

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Universidad de Murcia

Volumen XII
Enero-Diciembre 1996
Números 21/22

SUMARIO

ESTUDIOS

- Miguel Álvarez Barredo
*Las narraciones sobre Elías y Eliseo en los libros de los Reyes.
Formación y teología* 1
- Ramón Trevijano Etcheverría
La evolución de la escatología paulina 125
- Francisco Marín Heredia
Por pura gracia (Gál 2,16) 155
- Isidoro Guzmán Manzano
¿Es de S. Francisco el "Cántico del Hermano Sol"?
Análisis crítico del argumento histórico 165
- Manuel Lázaro Pulido
La metafísica del ser finito en el "Itinerarium" 187
- Ignacio Jericó Bermejo
*"Utrum peccatores sint partes et membra Ecclesiae",
según los comentarios de P. de Aragón y de D. Báñez (1548)* 231
- Pedro Martínez Sastre
*Doctrina reciente del Tribunal de la Rota sobre incapacidades
matrimoniales y bienes del matrimonio* 293
- Juan Carlos García Domene
*A favor de la vida. Un lugar compartido entre
creyentes e increyentes* 313
- José Javier Ruiz Ibáñez
La Iglesia en la dominación Monárquica. Murcia 1600-1650 325
- Manuel Muñoz Clares
Pintura mural en el convento Franciscano de la Virgen de las Huertas ... 339

PINTURA MURAL EN EL CONVENTO FRANCISCANO DE LA VIRGEN DE LAS HUERTAS

M. MUÑOZ CLARES

INTRODUCCIÓN

El conjunto de pinturas murales del convento de la Virgen de las Huertas de Lorca es uno de los más extensos y de más complejo significado de cuantos se conservan en la región de Murcia, y también uno de los más representativos de toda la orden franciscana. Abordar su completo estudio era una tarea y un reto que se imponía a los historiadores del arte murciano como la manera idónea de volver a apreciar este importante legado plástico. Pero no bastaba, tal y como se ha hecho a veces, con dar a conocer las imágenes allí representadas, con expresar posibles autorías o con aproximar fechas de realización. Resultaba preciso que, para encontrar la verdadera dimensión de este singular hecho artístico, se abordasen su comprensión profunda y sus más recónditas implicaciones. De otro modo, el conjunto de pinturas de las Huertas volvería a sumirse en el olvido tal y como ha ocurrido con anterioridad. Escobar Barberán (1920, 330-523), que trató por extenso la historia del establecimiento franciscano como complemento de un libro de mayor envergadura, ya daba cuenta hace unos setenta años del mal estado en que estaban algunas de las pinturas y sobre todo las inscripciones que las acompañaban, que resultaban en parte ilegibles. Ese deterioro ha aumentado lógicamente con el paso del tiempo y está haciendo peligrar la integridad del conjunto y, por tanto, la comprensión del mismo. Es urgente, pues, realizar ese estudio y esta es la idea que anima el presente trabajo ¹.

¹ Este artículo es deudor de la ayuda generosa de Magdalena Roldán Zayas y Guadalupe Jiménez García, profesoras de Latín en el I.N.B. "Ibáñez Martín" de Lorca, y el prof. Juan Ortín, del Instituto Teológico Franciscano de Murcia, sin los cuales no hubiera encontrado el sentido de muchos de los textos latinos que acompañan a las pinturas del convento de las Huertas. A todos mi gratitud más sincera.

Desde las primeras citas del padre Morote (1741, 288-89) hasta las últimas hechas por Escobar (1920, 476-492), todos los textos al respecto abundan en valoraciones globales y, todo lo más, en descripciones exhaustivas, pero nadie ha emprendido la explicación iconográfica e iconológica del conjunto. El orden expositivo que voy a seguir es bien sencillo: diferenciación de las distintas etapas en que se llevaron a cabo las pinturas y sus posibles autores; contexto histórico en el que surgen; y descripción formal, identificación y análisis de los diferentes ámbitos iconográficos.

1. PERÍODOS DE REALIZACIÓN. POSIBLES AUTORES

Creo que disponemos para este apartado de un cúmulo suficiente de citas bibliográficas directas -ya que las documentales son hoy imposibles- que nos van a permitir fijar, con cierta seguridad, las fechas en que se realizaron las diferentes decoraciones murales del convento. En este sentido es abundante la información que proporcionan tanto el padre Morote como Escobar Barberán en sus obras citadas. Casi todas las fechas que se barajarán, la alusión a pinturas perdidas y las transcripciones de los textos que llevaban proceden de estos dos autores. Además, son conocidas las cronologías y estilos de los pintores locales que estaban en activo en la primera mitad del XVIII, lo que nos facilitará actuar por eliminación y comparación para señalar autorías.

Es conocido que la riada de San Calixto, en 1653, arruinó en su totalidad el convento de las Huertas que hubo de ser reconstruido por completo. En la nueva edificación intervinieron positivamente la predisposición favorable de la Provincia, los antiguos dueños de capillas de enterramiento y el propio Concejo. Si bien no sabemos en qué medida este último pudo allegar dinero para el nuevo templo, de lo que no cabe duda es de que lo favoreció cuanto pudo. Así lo pone de manifiesto el que en 1685 obtuviera del rey la confirmación de la franqueza del mercado semanal de los jueves y que los 15 días de feria en S. Martín, que la ciudad tenía concedidos desde antiguo, se trasladaran entre el 8 y 22 de septiembre, celebrándose "*... en el sitio del convento de Santa María la Real de las Huertas, para que con las limosnas de los mercaderes, quienes especialmente disfrutan esta franqueza, se reparen los quebrantos de la real casa de Nuestra Señora ...*" (Morote 1741, 277-78, 433). Pocos años más tarde los regidores acondicionarían el recinto con portadas de acceso de sillería y casetas de obra, dando un impulso no conocido hasta el momento a este encuentro comercial cuyo interés traspasaba los límites naturales de la extensa comarca lorquina. Todo ello ayudó notablemente a la buena

