

ARTE Y EMBLEMÁTICA EN UNA CRIPTA BARROCA DE LA IGLESIA DE GALERA

Jesús María GARCÍA RODRÍGUEZ*

María Soledad LÁZARO DAMAS**

RESUMEN

En la iglesia parroquial de Galera se ha descubierto, en fechas recientes, un antiguo espacio funerario subterráneo que fue utilizado en calidad de cripta al menos en la segunda mitad del siglo XVIII. Su importancia reside, fundamentalmente, en la decoración mural que recubre su interior, en su mayor parte conservada, y en el significado simbólico de las imágenes que tapizan sus paramentos en los que se desarrolla un interesante programa iconológico. Por estos motivos y por el elevado grado de deterioro de esta obra nos ha parecido necesario dar a conocer y divulgar, tanto la existencia de esta cripta como las razones de su importancia histórico-artística. Una obra que viene a incrementar el rico patrimonio del nordeste de la provincia de Granada y de la propia Galera y, sin duda, el interés y la riqueza artística de su iglesia parroquial.

Nuestro estudio se ordena en torno a dos grandes ejes. Por un lado, la descripción del ámbito arquitectónico y la exposición de las noticias históricas de índole documental que pudieran tener una relación con la cripta en sí. Por otro, la lectura iconológica de la iconografía desarrollada en los muros y sus orígenes intelectuales e históricos.

Es ampliamente conocido el hecho de que, con anterioridad a la creación de los cementerios por parte de las autoridades civiles durante el primer tercio del siglo XIX¹, las iglesias parroquiales y conventuales así como las ermitas

* *Diplomado en Ciencias de la Educación y maestro en el Colegio Público «Cristo de la Expiración» de Galera.*

** *Doctora en Historia del Arte y profesora en el I.E.S. «José de Mora» de Baza.*

fueron utilizadas como espacios funerarios donde recibieron sepultura los restos de los fieles avecindados en una parroquia a no ser que éstos en su testamento dispusiesen otra voluntad. En las iglesias se contempló, por lo tanto, la creación y existencia de una serie de sepulturas acordes con esta finalidad que dependiendo de la posición social y económica del finado veían incrementarse sus dimensiones, así como su aspecto externo, al convertirse en un rasgo que mantenía su importancia y su recuerdo y la transmitía a las generaciones posteriores. Junto a las tumbas de carácter monumental, insertas por lo general en capillas particulares compradas a las autoridades eclesiásticas, se construyeron también criptas realizadas en el subsuelo del templo, estableciendo con su existencia una neta separación entre la tumba propiamente dicha, y la capilla o espacio consagrado donde se realizaban las misas y ceremonias religiosas, dotadas económicamente y desde el punto de vista artístico.

Para los fieles cristianos de otros tiempos no todo el espacio eclesial tenía la misma importancia de cara a un futuro enterramiento. Es evidente que la zona de la capilla mayor por su relación con la exposición del Santísimo, por ser el lugar de celebración de la Eucaristía, y de las misas generales y de las misas celebradas por las almas de los difuntos, era el espacio privilegiado del templo y, por lo tanto, el más ansiado como lugar de reposo eterno debido a los beneficios espirituales que el alma del difunto podía disfrutar si sus restos mortales descansaban en el lugar más sagrado. Las capillas mayores, sin embargo, no estuvieron al alcance de todos los mortales, sino que por lo general fueron adquiridas por los más privilegiados con la finalidad de fundar patronatos y capellanías, procurarse un lugar de enterramiento y alcanzar una fama postrera a cambio, lógicamente, de costear económicamente la construcción de ellas y, a veces, la de todo el recinto eclesial. Ésta fue la tónica de las fundaciones conventuales, pero no la de las iglesias parroquiales cuyas capillas mayores quedaron exentas, con pocas excepciones, de esta regla. En ellas los enterramientos se realizaron en criptas diseñadas en su subsuelo al mismo tiempo que su construcción, repartidas por las diferentes naves y en criptas situadas en las capillas particulares o colectivas pertenecientes a hermandades y cofradías.

Así mismo, no fue infrecuente el enterramiento en superficie, junto a un lateral del templo, cuando existía espacio libre para este menester. Iglesia y cementerio quedaban unidos de esta manera en un recinto cercado, marcado por la existencia del atrio. Esta solución funeraria resultó, en cierto modo, conveniente para poblaciones en las que la pureza religiosa de sus vecinos quedaba fuera de toda duda, pero no dejó de parecer inconveniente en zonas como el Reino de Granada con un elevado porcentaje de población morisca y cuyos antecedentes, con respecto a las costumbres mortuorias, obligaron a las autoridades religiosas a legislar con respecto a esta materia.

