y con salida directa al altar; sobre ella se halla el coro con ventana hacia el presbiterio, consiguiéndose a un tiempo evitar la curiosidad de los fieles asistentes y conseguir solo el sonido del canto y música.

A los pies de la nave central hay una cámara, que es cuadrangular por la parte del suelo y aconchada por el techo o cubierta con bóveda vaída, donde está colocada la cátedra para dirigir las preces y ejercicios, y que se encuentra separada del resto del templo por una sencilla balaustrada de madera. Este lugar se comunica con el atrio de la derecha por dos oscuros pasadizos que conducen a la única puerta. En esta cámara se conserva todavía un aparatoso sillón de estilo rococó desde el que el fundador de la Cueva y sus sucesores guiaban a los congregantes de la Madre Antigua.

La altura y posición de la cámara están perfectamente graduadas para producir el conveniente eco que haga perceptible desde cualquier punto de la capilla la voz del sacerdote, aunque ésta sea de poca intensidad. Es un fenómeno digno de conservarse cómo se amplifica la voz del que habla desde la cátedra, máxime si conserva el cuerpo en posición recta, sin inclinarse hacia adelante. Una linterna colgante, que baja hasta la plataforma en que se coloca el libro y cuya luz se deja pasar a voluntad del que lee, presta la claridad necesaria, sin impedir la conveniente y estudiada oscuridad que acompaña a los ejercicios nocturnos.

En la mencionada cámara se conserva un buen reloj de péndulo, que producía en este lugar silencioso y tranquilo un sonido suave y armonioso cada cuarto de hora y que servía para marcar con la puntualidad acostumbrada la duración de la oración mental de los Ejercicios de la



Detalle de la comunión de San Estanislao de Kostka.



Relieve de San Estanislao de Kostka.

Pasión y la de la predicación y música de Las Siete Palabras.

Aunque el número de hombres sentados cómodamente en los bancos de madera distribuidos en cuatro hileras, existentes en este templo, puede calcularse en trescientos, esta capilla llegó a albergar a más de ochocientos fieles juntos durante los años de mayor auge de la congregación.

3. La capilla alta u oratorio del Sacramento.

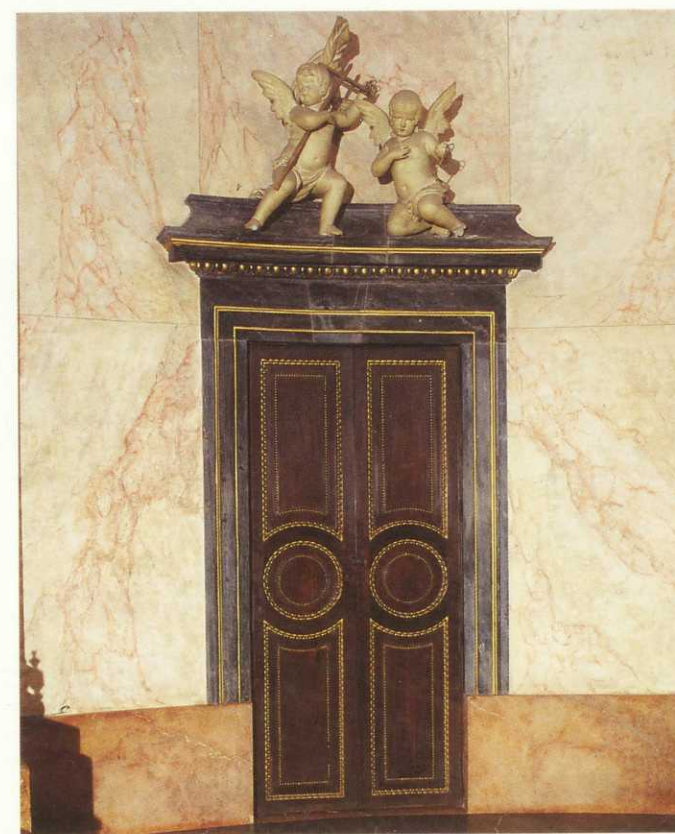
A la derecha de la entrada principal de la Santa Cueva arranca la hermosa escalera de sabor italiano con balaustrada de mármol que conduce a la capilla u oratorio del Santísimo Sacramento. Consta de veinte y un escalones repartidos en el tramo principal y en otros cuatro pequeños y paralelos en que se bifurca desde el primer descanso o meseta. En el muro de éste y protegido por un vidriera se venera el medallón del Corazón de Jesús, envuelto en llamas y rayos y muy expresivo, objeto de especial devoción de D. José Sáenz de Santa María, que trabajó denodadamente por el fomento de su culto en la diócesis de Cádiz y fuera de ella. Al pie se lee en caracteres dorados: «Venid a mí todos los que sufrís trabajos y tribulaciones y yo os confortaré» (S. Mateo c. XI V. 23).