marcha de las obras y a que se acrecentara y difundiera de modo extraordinario la devoción a la Virgen de las Huertas. Morote (1741, 450-51) nos suministra un par de datos sobre los trabajos emprendidos en estos años en el convento: en 1717 se ensanchaba más el camarín de la Virgen, y en 1734 se fortificaban y doblaban dos partes del claustro. Lo propio hace Escobar (1919, 121-23), que pudo ver algunos libros de fábrica antes de que desaparecieran: *"En 1715 a 1716 fue dorado el trono y tabernáculo de la Virgen; se retocó el camarín y pintó la escalera ... En 1718 se enlucen y fortifica la iglesia; se pinta la media naranja o cúpula y sus pechinas; todos los lunetos del templo y coro, los testeros del crucero y de la capilla mayor; las cornisas, tres florones y un águila dorada, en 4610 reales ... En 1739 al 40 se construye el antecamarín a fundamentis contiguo al viejo, fundado en cinco arcos de sillería coronados por cornisa de lo mismo, con cuatro hermosos nichos en la parte interior, y las esquinas de piedra labrada; se hace la cornisa de medio punto, y se pone en la ventana fuerte reja floreteada y muy pulida, todo en 4000 reales ... Y después de publicada la obra de Morote, en 1742, se colocan en la fachada del camarín las estatuas en piedra de San Indalecio y el Obispo Suceso, cuyas hechuras importan 493 reales, más la efigie, también en piedra, de la Virgen ... y en precio de 1670 reales, se pinta todo el camarín, o sea, sus tres bóvedas, ocho lunetos, todos los testeros y el friso ... En ese propio año, se hizo el telón con la imagen de la Virgen que cubre en el retablo la boca del camarín, por 300 reales ... Y en el año 1743, fueron pintados cuatro lienzos, de los Misterios de la Virgen (en el camarín), por 576 reales; los dos apóstoles, de cuerpo entero, en 120 reales; la Asunción en 70 reales; los arcos, con flores muy vistosas y un jaspe en su rodapié, por 80 reales y toda la escalera, ... Como curiosidad anotaremos que la "Antigüedad y Blasones de la Ciudad de Lorca", escrita por Fray Pedro Morote, se destinó (el precio de su venta) a todos estos gastos, especialmente a los de las pinturas y tallas de su tiempo. Consta, por ejemplo, entre otros particulares análogos, que al pintar, de 1758 al 1760, la amplia escalera del convento, con los frescos de su media naranja (en la que se representa a Jerusalén) y cuyo importe ascendió a 1000 reales, (concurrieron dos pintores) se pagaron del libro de Morote 400 reales". Como se puede comprobar, los datos aportados son de un extraordinario interés, ya que se refieren a los años en que el convento, en una casi febril actividad, cobra su fisonomía y ornamentación definitivas.*

Desaparecidas las, al parecer, importantes pinturas que había en la capilla del Cristo de Cope, las que hoy quedan están ubicadas en testero, crucero y nave principal de la iglesia -todas en lunetos y en la cúpula-, en el

camarín de la Virgen de las Huertas y en la escalera de la Tota Pulchra, que comunica las partes baja y alta del claustro. Todo parece indicar que la primera decoración mural se llevó a cabo hacia 1677 en el camarín de la Virgen. Morote (1741, 510) la describe así: "*Las imágenes eran, una de la Encarnación, y otra del Arcángel S. Gabriel, otros muchos Angeles, y los Sagrados Apóstoles*". Entonces todavía no existía el antecamarín y es muy probable que el franciscano no relacionara el conjunto completo, haciendo sólo referencia a las imágenes en las que se había obrado el prodigio de sudar abundantemente durante un sermón del padre Juan Antonio López Malo contra el exceso de las galas en el vestir. Así parecen corroborarlo las tres figuras existentes aún, a la derecha de la Virgen de las Huertas, que componen un Calvario: San Juan, Virgen María y Crucificado, colocadas en sus correspondientes hornacinas arquitectónicas fingidas, con ángeles y guirnaldas entre ellas. Este grupo de pinturas, bastante deteriorado y desconectado de todo lo que le rodea, está firmado, en la parte del zócalo correspondiente a San Juan, del siguiente modo: "*DE CORDOVA fat*". La autoría, que parece estar clara por esta firma, se complica un tanto por motivos cronológicos. El primer documento que se encuentra en Lorca sobre Miguel Muñoz de Córdoba -o Fernández de Córdoba, como a veces se llama-, pintor antequerano afincado en la ciudad y firme candidato a la atribución, data de 1690². De 1691 se conocen un par de noticias más, una de ellas especialmente interesante porque se trata de una partición de bienes en la que el pintor declara su edad: 30 años, "*poco más o menos*"³. Habría nacido, por tanto, en 1661. Sin embargo, Espín Rael (1931, 161), a través de un padrón en el que también declara su edad el artista, lleva la fecha de nacimiento a 1665, advirtiendo sobre la posible inexactitud del dato. Fuera una u otra la fecha, son ambas demasiado tempranas para que hacia 1677 estuviese ya pintando en las Huertas. No existiendo otra posibilidad de que un pintor apellidado Córdoba trabajase en el convento en la fecha indicada, es forzoso que admitamos que, si bien la obra del camarín sí pudo realizarse hacia 1677, como dice Morote, la decoración pictórica debió de hacerse unos años más tarde. Morote no podía guardar memoria cierta de la construcción del camarín en todos sus pormenores, por la sencilla razón de que cuando supuestamente se pintó él tendría no más de 10 años. Por otro lado, Escobar revisó las cuentas del convento antes de que desaparecieran. Sus datos precisos comienzan en 1715, de lo que se puede deducir que anteriormente los gastos en la

² Archivo Histórico de Lorca, Prot. 548, año 1690, fol. 20.

³ Archivo Histórico de Lorca, Prot. 2005, año 1691. Partición de los bienes del capitán y regidor Diego Mateos Montalván.

obra eran globalizados y no le interesaron, o bien la relación de éstos ni siquiera existía.