El tema de la sepultura fue un asunto delicado en la diócesis de Guadix, prácticamente desde que ésta se constituyese, dada la mayoría numérica de

los efectivos demográficos de origen musulmán en muchas poblaciones y la sospecha que los nuevamente convertidos inspiraban. Por este motivo, ya en el Sínodo de Guadix, se legisló sobre este tema con la evidente preocupación acerca de la existencia de los cementerios y "machaberes", a pesar de estar bendecidos. La constitución 39² del Sínodo se refiere expresamente al tema de las sepulturas de los nuevos cristianos y, gracias a ello, puede conocerse el especial interés de las autoridades diocesanas en que los enterramientos se realizasen en el interior de las iglesias como una práctica real y al mismo tiempo simbólica, contraria a la costumbre musulmana del cementerio en superficie. Pero para estas mismas autoridades, no toda la iglesia ni todo cadáver tenía el mismo valor. En la citada constitución, la iglesia se dividía en dos mitades, de distinto valor económico e importancia. La primera comprendía desde la línea divisoria desde el centro de la iglesia hasta el altar mayor donde el valor de la limosna por la sepultura ascendía a 400 maravedís y la segunda, en sentido contrario, hacia el testero de los pies, valorada en 300 maravedís. El cuerpo de la iglesia se reservaba para aquellos vecinos que no disponían de sepultura propia por lo que el enterramiento no implicaba el dominio efectivo sobre él. El valor de la limosna dependía en este caso de la edad del difunto. La edad de 14 años marcaba la diferenciación entre un cuerpo mayor y un cuerpo menor que decidían si el donativo era de dos reales o un real. De forma breve se alude asimismo a la posibilidad de enterrarse fuera, que no implicaba una disminución del valor de la limosna sino más bien una penalización puesto que aumentaba al doble; una medida disuasoria para la población morisca y su preferencia por el enterramiento al aire libre, pero indicativa de la necesidad de mantener, también, el tipo de cementerio exterior al recinto del templo. Estas prácticas, planteadas para la población morisca, debieron ser usuales para el resto de la población y son una muestra de cómo en este tiempo ese sentido igualador, democratizador, impuesto por la muerte, distaba mucho de estar presente en la sociedad y en las consideraciones religiosas de la época.

Las prácticas funerarias no experimentaron cambios significativos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, fechas en las que, al amparo de la nueva mentalidad ilustrada y de los proyectos reformistas del gobierno en materia de higiene y salubridad pública, se planteó abiertamente y por medio de informes los efectos perjudiciales que se derivaban de los enterramientos en el interior de las iglesias. Los informes emitidos señalaban el pernicioso ambiente generado en el interior de los templos por las emanaciones que se desprendían de las sepulturas, en especial durante el verano, y sus efectos sobre la salud pública. Los informes de los académicos no reflejaban sino una realidad que se vivía en diferentes puntos de país y a la que no escapaban las grandes poblaciones ni las que tenían un volumen menor de habitantes. Sintomáticas resultan al respecto las denuncias de los vecinos de la plaza de San Francisco, de Jaén, respecto al hedor que se desprendía de la cripta del Sagrario, situada en la Catedral³, en agosto de 1808, fundamentalmente debido a la costumbre que se había extendido de abandonar los cadáveres en las lonjas de la Catedral para

que fuesen enterrados gratuitamente por el Cabildo. Mucho más cerca de Galera, en Baza, la iglesia mayor se convirtió desde mediados del siglo XVIII en un espacio masificado, viciado, en cuyo subsuelo y a pocos centímetros de la superficie se amontonaban los cadáveres unos sobre otros a todo lo largo y ancho de la iglesia según dejó ver la restauración iniciada hace unos años y demuestra la documentación de la época⁴.

La relación entre enterramientos en el interior de las iglesias y brotes epidémicos se puso de manifiesto nuevamente con motivo de la epidemia desarrollada en Pasajes y que decidiría finalmente la emisión de una Real Cédula en 1787 por la que se ordenaba la construcción de los cementerios fuera de las poblaciones, en sitios ventilados y alejados de las casas de los vecinos, aprovechándose para capillas las ermitas situadas extramuros. Otras medidas posteriores, referentes a las limpias y mondas de las sepulturas en las parroquias y los enterramientos en profundidad mientras se construían los nuevos cementerios, vinieron a completar la primera medida adoptada. Estas medidas legales no tuvieron un éxito inmediato sino que, por el contrario, fueron objeto de un claro rechazo tanto por parte de la población que se veía privada de la sepultura en lugar sagrado y, por lo tanto, desprotegida, como por parte de los sectores eclesiásticos que, en general, no vieron con buenos ojos las intenciones sanitarias del gobierno. Debido a ello, la creación de los cementerios fue una iniciativa lenta y que cubriría prácticamente todo el siglo XIX para su total implantación en el país.