Tanto la decoración de las paredes como las columnas de mármol blanco que sostienen parte de esta escalera, son de orden toscano. El techo presenta una fina decoración floral al fresco.

El atrio o vestíbulo que precede al oratorio es de planta rectangular, dividiéndose al frente el sepulcro del P. Santa María,



Sepulcro del Padre Santa María.



Portada del confesionario cerrado.



Interior del Sagrario.



José Sáenz de Santa María, de Francisco Javier Riedmayer.

adosado al muro y de mármol blanco, negro y azulado. Consiste en una base sencilla y sobre ella la caja cineraria, donde va el epitafio; una pirámide, con el escudo del finado y una esfera con la cruz sobre el vértice remata el conjunto:

«A la memoria y las cenizas del venerable sacerdote, marqués de Valde-Iñigo, D. José Sáenz de Santamaría, natural de



José Gandulfo, de Joaquín Fernández Cruzado.

Veracruz, que habiendo construido a sus expensas estos santos lugares, se consagró a ellos por completo a promover la Gloria de Dios y la salud de las almas y, siendo varón de gran piedad y desprendimiento, invirtió con largueza su rico patrimonio en procurar el esplendor del templo y el alivio de todos los necesitados. Falleció el 26 de Septiembre de 1804. Sus amantísimos discípulos, para estímulo perpetuo de su fervor y devoción, trasladaron piadosamente sus huesos del cementerio público a este lugar el día 6 de Marzo de 1846. —El difunto está hablando todavía» (Carta a los Hebreos c. II v. 4).

Frente a la puerta del oratorio se venera en una gran urna adosada al muro y acristalada la imagen del **Buen Pastor**, obra del ya citado escultor Manuel González, la de más valor artístico y más expresiva. Aparece caminando por una montaña escabrosa, con los pies heridos, cargando su mano izquierda sobre el báculo y sosteniendo en sus hombros con la derecha a la oveja perdida; al mismo tiempo le dirige el rostro con semblante plácido y amoroso asegurándole la misericordia y el perdón.

El visitante, para lo que le espera a continuación, se prepara con el contenido de estos tres textos:

Sobre la cámara del sepulcro: «En paz me dormiré en él mismo y descansaré» (Salmo IV v. 9).

Sobre la puerta del atrio, la inscripción exterior: «Entra, bendito del Señor, ¿por qué te has de quedar fuera» (Génesis c. XXIV v. 31).

Y la inscripción interior: «Por cierto el Señor está en este lugar y yo no lo



Domingo González Villanueva, de Fco. Javier de Urrutia.







El rocío del maná, de José Camarón.

sabía... No hay aquí otro sino la casa de Dios y la puerta del Cielo» (Génesis c. XXVIII v. 16 y 17).

Escribe el lectoral D. Benito Elejalde que todo es digno de ser examinado en este «preciso lugar y con preferencia las inscripciones múltiples que lo adornan, que tanto dicen al que allí penetra y que tan gráficamente demuestran el celo del P. Santa María».

Torcuato Benjumeda diseñó una planta central elíptica por indicación de sus mecenas para el oratorio que debía destinarse para la confesión y comunión de los hombres con exclusión de las mujeres desde las seis hasta las diez de la mañana. Se inspiró en iglesias similares del gran arquitecto clasicista Ventura Rodríguez, yerno de su maestro Torcuato Cayón, pero teniendo en cuenta San

Andrés del Quirinal en Roma, obra de Bernini, modelo afortunado por el desarrollo de la forma y del espacio tendente a unificar la atención de los fieles a través del eje mayor que los conduce hacia el tabernáculo.

La capilla alta resultó verdaderamente admirable con su planta elíptica, así como su presbiterio. Sus muros se articulan mediante ocho medias columnas jónicas, realizadas en jaspe, y sobre el entablamento se dispone la bóveda, en cuyo arranque se abren ocho vanos circulares, que comunican al templo durante el día una luz apacible y prestan claridad suficiente a ésta. El eje mayor del oratorio mide catorce metros y nueve el menor, siendo su elevación mayor de doce metros. La cámara del presbiterio es más que semicircular con cúpula sostenida por