Al margen de estas pinturas, que son muestra aislada de ornamentaciones anteriores, nos interesa ahora centrarnos en grandes ciclos diferenciados por la temática que tratan y los espacios que ocupan. Ya se dijo antes que Escobar daba el año 1718 como el de ejecución de todos los lunetos de la iglesia y de la cúpula. El conjunto es descrito hacia 1740 por Morote (1741, 284 ss), sin hacer mención a decoración alguna en escalera de la Tota Pulchra y camarín. De este último sólo dice lo siguiente: "*... antes bien rompiendo este año la pared, que en aquella ocasión era foral del dicho Camarín, por haberle dado a éste más ensanche ...*" (Morote 1741, 510). El dato coincide puntualmente con lo que en su día Escobar entresacó de las cuentas. También nos cuenta Morote (1741, 510-11) que la pintura de la iglesia se debió al celo del padre fray Juan Antonio Malo, quien en el año citado posiblemente era guardián del convento e inspiró, con casi toda seguridad, las iconografías representadas. Además, hemos visto anteriormente que Escobar citaba los años 1742 y 43 para la realización de la pintura mural y lienzos del camarín, y 1758 al 60 como los que se tardó en el adorno de la escalera de la Tota Pulchra. Los gastos ocasionados por estos trabajos se sufragaron, en parte, con lo que se recaudaba de la venta del libro de Morote que, por lo visto, debió de tener una más que estimable aceptación. En vista de que la contrastación de los datos de ambos autores no muestra una discordancia que nos haga pensar otra cosa, se puede concluir que las pinturas se hicieron cronológicamente en los siguientes años: iglesia a partir de 1718; camarín en 1742-43; y escalera en 1758-60.

Para cuando comienzan los primeros trabajos de pintura en el convento en 1718 ya habían muerto los pintores Matheos Ferrer -1700- y Camacho Felizes -1716-, quedando en activo de ese grupo tan afamado Muñoz de Córdoba, aunque ya con una edad que se puede considerar muy avanzada para aquella época (probablemente 58 años). Su fortaleza física tampoco sería lo suficientemente buena como para andar en andamios, ya que murió no muchos años más tarde -1725-. Teniendo en cuenta que el trabajo guarda un cierto parecido con la manera de hacer de estos tres pintores citados, y que no es probable que viniera a hacerlo nadie de fuera por el dinero que podían pagar los franciscanos, las posibilidades se reducen a dos nombres de jóvenes artistas de la generación siguiente, cuyos estilos estaban influenciados por los que les precedieron: Baltasar Martínez Fernández de Espinosa y Antonio José Reboloso Jiménez. De los dos conocemos con certeza el año de su nacimiento: Martínez en 1698 y Reboloso en 1703 (Espín Rael 1931, 235 y 239). Esa pequeña diferencia de edad

hace que Martínez Fernández de Espinosa tuviera la suficiente como para afrontar el trabajo en el que se advierte cierta torpeza e inexperiencia tanto en dibujo y colorido como en composición. La atribución de las pinturas de la iglesia a Martínez no ofrece duda si se comparan con las que después realizaría el pintor en las cúpulas de la lorquina capilla del Rosario y las que se le pueden atribuir del murciano convento de San Antonio. El conjunto ha sido algo retocado en algunos puntos, sobre todo en lo referente a inscripciones y adornos vegetales, habiendo sufrido tres pérdidas: dos lunetos del crucero que representaban a San Francisco y Santo Domingo (Morote 1741, 289) y uno del coro, representando a los Mártires de Ceuta, que se arruinó totalmente al caerse la primitiva torre en 1901. Escobar (1920, 480) dio las necesarias noticias para saber que fue pintado de nuevo por fray Pascual Navarro, retratando a algunos religiosos de los que entonces había en el convento.

Baltasar Martínez, que fue sin duda uno de los mejores pintores regionales de la primera mitad del XVIII, salió pronto fuera de Lorca para atender una abundante demanda de obra por parte de órdenes monásticas, iglesias y particulares. La desaparición en Murcia de una serie de buenos pintores a caballo entre el XVII y XVIII se había producido sin un relevo generacional claro, y fue el momento aprovechado por el lorquino para traspasar los límites locales con cierta facilidad. De hecho, la muerte lo sorprendió en el convento franciscano de Cehegín, a donde llegaría para hacerse cargo posiblemente de la pintura y dorado del retablo mayor y quién sabe si de alguna decoración más.

Por esa circunstancia y por el estilo inequívoco que se descubre en ellas, tanto las pinturas del camarín -murales y lienzos que existían- como las de la escalera, fueron realizadas por Antonio José Reboloso (1703-1775) a quien a última hora, y según se puede deducir de lo que dice Escobar, le acompañaría algún ayudante. Era entonces el único capaz de hacerlo y en él depositó Morote una confianza que no fue defraudada, pudiéndose considerar esas dos realizaciones pictóricas como la obra más sobresaliente de toda su carrera artística.

2. CONTEXTO ARTÍSTICO: CICLOS PICTÓRICOS DEL BARROCO LORQUINO

La última fase constructiva y de ornamentación del convento de las Huertas no se llevó a cabo de forma tan rápida -apenas 30 años- sólo gracias al apoyo de parte de la élite local y al aumento de la devoción a la Virgen de las Huertas. En esa celeridad influyó, sobremanera, la

excelente coyuntura económica y la recuperación demográfica que han conceptualizado a los años de reinado del último Austria y el primer Borbón como la "edad de oro de Lorca". Es en esas décadas cuando Lorca sufre la más importante de sus transformaciones urbanas de la Edad Moderna, y cuando aparecen en el panorama urbano los edificios que le dan el carácter monumental que aún hoy tiene.

Esa renovación de la ciudad ha sido numerosas veces puesta de manifiesto y es patente aún en la Plaza Mayor, el ejemplo más característico de cuantos pueden citarse. Sin embargo, es menos conocida la importante faceta de ornamentación de interiores que en este período consiguió aglutinar en la ciudad a un grupo de artistas de dispar procedencia. Entre ellos ocupan un lugar destacado los pintores. Generaron éstos una amplia producción de caballete para atender la más variada de las demandas, pero también, a requerimiento de conventos, iglesias, instituciones públicas y particulares, fueron capaces de crear ciclos iconográficos perfectamente codificados de los que nos han llegado algunas muestras significativas. Veamos sucintamente algunos de ellos que nos servirán para poder explicar ciertas particularidades de las pinturas del convento de las Huertas, al mismo tiempo que ayudarán a situarlas en un contexto amplio que no las haga aparecer como realizaciones extraordinarias y aisladas, sino como producto de un entorno cultural que conecta decididamente con su época ⁴.

