Secreto de Confesión

Cinco tallas entregadas al Museo de Salamanca en depósito judicial el año 2001.

Probablemente procedentes de un robo, se exponen en la Sala de Temporales del museo para buscar a sus legítimos propietarios.

Título:	Secreto de Confesión
Espacio:	Sala de Temporales. Museo de Salamanca
Comisariado:	Museo de Salamanca
Fechas:	7 de junio a 16 de julio de 2013
Diseño y estudio estilístico:	Alexis Brunilda Márquez Hernández y Norma Lidia Guzmán Rodríguez **Alumnas del master en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca en prácicas en el Museo de Salamanca**

Talla frontal, con la trasera ahuecada y luego cubierta parcialmente por tablas de madera.

Se trata de una representación de la Virgen, en actitud sedente sobre un trono medieval decorado en la base. Se agarra el manto con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene al Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen en posición frontal, impartiendo la bendición con la mano derecha.

La talla corresponde a un modelo estilizado, logrado mediante un canon de 6 a 7 cabezas. El rostro ovalado de la Virgen posee ojos almendrados, cejas finas y arqueadas, boca pequeña y labios delgados. Está vestida con túnica ceñida a la cintura, manto y velo con pliegues a cada lado del rostro, que permite ver un poco del nacimiento del cabello. Sobre el velo lleva una corona de estilo bizantino, donde se insinuaron piedras preciosas. Su túnica conserva rastros de policromía azul, con un diseño de rombos. Cae en pliegues rígidos sobre un calzado puntiagudo típico de la Edad Media. El Niño, por su parte, se encuentra descalzo, sin atributos y sin corona. Su vestuario consiste en túnica verde y manto azul; en la túnica se conservan rastros de dorado.

A partir del Concilio de Éfeso en el siglo V, se comienza a considerar la imagen de María como madre de Dios. Aunque hay antecedentes de escultura exenta mariana desde el siglo X, esta temática no adquiere un mayor desarrollo hasta la siguiente centuria. Estas primeras representaciones de la Virgen la muestran sedente, con el Niño en su regazo, tipología conocida como **Sedes Sapientiae**.

Las circunstancias de su adquisición hacen difícil emitir un juicio sobre su origen y datación pero, dados sus valores formales y similitud a la talla navarra Virgen Entronizada (h. 1280) de la colección del Metropolitan Museum of Art, se podría situar su elaboración alrededor del siglo XIII. Su expresión algo distante responde a los modelos románicos más que a la tendencia humanista de las imágenes góticas.

VIRGEN ENTRONIZADA CON EL NIÑO

Hacia siglo XIII

Madera policromada

74,5 x 34 x 26cm

Figura sedente, vestida con túnica y manto, ahuecada en la parte posterior. Lleva los pies descalzos apoyados sobre dos escalones y las manos entrelazadas. En sus ojos enrojecidos, que están alzados al el cielo, se observa una lágrima a punto de caer.

La parte inferior de la túnica fue dorada y bruñida, mientras que en la parte superior se simuló un estofado con pintura amarilla en vez de dorado sobre un fondo azul. Los motivos vegetales se delinean en rojo. El manto posee corlas transparentes rojas sobre una superficie dorada, decorado con una serie de puntos en este mismo color. En el asiento sobre el cual descansa la figura se intentó conseguir un efecto de mármol verde, de cuya técnica solo se conservan restos.

Esta talla sigue modelos de representación que guardan similitud con algunas realizadas en España a finales del siglo XVI.

Considerando aspectos como los rizos negros que lleva en su cabeza y barba, así como su expresión, se podría concluir que esta talla hace referencia al arrepentimiento de San Pedro. Este episodio, recogido por todos los evangelistas, relata el momento de la Pasión en que Pedro niega a Cristo tres veces antes del canto del gallo. Desde el siglo VI se conoce el tema de la negación de Pedro, su culpa y posterior arrepentimiento. Este antecedente dará lugar al tema de “San Pedro en lágrimas”, el cual se populariza a partir de la Contrarreforma, a finales del siglo XVI. Con él se traza un paralelismo entre la debilidad de San Pedro y la de cualquier hombre, buscando a través de la imagen provocar en éste el mismo sentimiento de dolor por sus pecados y al mismo tiempo que dé confianza en el perdón.

Presenta un fuerte ataque de insectos que provocaron una considerable pérdida de madera.

Se desconoce la procedencia original de esta pieza, no obstante, a partir de sus aspectos formales se puede inferir que en algún momento formó parte de un retablo parroquial.