En el caso de la iglesia parroquial de Galera parece ser que, como en otros casos de la Diócesis, su subsuelo fue destinado a este objetivo funerario y que el recurso a la cripta de carácter colectivo no fue algo excepcional si nos atenemos a la sucinta pero clara documentación al respecto. Desde que la iglesia fuese construida a mediados del siglo XVI, se realizaron tres criptas que fueron clausuradas en tiempos anteriores a nuestros días. Ninguna de ellas, por lo tanto, ha sido visible hasta la actualidad, excepto la que nos ocupa y es el centro de este estudio. Tampoco han dejado rastros documentales suficientes para el conocimiento de sus características en los archivos históricos de la parroquia y del ayuntamiento. El primero de ellos fue completamente destruido en la Guerra Civil de 1936-1939, y el segundo —aun habiendo sido profundamente estudiado bien que con otros objetivos diferentes a la documentación de estos espacios funerarios subterráneos—, no ha dado más que una referencia para una de estas criptas, lo cual es perfectamente comprensible dado que estos espacios escapaban a la autoridad y jurisdicción municipal por ser espacios eclesiásticos. Ante la falta de información en los archivos locales, se está investigando actualmente en los fondos del Archivo Diocesano de Guadix sin que hasta la fecha se hayan obtenidos datos algunos. En igual sentido se ha procedido con respecto a la documentación conservada en el Archivo de Protocolos de Granada con el mismo resultado infructuoso.

La primera de las criptas, de la que se tiene la referencia más antigua, es la edificada a partir de 1627 a la altura de la primitiva puerta de entrada al templo. Debió ser utilizada a lo largo de un periodo amplio de tiempo, si bien fue clausurada unos doscientos años más tarde tras haberse llegado a ese acuerdo entre el Ayuntamiento y la Parroquia. Fue cegada su entrada y, así, permanece en la actualidad. En 1987, con motivo de unas obras practicadas en la acera perimetral del edificio, se pudo recuperar algún material significativo del que se usó para su relleno, compuesto por restos de yeserías barrocas fundamentalmente. Éstas procedían de la capilla exterior que se había alzado sobre dicha cripta y que, también, fue demolida.

En 1807, en respuesta a la demanda de información por parte de las autoridades sanitarias de Baza sobre la situación del cementerio de la villa, el Ayuntamiento informa que los sacerdotes "tienen su Panteon a la parte opuesta del Altar maior, o trascoro, con sus sepulcros en donde se ponen separadam^{te}".⁵ Nada más se sabe de esta segunda dependencia de la que no queda resto visible alguno en este espacio del templo parroquial. Hace unos cinco o seis años, con motivo de unas obras de consolidación de las columnas que refuerzan el coro, aparecieron huesos humanos sueltos. No obstante, es muy posible que en su respuesta las autoridades municipales no expresasen con suficiente claridad la situación del panteón sacerdotal, y confundiesen el coro y sotocoro con el trascoro o espacio que, como su nombre indica, se sitúa a espaldas de esta estructura y que, en muchas iglesias, bordea el espacio donde se ubica el altar mayor o bien la capilla mayor. De haberse producido esta confusión, el panteón o cripta de los sacerdotes estaría situada bajo la capilla mayor, lugar mucho más adecuado por sus implicaciones simbólicas y por el claro protagonismo de los sacerdotes en la jerarquía parroquial de la localidad.

1. ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN ESPACIAL.

Por lo que refiere a la cripta objeto de este trabajo, se conocía la existencia de ella únicamente por informes orales, aunque sin posibilidad alguna de acceder a su interior desde 1944. Don Marcelino Fernández, sacerdote natural de Galera y beneficiado de su parroquia, autor de una inédita historia de la villa escrita hacia 1730, aunque describe con bastante detalle el templo, en ningún momento se refiere a cripta alguna en el interior de la fábrica. Igualmente sucede con otro sacerdote local, igualmente beneficiado, cuya vida transcurrió en la primera mitad del siglo XVIII. Se trata de don Juan Salmerón, fundador de la Hermandad de la Virgen del Rosario. En su testamento, otorgado en Huéscar el 10 de febrero de 1745, dispuso entre otras cosas su voluntad de "ser enterrado en la dha. Ygle^a [de Galera], falleziendo en dha. villa en sepultura que tengo propia, no allandose echo sepulcro como es mi intenz^{on}. hazer en uno de los colaterales del Altar maior de dha Parroq^l". Evidentemente el deseo del bene-

ficiado Salmerón de ser enterrado en el propio ámbito espacial de la capilla mayor resulta expresivo para subrayar la particularidad y la importancia simbólica y religiosa de este lugar. Su declaración permite deducir, además, que con anterioridad a las fechas en las que suscribe su escritura de testamento ya existía en la capilla mayor o bajo ella un espacio para sepultura que, a falta de documentación que demuestre lo contrario, puede relacionarse con esta cripta. Otros datos, de índole estrictamente artística a los que después nos referiremos, apuntan también en ese sentido, ya que la decoración barroca, o más precisamente rococó, correspondiente a estas fechas, es la que define la ornamentación de sus muros.