Es muy temprana la primera noticia de un ciclo para el Concejo, puesto que éste, desde 1506, estaba pagando, hasta sumar 14.000 maravedíes, "a los pintores que pintan la obra de las batallas". Estas pinturas se renovaron en 1550 por Alonso de Monreal, haciéndolas al óleo y sobre tablas, y en 1722 Miguel Muñoz de Córdoba pintó los seis lienzos que hoy se conservan, aumentando las escenas de tres a siete. Éstas se encuentran comprendidas cronológicamente entre la reconquista (1244) y la última sublevación de los moriscos (1569), fechas que abarcan el tan estudiado mundo de la "frontera". Casi todas ellas tienen la misma estructura: un momento culminante de la batalla en la parte baja y en un rompimiento de gloria el santo del día como protector del hecho.

El ciclo cumplía tres funciones: una decorativa evidente; otra explícita como "memoria" de los gloriosos hechos de armas de la ciudad, que escondía una moralización dirigida a los regidores con clave en el honor de la batalla; y una tercera de carácter económico, tácita pero puesta de manifiesto a través de las Ordenanzas publicadas en 1713. El libro, que contiene una relación de los privilegios, honras y exenciones que tenía la

⁴ Para los ciclos que en adelante se tratarán ver en Bibliografía, respectivamente, los años (1990), (1988, 141-145) y (en prensa) de Muñoz Clares.

ciudad, inserta en su portada la siguiente frase: "concedidos y confirmados por diferentes Reyes, en premio de su fidelidad, y heroycas hazañas". Esto equivale a decir que el conjunto de servicios prestados por Lorca a la corona castellana la hicieron acreedora, repetidas veces, del favor real que más estimaban las poblaciones: títulos, honras y distinciones para la municipalidad y franquizas económicas para los vecinos. De ambos hechos dan buena cuenta los documentos que se conservan en el archivo municipal. El ciclo de pinturas del Concejo lorquino hacía patente a gobernantes y gobernados el medio por el que se había engrandecido la ciudad, impidiendo, a su manera, que el olvido actuase sobre la memoria colectiva. Las renovaciones de las pinturas coinciden, como era de esperar, con la aparición de los libros de historia local, con fases de recuperación demográfica y económica y con un marco legal que potenciaba la vida política municipal.

En la ex-Colegiata de San Patricio se conserva otro ciclo que podríamos considerar mixto, ya que tiene una vertiente religiosa y otra civil. Las antiguas puertas de los órganos -hoy convertidas en cuadros- contenían en sus reversos cuatro lienzos en los que se representaba a santos protectores de las batallas de la ciudad, una manera hábil de conectar el poder civil con el religioso. Las imágenes de San Clemente (conquista de Lorca), San Patricio (batalla de los Alporchones), San Millán (episodios de Oria y Cantoria) y San Jorge (recuerdo de la advocación de la iglesia sobre la que se erigió la Colegiata y del paso de las tropas catalano-aragonesas por Lorca a comienzos del siglo XIV) tienen en Lorca un doble significado: por un lado son modelos de virtud y sus vidas transmiten al cristiano una enseñanza moral y religiosa; y por otro, cada uno de ellos lleva implícito el recuerdo de un hecho de armas cuya evocación arrastra a las demás. La conmemoración de tan sólo una festividad provocaba una suerte de catarsis religiosa en virtud de lo que tienen las batallas lorquinas de psicomauia colectiva: la lucha entre el bien y el mal, entre la religión católica y la herejía, una lucha que mantiene Lorca, como símbolo de fortaleza, frente al asedio constante del Reino de Granada hasta su caída en 1492. La vertiente más profana del ciclo se advierte al comprobar que en esas fechas festivas también se ensalzaba al hombre como guerrero en el campo del honor y del valor, virtudes nobles de las que se apropiaba la comunidad en el relato de cada caso particular.

En el terreno estrictamente religioso, se sabe por las noticias que da Morote que poseían ciclos pictóricos sobre sus órdenes, hechos para el claustro por los pintores lorquinos Camacho, Matheos y Muñoz, los mercedarios, los dominicos y los franciscanos de las Huertas. Ni uno solo de esos lienzos se ha conservado, alcanzando todo lo más a saber que los mercedarios poseían uno completo sobre la vida de San Ramón Nonato.

Perteneciente al mundo religioso sólo queda señalar que en la capilla lorquina del Rosario, en su cúpula y pechinas, realizó el pintor local Baltasar Martínez Fernández de Espinosa una decoración de corte netamente dominico que se completó, de manera menos acertada, con una representación de la batalla de Lepanto de pintor desconocido.

Para el ámbito privado contamos con un ejemplo excepcional: el ciclo de la Casa de Guevara hecho por Camacho a finales del XVII. Está compuesto por una veintena de cuadros de diferente formato en donde figuran alegorías de las virtudes cardinales, escenas bíblicas y clásicas y representaciones de santas. Realizado conforme al gusto del momento y a las indicaciones del tratado de Palomino, tiene como eje explicativo la educación moral femenina siguiendo las pautas de comportamiento de las mujeres de clase alta de esa época.

Todos los ciclos señalados, tomando como referente válido el último sobre las batallas que encarga el Concejo, se mueven en unas cotas cronológicas comprendidas entre 1680 y 1740 aproximadamente. Todos, también, están dentro de las vías normales de la comitencia española de este período, tal y como ha señalado Pérez Sánchez (1992, 29-42), aunque quizá se pueda detectar un cierto retraso en la incorporación de los organismos religiosos y civiles lorquinos al gusto por la decoración de sus edificios con conjuntos pictóricos. Cronológicamente vienen a coincidir con el momento en que se están realizando las pinturas del convento, un hecho que confirma el impulso, ya sabido desde antiguo, que dieron al arte local el grupo de pintores activos en Lorca entre el último cuarto del XVII y la primera mitad del XVIII.

3. ÁMBITOS ICONOGRÁFICOS

Por las fechas en que se realizan las pinturas del convento de las Huertas y por su propio contenido, debemos identificar, de cara a su análisis iconográfico, tres ámbitos perfectamente estructurados y diferenciados: iglesia, camarín y escalera de la Tota Pulchra⁵. Si bien es cierto que pueden relacionarse entre sí por tratar asuntos concernientes a la orden franciscana de modo general y particular, su formulación como ciclos completamente independientes no ofrece dudas, ya que los grupos de imágenes que los componen son "legibles" de modo individualizado como

⁵ Entre los franciscanos se da este nombre a la escalera principal del convento, porque la comunidad, al pasar del refectorio al coro, cantaba todas las noches, de rodillas en dicha escalera, la antifona "Tota pulchra es, Maria", en honor a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen.

unidades y fueron concebidos, como se irá viendo, por distintas personas y por motivos diversos.