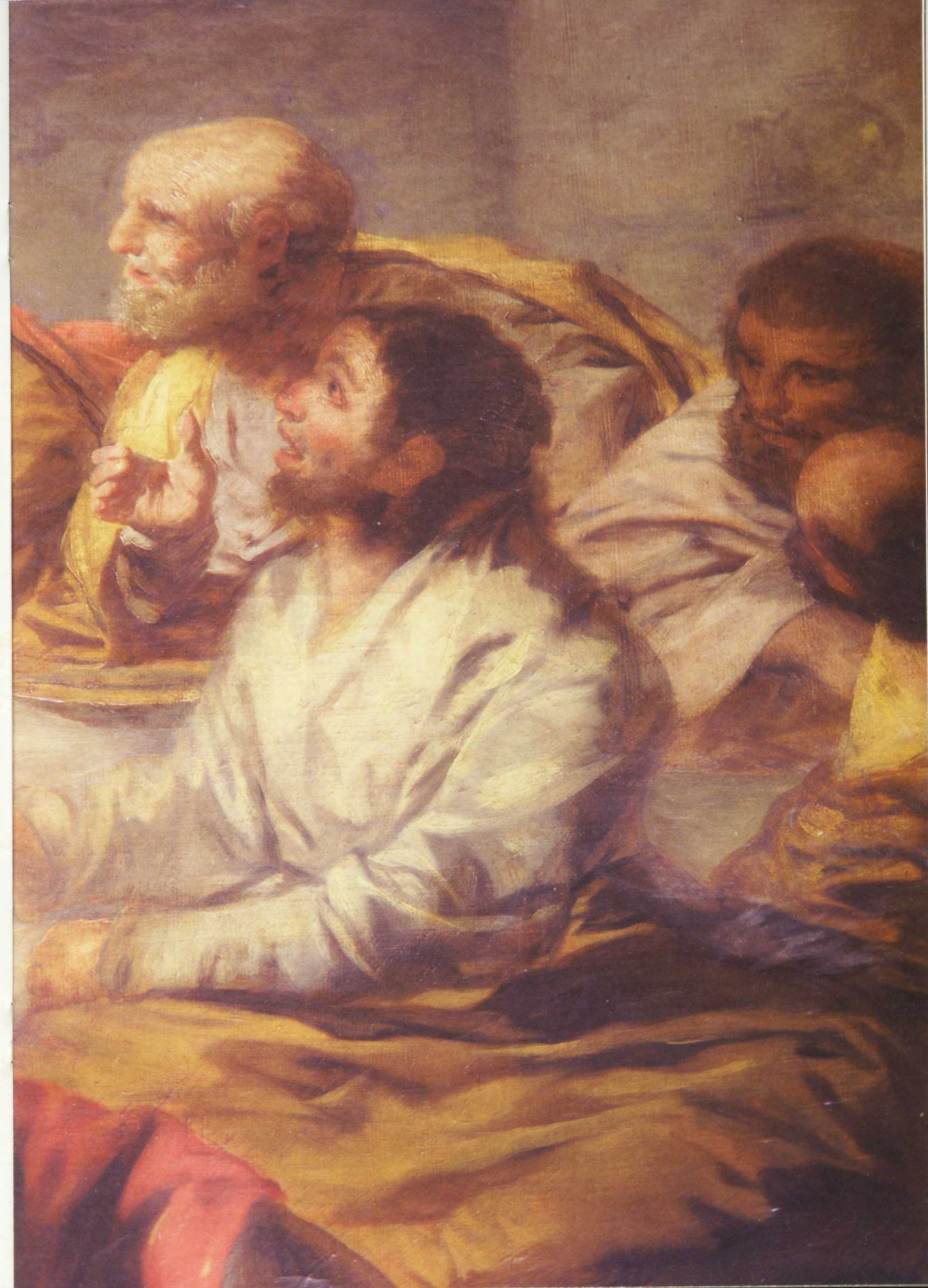
cuatro columnas empotradas de orden compuesto. En el centro se eleva el sagrario o tabernáculo como un templo de mármol con seis columnas corintias de jaspe que sostienen la cúpula rematada por una estatua dorada de la Fe. En este lugar se encuentra la mayor riqueza de los materiales y profusión de elementos decorativos. La puerta de plata, de ciento diez centímetros de largo y cuarenta y seis de ancho, presenta en su cara exterior una abundante pero clara decoración de símbolos y temas relativos a la Eucaristía. En su interior otras seis columnas de plata sobre basamento de malquita dividen el espacio circular tapizado de tisú de oro bordado y recamado y sostienen una bóveda en sus compartimentos con pinturas de ángeles. Sobre la puerta del sagrario hay una lápida de mármol negro con caracteres dorados: «Ved



Página anterior: Santa Cena, de Francisco de Goya.

Las Bodas de Caná, de Zacarías González de Velázquez

Página siguiente: Detalle de la Santa Cena.



UNIVERSIDAD DE HUELVA
BIBLIOTECA



0000167747



Sevilla
CAJA SAN FERNANDO
Jerez

718