En 1936 algunos vecinos de Galera fueron asesinados en Tabernas (Almería) siendo recuperados sus restos en 1941. Después de las oportunas licencias del Vaticano, recibieron sepultura tres años después precisamente en el interior de esta cripta, en los nichos existentes en su interior, siendo sellada su entrada. Hace unos tres meses, achacando la excesiva humedad existente en el templo parroquial y en la casa rectoral —adosada a éste— a una posible inundación de la cripta a causa de las averías de la red de abastecimiento de agua potable, se decidió su apertura, gracias a la cual se ha podido conocer su interior y realizar este estudio.



La cripta aparece situada aproximadamente en la vertical del altar mayor de la iglesia parroquial, es decir, bajo la capilla mayor y tiene un único punto de acceso desde una de las habitaciones de la planta baja de la casa rectoral contigua⁶. El elemento de comunicación con la cripta es una escalera cuyos peldaños prácticamente han desaparecido por lo que el descenso se realiza por una rampa llena de cascotes, tierra suelta y maderos podridos pertenecientes a los mamperlanes de los primitivos peldaños. Su cubierta es una estructura abovedada que, como las paredes laterales que limitan la bajada, está enlucida con yeso.

Al final del recorrido otro arco similar al de entrada, pero algo más elevado⁷ comunica la escalera con la cripta. Parece estar claro que el actual suelo del recinto no es el original, sino un relleno —que podemos aventurar que alcance en torno a un metro de espesor— tal vez efectuado con motivo de las obras de inhumación de los últimos cadáveres allí depositados en 1944, a los que con anterioridad se hacía referencia.

El recinto correspondiente a la cripta propiamente dicha es de planta octogonal, correspondiendo dos de los paramentos a la entrada y a una posible ventana abocinada de aireación⁸ que comunicaría en su origen con otra dependencia de la casa rectoral, hoy cegada. Los seis paramentos restantes se recubren con una ornamentación de estilo rococó y en cinco de ellos se dispusieron originariamente en parejas los nichos destinados a los difuntos enterrados en ellos. La posible identificación de los mismos se ha perdido, aunque los restos de las antiguas inscripciones pudieran estar dispersas en el relleno que sobrealza su pavimento primitivo. En cuanto al sexto paramento, orientado hacia el oeste y desprovisto de sepulturas, está destinado a alojar un altar de yeso con perfiles de madera que se conserva en un precario estado. Presenta un diseño troncopiramidal⁹ cuyas líneas se dinamizan gracias al diseño sinuoso de sus soportes. Aún conserva el tono rojo que debió recubrir su superficie.

El octógono creado en planta se cubre con una bóveda gallonada, centrada por un gran florón de hojarasca del que colgaría la posible lámpara que ocasionalmente iluminaría este recinto¹⁰. Los gallones aparecen recortados en sus extremos, en la intersección con los muros del octógono generando, por lo tanto, un remate de medio punto para cada uno de ellos.

Desde el punto de vista decorativo, la cripta se resuelve con una decoración de mediados del siglo XVIII cuyos rasgos más definitorios pueden encuadrarse plenamente dentro de la estética del rococó. Al margen de los golpes de hojarasca que centran la bóveda y se distribuyen esquinados entre los diferentes paramentos con la carnosidad o exuberancia propias del barroco, resulta muy característico el motivo de rocalla que se repite en los diferentes paramentos, enmarcando los nichos cegados, y en los marcos que rodean las glosas explicativas de los emblemas, aumentando el efecto dinámico ya creado por otros motivos decorativos como es el caso de los motivos de "C" y tornapuntas,

posibilitadores, a su vez, de los efectos de suntuosidad y riqueza tan consustanciales a este estilo.



Es característica asimismo la insistencia en la molduración mediante la cual se separan nítidamente en diferentes parcelas decorativas y simbólicas los diferentes paños o plementos de la bóveda, los paramentos los remates en medio punto de éstos. Así una moldura en bocel singulariza cada una de las escenas de los plementos y tiende a geometrizar el espacio generado por la traza gallonada de éstos, perpetuándose en las esquinas. La traza de las molduras restantes se complica en el caso de las líneas que subrayan los remates semicirculares y las que los separan, a su vez, de los paramentos inferiores. En todo caso, la molduración alcanza su punto más culminante en el muro del altar mayor en el que unas asimétricas volutas placadas en bisel enmarcan un motivo de hojarasca central que rompe la línea de la moldura e invade el espacio del gallón. Es evidente la intención del artista en resaltar el espacio destinado al altar mediante una decoración parcialmente desaparecida.