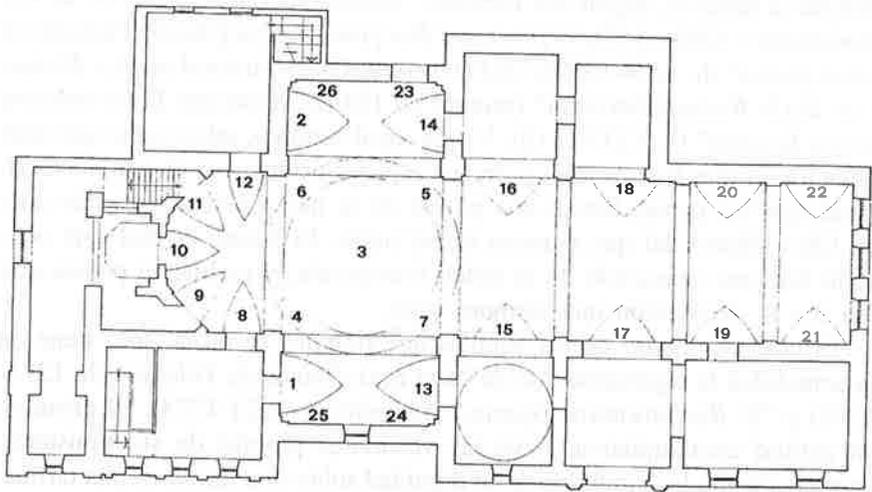
3.1. La iglesia

Para la descripción de las pinturas de la iglesia vamos a comenzar por analizar la cúpula. En ella encontramos una *coronación de la Inmaculada Concepción* presidida por la Santísima Trinidad, a la que acompañan dos coros de ángeles tocando instrumentos musicales. Cerca de la figura de la Virgen, y a lo largo del barandal simulado que recorre la cornisa, se sitúan unos *angelillos con símbolos de la letanía*: luna (*Pulchra ut luna*), espejo (*Speculum sine macula*), ciprés (*Sicut cyparissus in Sion*), palma (*Palma in Cades*), vara florecida (*Virga Jesse*) y lirios (*Sicut lilium inter spinas*). Del todo inusual es el siguiente símbolo: dos angelillos han puesto un bocado al dragón cuya cabeza pisa la Virgen, siendo las bridas de éste dos cordones franciscanos. Toda esta escena ocupa aproximadamente la mitad de la cúpula, encontrándose en la otra mitad *San Francisco alado*, de rodillas sobre una nube, acompañado por *santos y santas* de su orden sin signos claros que los identifiquen. Bajo él, agrupándose cerca de la balaustrada, un numeroso grupo de reyes, reinas, papas, obispos, cardenales y santos franciscanos, de entre los que se pueden identificar sin duda, por sus atributos, a los siguientes: Santa Clara y Santa Isabel, San Diego de Alcalá, San Buenaventura y San Luis Rey de Francia. Sobre el resto se podría especular, pero sin llegar a ninguna conclusión firme.

Antes de comenzar con la descripción de pechinas y lunetos, y para evitar caer en reiteraciones, conviene decir que todos los personajes, excepto los mártires de Ceuta y Marruecos, tienen un denominador común: la presencia de la Inmaculada Concepción, en un pequeño rompimiento de gloria, como inspiradora de sus acciones. También hay otro rasgo repetido en la representación de papas, teólogos, cardenales y obispos: junto a todos ellos aparecen libros que tratan sobre la Concepción Inmaculada de María. Cuando las cartelas no hagan una mención expresa al momento en que vivieron, se añadirán a cada personaje, si resultan conocidas, las fechas de nacimiento y muerte.

Teniendo en cuenta esos dos rasgos generales, comencemos por las pechinas. Están ocupadas por papas de la Orden Seráfica. Van acompañados de una cartela identificativa y, cronológicamente, son los siguientes: "*Nicolao IV. Pontífice Maximo, de la Orden de N.P.S. Fran^{co}. electo Año 1288*" (murió en 1292); "*Alexandro V. Pontif. Máximo, de la Orden de N.P.S. Fran^{co}. electo Año 1409*" (murió en 1410); "*Sixto IV. Pontif. Max^o.*

Distribución de las pinturas en la Iglesia



IGLESIA

- | | |
|---|------------------------------------|
| 1. Santo Domingo. | 13. San Luis obispo de Tolosa. |
| 2. San Francisco. | 14. San Buenaventura. |
| 3. Coronación de la Inmaculada ante la Orden Franciscana. | 15. San Jácome de la Marca. |
| 4. Papa Sixto IV. | 16. San Juan de Capistrano. |
| 5. Papa Sixto V. | 17. San Francisco Solano. |
| 6. Papa Nicolás IV. | 18. San Bernardino. |
| 7. Papa Alejandro V. | 19. San Pedro Regalado. |
| 8. Guillermo Ocham. | 20. Beato Fray Nicolás Factor. |
| 9. Juan Duns Scoto. | 21. Santos Mártires de Ceuta. |
| 10. Escudo de la Orden Franciscana. | 22. Santos Mártires de Marruecos. |
| 11. Alejandro de Ales. | 23. Conquista de Lorca. |
| 12. Raimundo Lulio. | 24. Batalla de Cabalgadores. |
| | 25. Batalla de los Alporchones. |
| | 26. Episodio de la Novia de Serón. |

de la Orden de N.P.S. Francisco electo Año 1471" (murió en 1484); "Sixto V. Pontifice Max. de la Orden de N.P.S. Francisco electo Año 1585" (murió en 1590). A todos se les representa revestidos de pontifical, con báculo y tiara, y una pluma en la mano derecha en ademán de escribir.

Cuatro de los cinco pequeños lunetos del testero los ocupan las figuras de otros tantos sobresalientes teólogos de la Orden Franciscana. De izquierda a derecha, según sus cartelas: "*GUILLERMO OKHAN PRINCIPE DE LOS NOMINALES*" (1290-1347); "*V[ENERABL] DOC[TOR] SUB[TIL] SCOTO PRINCIPE DE LOS SCOTISTAS*" (h. 1274-1308); "*ALEXANDRO DE ALES M[AESTRO] DE STO. THOMAS Y DE S[A]N BUENAB[EWNTUR]A*" (muerto en 1245); "*RAIMUNDO LULIO PRINCIPE DE LOS LULISTAS*" (h. 1235-1315). Visten sayal seráfico, salvo Lulio que sólo lleva un cordón franciscano, y en sus cabezas ostentan el birrete doctoral. Igual que los papas, llevan una pluma en la mano derecha y están ante un libro abierto del que parecen tomar notas. El luneto central está ocupado hoy por un escudo de la orden franciscana, y realmente parece que esa fue la decoración que siempre tuvo.