Como casi todas las tallas que aquí se presentan, se ha realizado a partir de varios bloques de madera encolados, esculpidos con detalle, recubiertos de varias capas finas de yeso. Sobre ellas se aplica el embolado arcilloso que da un buen asiento a las zonas en que se aplica plata u oro. Las láminas de pan de oro o de plata son cubiertas luego por pintura que luego se pica o retira, desvelando el brillo oculto. También se aplican corlas, un barniz usado para cambiar el color del metal que cubre. Esta técnica general es lo que se denomina estofado, que hace referencia a la representación de las ricas telas de brocado de la época. Por último la representación de la piel (las carnaciones) se realizan en varias capas de óleo con pulimento en la última.

SAN PEDRO EN LÁGRIMAS

Siglo XVI

Madera policromada

57 x 28 x 20 cm, con peana. Peana: 2 cm.

Escultura de bulto redondo que representa a una mujer joven, de pie sobre una peana dorada. Lleva en su mano derecha un corazón atravesado por un objeto que se ha perdido. Con la izquierda sostiene un libro y restos de un elemento cilíndrico. Parte del pelo está cubierto por una toca hasta los hombros en color verde y rojo sobre fondo blanco. Se le ha colocado una diadema de perlas sobre la frente. Su indumentaria responde a modelos clásicos. El tratamiento de los pliegues así como el dorado, esgrafiado y estofado del vestuario merecen especial atención. Dentro del estofado de la túnica destaca una decoración en base a aves y rameados que conserva rastros de carmín y verde.

Las técnicas empleadas pueden ayudar a encuadrar la elaboración de esta talla dentro del estilo que se popularizó durante la Contrareforma. La solución cromática y los elementos ornamentales empleados en la túnica corresponden a la última década del S. XVI o las primeras del XVII en las cuales abundan el carmín, el verde y el uso de grutescos, aunque aún no se ha renunciado al esgrafiado renacentista.

Se desconoce el autor de la talla, pero su tratamiento manierista recuerda a algunos de los maestros que trabajan en Astorga. La ondulación del pelo, la insistencia en la pesadez y los pliegues del ropaje que se multiplican para crear la sensación de volumen son trabajados de forma parecida, aunque no alcanza el mismo nivel de maestría.

Las circunstancias en que fue recibida la pieza dificultan la emisión de un juicio concreto sobre su identidad, pero los elementos iconográficos que la acompañan coinciden con los que suelen aparecer en las representaciones de Santa Catalina de Siena y Santa Catalina de Alejandría.

El corazón se utiliza en la iconografía cristiana a partir del siglo XIV como símbolo del amor místico y receptor de la inspiración divina. Es uno de los atributos principales asociados a Catalina de Siena (1337/1347¿?-1380), evocando el episodio en que ella intercambia el suyo por el de Cristo. No obstante el uso del corazón, el vestuario secular de la talla no corresponde a la iconografía de esta santa, la cual siempre se representa con el hábito de monja dominica.

Otro de los elementos iconográficos que fueron empleados es el libro que suele acompañar a los doctores de la iglesia. El objeto cilíndrico que sostiene junto al libro pudo ser la palma del martirio o un ramo de lirios, con el cual se alude a la pureza.

Catalina de Alejandría, habitualmente vestida de forma principesca, se representa con el libro, la palma del martirio y la rueda dentada, que es su atributo más conocido. La falta de este último elemento no permite afirmar que se trate de ella.

En esta talla en particular es probable que, más que intentar mostrar a las santas con sus atributos tradicionales, se buscara exaltar el favor divino que ambas recibieron, lo que pudo haber dado lugar a una contaminación de la iconografía de una santa con la otra. Aunque ambas pertenecieron a periodos históricos distintos, existen varias similitudes a lo largo de sus vidas que pudieron permitir este cruce. Ambas se desposaron con Cristo (Desposorios Místicos) y ambas gozaron de gran sabiduría y participación en debates teológicos.

El hecho de que la talla sea una escultura de bulto redondo, así como las dimensiones de la misma y la ausencia de decoración en su trasera, llevan a concluir que pudo formar parte de un retablo o una hornacina de alguna capilla.

SANTA CATALINA DE SIENA / ALEJANDRÍA

Final siglo XVI- primera mitad del XVII

Madera policromada

54 x 28 x 17 cm (57,4 cm con peana) Peana 3,4 cm

Es una talla de bulto redondo que representa una figura erguida de postura inestable. Tanto el cabello como la barba tienen rizos pardos. En su mano izquierda sostiene un libro; ha perdido la derecha. Se encuentra descalza y vestida en ropaje clásico. Además del estofado y el esgrafiado empleados para la decoración de su indumentaria, es posible apreciar el picado de lustre que se ha utilizado en el borde de la túnica y el manto. La parte posterior apenas ha sido trabajada; no posee dorado ni esgrafiado, sino que se aplicó una pintura ocre. Esto podría indicar la disposición de la escultura en una hornacina fija que no permitía observar su parte posterior.