Si algo destaca al contemplar la decoración mural es el intenso colorido en tonos rojos, dorados y, en menor medida, azules que la definen cromáticamente y contribuyen a intensificar la rigidez o la dinamicidad de los diferentes perfiles y molduras a pesar de que la humedad ha hecho desaparecer prácticamente toda la decoración del sector Este, en paramentos y plementos e incluso los florones¹¹ que en los casos restantes se recubren de pintura amarilla y dorada. Este es el tono que define la molduración a excepción de las placas asimétricas que rematan el altar destacadas en rojo sobre fondo azul.

2. PROGRAMA ICONOGRÁFICO.

Pero, sin duda, el aspecto más interesante de esta cripta es la iconografía desplegada en los plementos cóncavos de la bóveda y en los remates de los muros, tanto por el tipo de imágenes que reproducen como por el pensamiento religioso que pretenden transmitir. Se trata, por lo tanto, de un espacio cuidadosamente proyectado desde el punto de vista arquitectónico e intencionadamente programado a pesar de que, por su marcada finalidad y función estuviese a resguardo de la mirada pública. No obstante, gracias a los avatares de los tiempos, estas pinturas pueden ser leídas e interpretadas, lo que permite realizar un acercamiento de tipo intelectual y religioso a la persona que ideó su composición y expuso mediante ella su pensamiento más íntimo. Para una más completa comprensión de este conjunto se expondrán sus fuentes de inspiración y se describirán, a continuación, cada una de las escenas, jeroglíficos o emblemas para exponer, la idea y el grabado inspirador y, por último, la interpretación que se deriva de ellas.



El programa iconológico desarrollado por medio de las imágenes, motes y sentencias explicativas tiene su origen en dos textos religiosos escritos por un teólogo alemán en la primera mitad del siglo XVIII y editados en el mismo periodo cronológico. Su autor fue el padre Antonio Ginther, párroco de la iglesia de Santa Cruz de Biberach, durante el reinado de José I. En ambos textos, el autor combina la imagen y el texto latino para realizar una serie de consideraciones y emblemas como punto de reflexión acerca del Sagrado Corazón de Jesús, tema del primer libro, y del Sagrado Corazón de María, tema central del segundo. Ambos libros suponen todo un mensaje de carácter moral sobre el tema de la Salvación y las distintas vías o caminos para acceder a ella. Dada esta intencionalidad queda suficientemente justificada la selección de algunos de sus emblemas para decorar la cripta de Galera. Evidentemente, el acceso a estas obras fue muy restringido debido a las limitaciones que el carácter de las mismas y la lengua en la cual fueron escritas imponían. Redactadas ambas en lengua latina y teniendo el carácter de sermonarios, con un claro contenido cristológico, fueron muy pocas las personas que pudieron acceder a ellas; en realidad las mismas a las que las obras parecían estar dirigidas y que no eran otras que teólogos, frailes y, fundamentalmente, sacerdotes que encontrarían en los emblemas, las referencias necesarias para confeccionar sus sermones y encauzar sus predicaciones en el púlpito. Fueron obras por lo tanto destinadas a las bibliotecas eclesiásticas y de hecho, con estos orígenes se han conservado los ejemplares que de forma personal y mediante la referencia o noticias de otros autores hemos conocido.

La primera de las obras publicada fue el volumen titulado *Speculum amoris et doloris*, editada en la ciudad de Augsburgo en el año 1706 por Joannis Jacobi Lotteri y dedicado por su autor a Alejandro Segismundo de Austria, obispo-príncipe de Augsburgo¹². En él se recogen un total de 50 emblemas mediante los cuales el autor pretendió ilustrar el texto de este tratado dedicado al Corazón de Jesús, al culto a sus llagas y a la herida de la lanzada. La obra alcanzó un gran éxito ya que fue reeditada en tres ocasiones más durante la primera mitad del siglo XVIII, y en 1901 se realizó una nueva edición, en lengua española, debido al desarrollo que la devoción al Corazón de Jesús había alcanzado en España¹³. Como el mismo autor expone en el inicio del libro se trata de un libro de meditación y devoción y, por lo tanto, se incluyen en su texto las virtudes que el cristiano debe desarrollar para lograr la salvación de su alma. Éstas se exponen en diferentes capítulos que, como "consideraciones", van precedidos de una serie de grabados realizados por J. Caspar Guetwein. Aparecen con un pequeño lema en la filacteria superior y con un epigrama inferior breve.