El crucero, aparte de las batallas que después se dirán, sólo tiene en la actualidad la representación de "*San Luis Obispo de Tolossa*" (h. 1274-1297) y "*S. Buenaventura D[octo]r Seraphico*" (1221-1274). El primero, en actitud contemplativa, lleva las vestiduras propias de su ministerio, permaneciendo los símbolos de su dignidad sobre una mesa; en una tarima, frente a él, un cetro y una corona en señal de su estirpe noble -era hijo de Carlos II, rey de Nápoles, y sobrino de San Luis, rey de Francia- y del trono al que renunció. El segundo aparece en la misma actitud contemplativa, mientras un Serafín se dispone a atravesarle el costado con una saeta; viste de cardenal por haber sido distinguido por el papa como cardenal-obispo de Albano al final de su vida. Tras él un capelo cardenalicio colgado de un árbol y una tiara volcada hacen mención a dos episodios de su vida. Se cuenta que cuando recibió el cardenalato, la comisión que fue a entregárselo le halló en su monasterio fregando los platos. Él mismo les ordenó que lo colgaran en un árbol mientras terminaba su quehacer y se preparaba para recibirlo dignamente. La tiara tiene que ver con los arduos trabajos que llevó a cabo para avenir a los miembros del cónclave que eligió finalmente a Gregorio X.

Frente a estos dos santos, por el orden dicho y según el padre Morote, se encontraban las representaciones de *Santo Domingo* y *San Francisco*. Ambos estaban en actitud de aplicar el hombro a una iglesia que se desplomaba. Con Santo Domingo aparecía la siguiente frase: "Ecce reparator Ecclesiae" (He aquí al reparador de la Iglesia); con San Francisco las conocidas palabras que le dirigió un crucifijo: "Francisco, repara mi casa, que se cae". Ambos lunetos tenían en la parte superior una frase latina que resultaba complementaria: sobre Santo Domingo "*Omnia per ipsum facta sunt*"; sobre San Francisco "*Sed sine ipso factum est nihil*" (Todo por él ha sido hecho / Pero sin él nada se ha hecho). El juego de

palabras lo aclara bastante Morote (1741, 289) quien nos recuerda la hermandad de estos dos patriarcas y sus órdenes, nacidas casi al unísono, y el celo que ambas comunidades pusieron en la reparación material y espiritual de la Iglesia.

La nave principal, en cuatro tramos sucesivos hacia el coro, contiene ocho lunetos con representaciones de santos y beatos de la orden franciscana vestidos con el hábito y cordón característicos. Según sus cartelas e iconografías corresponden a las siguientes imágenes: "*SAN JACOME DE LA MARCA INQUISIDOR GENERAL*" (1391-1476): estandarte con el escudo de la Inquisición, cáliz en la mano alusivo a un milagro, cruz al cuello indicativa de la cruzada en la que participó, junto a San Juan de Capistrano, y al fondo una escena inquisitorial; "*SAN JUAN DE CAPISTRANO INQUISIDOR GENERAL*" (1386-1456): estandarte con el escudo de la Inquisición y el nombre de Jesús, de cuya devoción fue defensor como su maestro San Bernardino; estrella sobre la cabeza con la que alguna vez se le vio en sus predicaciones y cruz al cuello por haber dirigido y participado en la cruzada contra el turco; a sus pies dos mitras, en señal de la renuncia reiterada que hizo de la dignidad de obispo, y al fondo una ciudad en llamas en recuerdo de su cruzada contra el infiel; "*SAN FRANCISCO SOLANO APÓSTOL DE LAS INDIAS*" (1549-1610): se le representa predicando a los indios con un crucifijo en la mano; tras él una escena alusiva a su vida, apaciguando una tempestad desde el barco en que viajaba; "*EL SERAPHIN DE S[I]ENA SAN BERNARDINO*" (1380-1444): recordado como uno de los grandes predicadores de la orden, en esa acción se le representa señalando hacia el nombre de Jesús, una devoción por la que fue acusado de herejía y de la que le defendió eficazmente San Juan de Capistrano; la fiesta del Nombre de Jesús se extendió a toda la iglesia en 1722; tras el santo, en una mesa, se encuentran tres mitras como símbolo del obispado de Siena que rechazó; "*SAN PEDRO REGALADO*" (1390-1456): místico contemplativo de la orden, se le representa llevado por dos ángeles desde su convento de Valladolid hasta la Aguilera; bajo él, el río que tantas veces cruzó sobre su manto; "*EL ESTÁTICO FRAY NICOLÁS FACTOR*" (1520-1583), con unos niños que dicen "Sursum corda" (Arriba los corazones): aparece levitando mientras unos niños, vestidos a la manera del siglo XVIII, lo contemplan; por último "*LOS SANTOS MÁRTIRES DE CEUTA O.M.*" (1227) (Samuel, Dónulo, León, Nicolás y Hugolino), y "*LOS SANTOS MÁRTIRES DE MARRUECOS*" (1221) (Bernardo, Pedro, Ayuto, Acursio y Otón) con la frase "Exultate iusti in Domino rectos decet collaudatio" (Sal. 33, 1: Alegraos justos en el Señor. Bien está a los rectos la alabanza). En ambas representaciones aparecen los personajes portando palmas de martirio y recibiendo coronas de laurel del cielo. En la pintura

de los Mártires de Marruecos, que no es original como ya se dijo, se incrementó el número a más de cinco personajes, cuyos "retratos a lo divino", según Escobar (1920, 480), son los siguientes: "... *en medio de ellos aparece, tal cual es, el Padre Fr. Juan de Jesús Mateos (tan popular y conocido). Los otros son el Padre Angel Prieto, el Padre Gerónimo Sans, el Hermano lego Fr. Domingo Rodríguez, y el Guardián de aquella época R.P. Fr. Francisco Calabuig, más dos Coristas*".