Aunque carece de atributo que permita identificarlo con certeza, sus rasgos hacen posible reconocer la pieza como una representación del apóstol San Pablo. El libro en su mano izquierda hace alusión a los textos del Nuevo Testamento redactados por él. De haber llevado la espada que habitualmente sostiene, ésta habría estado en la mano derecha. La perforación en su cabeza indica la presencia de una aureola, posiblemente metálica.

Tradicionalmente San Pablo aparece con túnica verde y manto rojo, colores que siguen presentes en esta talla. Se conservan restos de verde en el manto, mientras que la túnica fue decorada con motivos en rojo y verde sobre un fondo dorado y esgrafiado.

No se ha podido determinar la fecha precisa de la realización de esta talla, pero por la decoración de su indumentaria, cuyas características responden a las tendencias escultóricas de final del siglo XVI y principios del XVII, se puede ubicar en torno a esta fecha.

SAN PABLO APÓSTOL

Finales del siglo XVI y principios del XVII

Madera policromada

56 x 29 x 20 cm., con peana. Peana: 2 cm.

Es un grupo escultórico que representa a dos figuras femeninas, una de edad madura y otra una niña. La primera se encuentra sedente con la cabeza ladeada y la vista hacia la niña. Su mano izquierda reposa sobre la espalda de la niña mientras que la derecha separa páginas de un libro que descansa en su regazo, en el cual se puede percibir restos de alguna caligrafía. La niña se encuentra erguida con el rostro sonriente vuelto hacia la mujer a la vez que señala al libro.

El vestuario de ambas figuras corresponde a modelos clásicos. Se insiste en el movimiento en la toca y el manto de la mujer. El pelo de ambas es una masa pardo oscuro que denota sensación de volumen. La talla fue dorada, sin embargo prescinde de la técnica del estofado, lo cual aporta mayor simplicidad y naturalidad al conjunto. El verde, rosa, naranja y el dorado son los dominantes en la composición. Bajo estos se encuentran rastros de una policromía previa.

La silla sobre la cual descansa la mujer, posee un respaldo decorado con motivos de conchas sobre un fondo marrón que simula madera.

Indudablemente, estos datos formales nos remiten a la tradicional iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. A Santa Ana se la reconoce por el manto verde, el cual alude al color de la esperanza por ser ella quien llevó en sus entrañas a la madre del Redentor.

Hay una dulzura muy especial en los rostros de madre e hija que delata el regreso de la escultura a la función devocional y adoctrinadora de los últimos siglos de la Edad Media que fuera retomada tras la Reforma Protestante.

Los evangelios canónicos no dan testimonio de la vida de Santa Ana; su historia se cita en los textos apócrifos y está unida a la leyenda sobre la divinidad de la Virgen, dirigida a acercarla al pueblo y fomentar la devoción popular.

SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN

Hacia siglo XVIII

Madera policromada

74 x 43 x 34 cm

Llegada de las Obras

La historia

El 11 de Julio del 2001, el juzgado de Ciudad Rodrigo, por medio de la policía judicial, depositó en el Museo de Salamanca cinco tallas de madera que habían sido entregadas en la catedral de Ciudad Rodrigo bajo secreto de confesión.

Aunque las razones de esa entrega pueden ser muchas y no debemos obcecarnos en que procedieran de una actividad delictiva, sí es cierto que la única pieza del conjunto que ha podido ser devuelta a sus propietarios fue la talla de un *San Jerónimo* que había sido robada de la Iglesia parroquial de Riocabado, en Ávila.

Las condiciones del depósito judicial en el Museo de Salamanca imponen que no se pueda realizar ninguna actividad ni restaurar las figuras y para realizar esta exposición ha sido necesario un permiso específico del juzgado.

Hasta el momento, nada se ha averiguado del móvil del hurto (si lo fue) y menos sobre la identidad del o los implicados. Las circunstancias en que fueron recibidas hacen difícil determinar el lugar exacto de su procedencia. Los pormenores del caso siguen siendo un enigma.

Esta Exposición

El objetivo de esta exposición es realizar un último intento de localizar a los propietarios originales de estos bienes y que estas obras de arte y de devoción sean devueltas al lugar para el que fueron concebidas.

Los indicios -contradictorios- de los que disponemos, a partir de su hallazgo, del estudio estilístico de las obras, de la obra devuelta, de las costumbres de los delincuentes de Patrimono Cultural y de otras sospechas nos señalan a:

- Portugal
- La zona de Ávila, Segovia, Madrid …
- Oeste de la Meseta.
- Noroeste de la Meseta.