El segundo de los libros fue editado en el año 1711 con el título *Mater amoris et doloris* y como el anterior fue reeditado, lo que viene a refrendar la popularidad que alcanzó en los círculos eclesiásticos. En este caso su contenido se dedica a la reflexión sobre el Sagrado Corazón de María, a las pruebas y dolores a que los se vio sometido durante la pasión de Cristo. Su mismo título

enlaza con el culto, no solo al Sagrado Corazón de Jesús, sino con la devoción más universal hacia los dolores de la Virgen, tan difundida en los territorios hispánicos en esas fechas. La obra de Ginther no es, en realidad, una obra de emblemática sino una obra de carácter devocional que el autor enriqueció con emblemas procedentes en muchos casos de obras de otros autores, clásicos en el campo de la emblemática como fueron Alciato, Sebastián de Covarrubias y, en menor medida, Camerarius y Picinelli.

Señalada ya, en líneas anteriores, la popularidad de sus diferentes ediciones en los círculos eclesiásticos resulta mucho más interesante desde nuestra óptica establecer su presencia en contextos artísticos. Así, ambos textos fueron empleados como fuente de inspiración para la decoración del hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia, realizada hacia 1780-1782¹⁴, un importante conjunto al que habría que unir la decoración de la cripta de Galera, inspirada en su totalidad en los dos libros editados por Ginther, lo que arroja una fecha de realización en torno a los años medios del siglo XVIII. Es difícil establecer la identidad del mentor de este espacio funerario, pero de lo que no cabe duda es de que debió ser un sacerdote ligado a esta parroquia y que contó con los dos libros de Ginther para ilustrar y dirigir al pintor que realizó la decoración. La cronología de ésta coincide con la presencia en esta villa del beneficiado don Marcelino Fernández, autor de una inédita historia de Galera, escrita hacia 1730, un personaje con la suficiente curiosidad y talante intelectual como para acometer esta empresa. Otro nombre aflora en relación a Galera: el beneficiado D. Juan Salmerón, otro sacerdote instruido e intelectual que contaba con una nutrida biblioteca según se desprende de su testamento. Tanto uno como otro pudieran estar relacionados con la creación de la cripta, y de hecho es posible que los restos de ambos reposen en ella. Si el tipo de decoración nos ha guiado a trazar el perfil del mentor no es mucho lo que puede aducirse en el caso del pintor o pintores que trabajaron en esta obra. Se manifiestan más como decorativistas que como creadores o interpretadores de unos temas que, por su origen, ya imponían limitaciones a la libertad artística. En todo caso se trata de una identidad a desvelar en un futuro si la documentación conservada así lo permite.

Establecida la fuente culta que sirvió de inspiración para la decoración de la cripta, conviene señalar qué pasajes en concreto fueron elegidos para componer cada uno de los emblemas. En primer lugar, hay que decir que cada uno de los emblemas desarrolla su estructura completa en los plementos de la bóveda y en los arcos generados bajo cada uno de ellos, de forma que su lectura quedaría incompleta si ésta se abordase separando la imagen y el mote que aparece en el plemento del texto explicativo que aparece en el tímpano del arco. Es importante señalar esta premisa porque la desaparición de la mayor parte de ellos dificultó en principio la lectura de su significado que, no obstante, pudo realizarse al localizar la fuente culta utilizada. Están identificadas las siguientes escenas o imágenes y su fuente de referencia.

En el segundo gallón, aunque con su decoración incompleta, se conserva afortunadamente la imagen del emblema consistente en un árbol del que cuelgan hojas. A la izquierda del espectador se desarrolla una especie de recinto de traza circular. Es irreconocible lo que hay a la derecha. No se conservan las filacterias con el título, mote o sentencia latina que aportaría la pista para completar el significado de la imagen. El color dominante es el blanco, seguido del rojo. La imagen está inspirada en la consideración XXIV del *Mater Amoris et doloris*, cuya imagen muestra la visión de un viejo tronco de vid del que cuelgan aún unas cuantas ramas de hiedra con sus hojas. La filacteria que lo acompaña presenta la inscripción «NEC MORS SEPARABIT», cita inspirada en la primera epístola de San Pablo a los Romanos (cap. 8, vers. 39). La hiedra unida a la vid y enraizada en ella le sirve a Ginther para ejemplificar la indisoluble unión de los cristianos con el amor de Dios y, por lo tanto, con Cristo.



En el cuarto se representa un barco por cuya borda cae al mar una figura humana de rostro aterrorizado. Sobre las espumeantes y encrespadas olas, se alza un cetáceo que se dirige hacia el personaje, mientras dos o tres testigos presencian la escena desde cubierta. En las filacterias figura el siguiente título: «MERGOR / NE MERGANTUR». Ha desaparecido la explicación o glosa explicativa asociada a esta escena. El color dominante es el rojo. Al igual que en caso anterior no se conserva el texto explicativo. La fuente de referencia para esta imagen es la consideración XXXI del mismo libro ilustrada con una imagen en la que un monstruo marino observa con atención el movimiento de un barco, agitado por la tormenta, y la caída de un hombre al mar. La escena va acompañada de la cita "Mergor, ne mergantur" ("Me hundo para que no se hundan"). Se trata de un episodio que tiene su precedente en el Antiguo Testamento y de forma más concreta en la historia de Jonás y en su sacrificio que sirvió a Ginther para establecer un paralelo histórico entre el sacrificio de Cristo para la redención del Género Humano y el sacrificio de Jonás para salvar la nave, en la que viajaba, de la tormenta.