Por las propias palabras de Morote, parece que tanto la formulación como la realización material del ciclo de la iglesia se debió a fray Juan Antonio López Malo. La idea general en que se sustenta es fácilmente apreciable si partimos para su lectura desde la cúpula del crucero. Allí se encuentra una exaltación del misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen en relación directa con la Orden de San Francisco, defensora ardiente de la declaración de este dogma y a la que vemos asistir "en pleno", con el serafín San Francisco a la cabeza, a la coronación de la Inmaculada por la Santísima Trinidad. Todo queda admirablemente resumido en esa pequeña alegoría de la cúpula que ya se apuntaba como nada usual: la Virgen pisa la cabeza del dragón que hay a sus pies, y éste lleva un bocado cuyas bridas son dos cordones franciscanos manejados por sendos angelillos. Conviene ahora recordar la primera cita bíblica en la que quedó prefigurada la aparición de la nueva Eva sin pecado: "Ipsa conteret caput tuum; et tu insidiaberis calcaneo eius" Gn 3,15 (Ella aplastará tu cabeza; y tú morderás -pondrás acechanzas a- su calcañar). Si la Virgen fue concebida sin pecado original, representado aquí por el dragón, éste es sujetado simbólicamente por los franciscanos que impiden que la cabeza de la bestia, y lo que ésta representa, alcance a morder el pie que la aplasta.

A partir de esta representación, el despliegue individualizado de personajes franciscanos adquiere un doble significado: por un lado, todos están relacionados por sus escritos o acciones con el dogma de la Inmaculada, cuyo conocimiento y aceptación fomentaron notablemente, -recordemos esa pequeña representación de la Virgen común a todos-, y por otro, cada uno de ellos, en sí mismo, representa un modelo santo, virtuoso y ejemplar de comportamiento desde las diferentes funciones que les tocó asumir con respecto a la Orden Franciscana y a la Iglesia Católica. No cabe duda que el ejemplo máximo está representado por Santo Domingo y San Francisco en su acción reparadora de la Iglesia, y por eso estaban colocados en la parte más visible del crucero desde la nave principal. Teniendo como indispensables esas dos representaciones para encabezar todo el ciclo, sobre todo teniendo en cuenta la "reparación" que se había hecho del convento de las Huertas, el resto de los representados pueden agruparse en dos clases de apostolado de la Orden: el de la ciencia y el

de la santidad. Veamos cómo se articula todo. El primero, el apostolado de la ciencia, está representado por teólogos y papas. Unos y otros ocupan lugares preeminentes, pero jerárquicamente los cuatro papas más significativos de la Orden (el primero, Vicedóminis, murió el mismo día de su elección) están colocados en las pechinas, sustentando la visión celestial, y los teólogos en los pequeños lunetos del testero, arrojando el camarín de la representación mariana en la tierra. Estos cuatro teólogos, vinculados directa o indirectamente a la Universidad de París, representan otras tantas tendencias dentro de la escuela filosófica franciscana, coincidentes en lo esencial pero con un matiz peculiar que las identifica. Su denominación proviene de los apelativos antonomásticos que recibieron de sus contemporáneos los doctores que las encabezaron: Nominalista (Guillermo Ocham), Sutil (Juan Duns Escoto), Irrefragable (Alejandro de Ales) y Lulista (Raimundo Lulio). Tanto las representaciones de los papas como las de los teólogos, están estrechamente relacionadas con la defensa y difusión del dogma inmaculista, un tema que irradia desde la cúpula y del que quedan impregnadas explícitamente todas las pinturas.

Los obispos franciscanos que, como pastores de la grey, abren el paso al apostolado de santidad, están representados por San Luis de Tolosa y San Buenaventura, situándose jerárquicamente antes que los santos distribuidos por la nave principal. Por lo más característico de sus vidas, parecen especialmente escogidos para establecer una bisagra entre la ciencia y la santidad: a San Luis, que murió siendo aún muy joven, se le recuerda esencialmente como a un magnífico predicador, mientras que San Buenaventura, Doctor Seráfico y discípulo de Hales, podría haber figurado con todo merecimiento entre los teólogos pintados en el testero. A partir de éstos, los ocho lunetos de los cuatro tramos de la nave principal los ocupan una serie de personajes agrupados de dos en dos, ya que sus vidas guardan un cierto paralelismo y son exponentes de los diferentes grados del apostolado de santidad, coincidentes además con las distintas tareas que la regla franciscana propone como principales de su instituto. En primer lugar, como defensores de la ortodoxia católica y representantes de la misión en los Santos Lugares, San Jácome de la Marca y San Juan de Capistrano. A continuación los predicadores, San Francisco Solano y San Bernardino, que recuerdan la vocación universal de la Orden de difundir el evangelio en toda tierra conocida y tanto a cristianos como a infieles. El tercer lugar lo ocupan los místicos y contemplativos -San Pedro Regalado y el beato fray Nicolás Factor- y por último los mártires, habiendo escogido ahora a los de Ceuta y Marruecos como recuerdo de la misión privilegiada de los franciscanos en esas tierras.

El ciclo se muestra así sólidamente construido por un mentor iconográfico que poseía profundos conocimientos de la Orden, siendo capaz de encontrar en las vidas y escritos de relevantes figuras franciscanas los ejemplos necesarios para describir, con la máxima extensión, los rasgos más emblemáticos de la comunidad seráfica. No cabe duda, por la descripción que de él nos hace Morote (1741, 508-521), que el padre López Malo se encontraba capacitado para idear este conjunto de imágenes y guiar con éxito su realización iconográfica.

Sólo queda por resolver una cuestión que resulta curiosa. Si bien algunos de los santos efigiados en la iglesia ya lo eran cuando en 1718 se pintan lo lunetos del templo, otros sólo tenían consideración como beatos o venerables. Veamos cuándo se producen las beatificaciones y canonizaciones más próximas a la realización de las pinturas: San Jácome, canonizado en 1728; San Juan de Capistrano, beatificado en 1694 y canonizado en 1724; San Francisco Solano, beatificado en 1675 y canonizado en 1726; San Pedro Regalado, beatificado en 1684 y canonizado en 1746; fray Nicolás Factor, beatificado en 1786. Se puede desprender de todo esto que los personajes escogidos no sólo lo fueron por lo ejemplar de sus vidas, sino que en la elección también primó una cierta intención de futuro, ya que sus respectivos expedientes de canonización se encontrarían muy avanzados. Cada nueva subida a los altares propiciaría una fiesta conventual y la jubilosa corrección del letrado correspondiente, una ocasión más para atraer fieles y fama para el convento. Esas adecuaciones sucesivas de los pequeños textos sobre las figuras son fáciles de advertir por el descentramiento de la frase sobre el arco del luneto, o por la presencia de adornos no simétricos que tratan de centrar visualmente la escritura. Lamentablemente no hay constancia de cuándo se fueron haciendo las correcciones, quedando hoy sólo por hacer la de la cartela sobre el Beato fray Nicolás Factor.