El Secreto de Confesión

Secreto de Confesión

"En ningún caso los clérigos y los religiosos podrán ser requeridos por los jueces u otras Autoridades para dar información sobre personas o materias de que hayan tenido conocimiento por razón de su ministerio"

(Acuerdo de 1976 entre la Santa Sede y el Estado español, art.II.3).

En el ordenamiento jurídico español el secreto de confesión se engloba, por una parte, en el secreto profesional que obliga a abogados, notarios, médicos, sacerdotes y otros oficios.

Por otra parte, la Constitución Española establece que los Tratados Internacionales refrendados por las Corte Generales son directamente aplicables. Dado que el Acuerdo entre la Santa Sede y el Gobierno español lo es, y en él se menciona específicamente el secreto de confesión, Los sacerdotes están impedidos de declarar en los tribunales sobre asuctos de los que han tenido conocimirento en el ejercicio de su ministerio y los tribunales no considerarían válido su testimonio si lo hicieran.

El Código Penal -aunque sin referirse específicamente al secreto religioso- indirectamente lo tutela por vía penal, al sancionar en el artículo 199 con pena de prisión de uno a tres años y multa de seis a 12 meses al que «revelare secretos ajenos de los que tenga conocimiento por razón de su oficio o sus relaciones laborales». Sancionando también con pena de prisión de uno a cuatro años a quien, para descubrir secretos o vulnerar la intimidad de otro, sin su consentimiento, se apodere de sus papeles, cartas, mensajes de correo electrónico, o intercepte sus telecomunicaciones o utilice artificios técnicos de escucha.

Estas disposiciónes legales son extensivas a los ministros de culto de otras confesiones en los Acuerdos de 1992 con musulmanes, judíos y protestantes.

El Robo de Arte y su Protección

Desde el siglo pasado titulares en todo el mundo se han hecho eco de los hurtos perpetrados a los museos más famosos. El tráfico de arte era y sigue siendo un negocio lucrativo que mueve aproximadamente seis billones de dólares anuales, ocupando el tercer lugar detrás del de drogas y armas. Como mínimo 50,000 piezas artísticas son sustraídas en todo el mundo cada año.

Las historias tras estos sucesos podrían llenar infinidad de páginas ya que, a pesar de la vigilancia, los atentados a museos, iglesias y galerías suceden con relativa frecuencia. Requiere mención especial el ocurrido en 1911 en el Louvre, Paris, cuyo objetivo fue la "Mona Lisa" de Leonardo da Vinci. No menos famoso fue el perpetrado al Museo Isabella Stewart Gardner en 1990, este ha sido uno de los casos más comentados, no sólo por el considerable número de pinturas que se extrajeron, un total de trece, sino porque volvió a poner en tela de juicio las medidas de seguridad dentro de los museos. Con el avance de la década, los robos continuaron. En el nuevo milenio un gran número de ciudades europeas recibieron "visitas" a sus museos más famosos.

España, por su parte, también ha experimentado pérdidas significativas a su patrimonio. El robo del Tesoro del Delfín en el Museo del Prado en 1918 es uno de los más recordados. En 1979 el Tapiz de Marras desapareció de la catedral de Roda de Isábena junto a otras piezas de valor incalculable. Este hecho fue descubierto setenta y nueve años después; el autor no fue otro que el célebre Erick el belga. El hurto del Códice Calixtino a principios de julio del 2011 se considera como el robo del siglo debido a la telaraña de intrigas y rencillas personales que desveló su recuperación.

Los motivos que hacen a las obras de arte presas tan atractivas podrían sorprender. Desde su uso como "moneda de cambio" en el mercado negro, puesto que una pieza de arte es una inversión segura cuyo valor nunca disminuye, hasta motivos de tipo filantrópico como el caso en que la obra es "secuestrada" con el fin de donar la recompensa a la caridad. También pueden ser de orden personal, cuando el móvil es la pasión o porque significa un reto al sistema de seguridad de las instituciones.

Protección del Arte

¿Cuál es la mejor protección de las obra de arte?

Por la experiencia del Museo de Salamanca y de la disminución progresiva de los robos de arte religioso en España, la documentación de las obras es su mejor protección.

Hace treinta años se produjo un robo en este museo; de las piezas sustraídas, a los pocos días los ladrones arrojaron a una cuneta las obras que estaban documentadas y eran reconocibles, recuperándose nueve lienzos.

Asímismo, el inventario de bienes eclesiásticos llevado a cabo con apoyo de la Junta de Castilla y León con fotografías, descripción y medida de todos los bienes es el mejor freno al robo, pues los delincuentes llegan a saber que, a diferencia del dinero, siempre se sabrá que los bienes son robados y su poseedor forma parte de la cadena del delito.