El quinto gallón muestra un campamento de tiendas cónicas, divididas en dos grupos de cuatro cada uno. En el centro de la escena, sobre un montículo, se alza una gran cruz en la cual se encuentra enrollada una serpiente. Los maderos de la cruz están unidos por cuatro clavos en el punto de intersección. Las filacterias presentan esta inscripción: «PHARMACVM / NON VENENUM». El texto explicativo dice así:

"LOS HERIDOS DEL BENE^{NO}
SI FACIL QUIEREN CURAR
LA SERPIENTE AN DE MIRAR
CON CONOZIMIENTO PLE^{NO}"

Los colores dominantes son el rojo y el blanco.

El emblema está inspirado en la consideración XXXIII del *Mater Amoris* en el que, bajo el lema "Pharmacum, no venenum", se reproduce un campamento militar ante el que se levanta una cruz en tau rodeada por una serpiente. Una vez más la fuente utilizada por Ginther es un texto bíblico y, de forma más

concreta, el episodio de la serpiente de bronce en el libro de Moisés (Núm. 21, 4-9). Según refiere el episodio, Dios castigó a los israelitas por sus murmuraciones con serpientes abrasadoras cuya mordedura causaba la muerte. Por intercesión de Moisés, Dios ordenó a éste poner sobre un mástil una serpiente alada de bronce con la finalidad de que todo aquel que hubiese ido mordido por una serpiente y la mirase quedase inmediatamente curado. El paralelismo que Ginther establece con Cristo es evidente. Los israelitas quedaron sanados por la mediación de Moisés al igual que el fiel cristiano alcanzará la vida eterna por intercesión de Cristo.



En el sexto plemento, sobre el altar, aparece un surtidor manando agua en el centro de un jardín; dos arriates flanquean la fuente, y alrededor revolotean aves o insectos. Sobre la pintura aparece una capa blanca de sales fundamentalmente en la parte superior. Las filacterias tienen la siguiente inscripción o mote: «HEC SOLA / MICHI PLACET». No se conserva la sentencia. Predomina el color rojo. La imagen procede de la consideración X del *Speculum*. Muestra

el huerto de la mirra en el que vive la planta de la granadina o pasionaria, cuyo fruto es codiciado por las abejas que a su vez lo transformarán en miel. Se trata de una imagen alusiva a Cristo que transformó su Pasión en Redención. El lema presente en la filacteria: "Ésta sola me place" ("Hec sola mihi placet") completa el entendimiento de la imagen que, al estar colocada sobre el altar, es una alusión al sacrificio de Cristo.

En el séptimo plemento la imagen representada corresponde a un paisaje natural en el que un pastor, con una oveja al hombro, se dirige a la empalizada que hace de redil, donde hay otras ovejas. La escena se completa con arbustos y otras plantas. La filacteria de la derecha está cubierta por una capa de sales que hacen imposible la lectura de la inscripción que lleva. La de la izquierda proclama: "ONUS / ?". El epigrama o explicación que corresponde a esta imagen es la siguiente:

"EN HOMBROS TOMA LA OVEJA
EL CUIDADOSO PASTOR,
I CON CARÍÑO I AMOR
EN SU BUEN REDIL LA DEJA"

El color predominante es el rojo.

Como en el caso anterior la fuente de referencia es la consideración XIX del *Speculum* con el mote: "Mi carga ligera". Una alusión a la historia bíblica de Jacob y de forma más concreta a la búsqueda de la oveja perdida y su devolución al redil. Se trata de un episodio que prefigura la historia de Cristo y, de forma más concreta, la metáfora del Buen Pastor. Una escena que vuelve a mostrar la insistencia en la salvación del alma.

El octavo plemento, sobre la puerta de acceso al recinto, presenta fragmentariamente otro barco. En este caso la mar parece estar en calma y en la popa de la nave figura un gran farol encendido que irradia luz por doquier. Por el deterioro que presenta la escena, no es posible identificar más detalles. En sus filacterias se ha escrito el lema o mote: "VENIUNT / AD LUCEM". No se conserva la explicación. Los colores dominantes son el rojo, el blanco azulado y el castaño.





Nuevamente la fuente de inspiración es el *Mater amoris* y la consideración LXX que, con el lema "Veniunt ad lucem", muestra la visión de una barca vacía con sólo un farol encendido que, en una noche estrellada, atrae con su luz a los peces, cuyas cabezas sobresalen del agua, formando un semicírculo alrededor de la embarcación. La luz, es decir, el farol es una imagen simbólica de la Virgen que llama a las almas, en forma de peces, en medio de la oscuridad nocturna en su camino hacia la verdad. Se trata de una alusión clara a la Virgen como Madre de la Misericordia, como intercesora y como salvadora de las almas confinadas en el Purgatorio.

El significado iconológico que cabe extraer del programa decorativo desarrollado en los muros y bóveda de esta cripta gira en torno a la idea de la Salvación del alma, que se repite con insistencia por medio de las diferentes escenas desarrolladas en los plementos. Supone una reflexión sobre la necesidad del tránsito de la muerte como instrumento, vía o camino hacia la vida eterna. En ese tránsito el alma no está sola sino orientada y protegida por la

Virgen, como Madre y Reina de Misericordia, y por el propio Cristo, cuya muerte y sacrificio hizo posible la esperanza de la resurrección y la Redención del Género Humano.

Se trata de un programa breve, elemental, acorde con las dimensiones del espacio en el que se ubica y con un claro contenido moral acerca del significado cristiano de la muerte y su finalidad última en un contexto funerario sacerdotal como debió ser el de esta cripta. Un programa, además, excepcionalmente idóneo para este lugar dado el carácter simbólico de tránsito espiritual entre la experiencia terrena, ya agotada, y la vida eterna



NOTAS

1. Entre las reformas emprendidas por Carlos III se encuentra un programa sanitario destinado a paliar o suprimir la relación existente entre los enterramientos parroquiales y los brotes epidémicos y que tuvo su expresión en la Real Cédula de 1787 que reguló la creación de los cementerios municipales. Al respecto vid. Alicia GONZÁLEZ DÍAZ, "El cementerio español en los siglos XVIII y XIX": *Archivo Español de Arte* 171 (Madrid 1970).

2. Cfr. Martín de AYALA, *Sínodo de la diócesis de Guadix y Baza*, Granada, Universidad, 1994.
3. Cfr. Manuel LÓPEZ PÉREZ e Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, *Entre la guerra y la paz. Jaén (1808-1814)*, Granada-Jaén, Universidad-Ayuntamiento 1993, pp. 234-235.
4. Cfr. Luis MAGAÑA VISBAL, *Baza histórica*, Granada, Diputación, 1996, p. 346. El autor refiere cómo en 1752, y debido al número elevado de defunciones, se dieron las circunstancias de que, al enterrar algún cadáver, se descubriesen otros aún frescos, en proceso de descomposición, con el lógico hedor. Tales circunstancias decidirían los enterramientos en el atrio de forma momentánea mientras se construía un cementerio junto a la ermita de San Sebastián, que no llegó a llevarse a cabo.
5. Archivo Histórico Municipal de Galera, sección I/ nº 4. *Libros Capitulares*.
6. La profundidad del techo de la cripta con respecto al nivel actual del presbiterio de la iglesia puede ser de unos 2,5 m. El arco de entrada a la escalera que comunica con la cripta, mide en la actualidad 1,02 m., que no es su altura original, al haberse elevado el suelo de la habitación por la que se accede a él en sucesivas intervenciones. Concretamente entre el referido suelo y el principio de la escalera hay un desnivel de 0,80 m. La longitud de la escalera, que está trazada en dirección Norte-Sur, es de 4,20 m. y su anchura de 0,95 m.
7. Su altura es de 1,54 m.; aunque tampoco es ésta su altura original al estar cubierto el suelo en este punto de escombros.
8. Las dimensiones de este hueco son de 0,85 por 1,10 m., con una inclinación ascendente de unos 40°. En la actualidad aparece cegada por un tabique alzado a 1,30 m. de la cara interna.
9. La parte superior del altar mide 1,73 m. frente a la inferior de 1,47 m. El hecho de que su altura sea solo de 0,40 m. es uno de los datos que permiten deducir que el suelo original está oculto por un relleno.
10. El desprendimiento de la capa de yeso que cubre uno de los plementos ha dejado ver que se trata de una bóveda tabicada.
11. Dos de estos florones han desaparecido, otros dos se conservan parcialmente y cuatro están en buen estado.
12. Cfr. Inocencio V. PEREZ GUILLÉN, "Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia", en AA.VV., *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994. p. 355.
13. Cfr. A.M. LÓPEZ DE ATALAYA ALBALADEJO, "Los emblemas cristológicos y marianos del P. Antonio Ginther", p. 740. La traducción castellana fue realizada por Juan BALLESTER Y CLARAMUNT, *El Sagrado Corazón de Jesús espejo de amor y de dolor en su vida mortal y eucarística, versión castellana del libro que escribió en latín el Rdo. Doctor D. Antonio Ginther*, Pbro. Barcelona 1901.
14. Cfr. Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *Op. cit.*, p. 333