Se han dejado para el final las cuatro batallas pintadas en el crucero por constituir, por sí mismas, un pequeño ciclo que no está relacionado directamente con los franciscanos, pero sí de modo indirecto a través de la devoción mariana que da nombre al convento. El asunto de las batallas de Lorca y el auxilio prestado en ellas por la Virgen de las Huertas es conocido desde que fray Alonso de Vargas publicó su *Relación votiva o donaria...*, un libro dedicado a la historia de la imagen que servía de explicación a un grabado hecho en esos años por el regidor Juan Ponce de León. La lámina se renovó por el, también lorquino, almirante Aguilar a mediados del XVII, siendo labrada por Marcos Orozco. Sobre ella nos da buena cuenta Morote (1741, 437-442), y todo parece indicar que se respetó su estructura primigenia, afectando las modificaciones sólo a la



dedicatoria y al escudo de armas familiar que figuraba en ella. Según muestra la reproducción, el grabado es así: la parte central la ocupa un templete con un trasunto verdadero de la Virgen de las Huertas; en el friso superior aparecen las tres batallas que el Concejo tenía representadas en su sala a partir de 1550 -Cabalgadores, Alporchones y Episodio de la Novia de Serón-, figurando en las de los extremos, en un rompimiento de gloria, la Virgen de las Huertas; los seis recuadros de los márgenes recogen, los cuatro superiores, sendos milagros de la Virgen y, los dos inferiores, el templo que le dedicó a la imagen el príncipe Alfonso y la traslación de la Virgen a su nuevo convento; el friso inferior muestra la toma de Lorca, con una representación de la Virgen instalada en el oratorio real, y a los lados el príncipe Alfonso y el obispo que le acompañó a la conquista, ambos en actitud orante pidiendo y agradeciendo el concurso de la Virgen en la empresa militar emprendida. Cada escena va acompañada de unos versillos en rima consonante no muy afortunada. La representación central de la Virgen está rodeada por un halo que contiene el versículo 8, 13 del Cantar de los Cantares: "*Quae habitas in hortis amici auscultant fac me audire vocem tuam*" (La que habitas en huertos, los amigos escuchan: hazme oír tu voz). La cartela bajo la peana dice: "*Trasunto Verdadero de la Imagen Real de Santa MARIA de las Huertas; que el Rey Don Alonso el Sabio dejó en la Ciudad de Lorca quando la conquisto*". Por último, la dedicatoria al pie es la siguiente: "*A la Emperatriz de los Cielos ofrece esta estampa de su Imagen milagrosa El Almirante D. Ant^o de Aguilar, en memoria de las Vitorias que por intercesión de la Virgen alcanzó de los Moros la Ciudad de Lorca*".

Tres circunstancias dan a entender que la lámina antigua sólo se renovó. La primera, que de lo que se trataba cuando se hizo era de unir a la Virgen de las Huertas con la tradición histórica de Lorca, algo que está patente en el grabado por cuanto se la relaciona directamente con la conquista de la ciudad e indirectamente con dos batallas -Cabalgadores y Novia de Serón-. Para éstas la tradición no señalaba claramente un santo favorecedor, como es el caso de San Millán para las de Oria y Cantoria, o San Patricio para los Alporchones. Por tanto, que apareciera Santiago, como en los cuadros que sobre igual asunto tenía el Concejo, o la Virgen en su advocación de las Huertas, como en el grabado, no podría molestar a nadie, ni se faltaría tampoco a la verdad. Ahora bien, no poner la figura de San Clemente en la conquista de Lorca, ni la de San Patricio en la escena de los Alporchones ya podría interpretarse con una intención clara aunque, al tratarse de una lámina dedicada a la Virgen de las Huertas el olvido pudo no tener trascendencia. La segunda circunstancia es que los cuatro milagros representados responden puntualmente a los descritos por

el padre Vargas (1625, 68 vto-70), cuyo libro, recordemos, trataba de explicar la lámina hecha por Juan Ponce de León. Y en tercer lugar, refiere Vargas (1625, 65) que, por una rogativa para pedir lluvia que acabó felizmente, "... hizo la ciudad una lámpara de plata, la mayor de siete que arden en el altar mayor de la imagen... ". Ese es el número exacto de lámparas que se ven sobre el templete de la Virgen, objetos votivos todos ellos que refuerzan visualmente la declarada devoción que se le tenía a esta imagen.

También ahora, en el crucero de la iglesia de las Huertas, vuelven a aparecer las tres batallas que el Concejo tenía en su sala de juntas - *Cabalgadores*, *Alporchones* y *Novia de Serón*- más la *Conquista de Lorca*, todas ellas contenidas a su vez en la mencionada lámina. Igualmente aquí la intención es la misma: unir de forma clara a la Virgen de las Huertas con el pasado bélico más glorioso de los lorquinos. Pero todo se ha llevado en esta ocasión un punto más allá. Un rompimiento de gloria con la Virgen de las Huertas, y esta misma imagen en el oratorio real del príncipe Alfonso, presiden de modo evidente todas las batallas, no respetando, tal y como ocurría en el grabado, la protección ofrecida por San Patricio en los Alporchones ni la mediación de San Clemente en la conquista de la ciudad. Unos olvidos iconográficos aparentemente inocentes que pretendían convertir a la Virgen de las Huertas, por medio de estas pinturas y aun a pesar de la historia, en la devoción esencial a la que se debían agradecer los triunfos de las armas lorquinas.

El lema latino del escudo de Lorca se comenzó a poner asociando cada verso a una batalla, y así aparece en dos de ellas. La razón por la que no se completó con los dos versos restantes no la conozco, pero es fácil suponer que se debió tan sólo a un olvido, ya que la correlación estaba muy bien ideada dando como resultado el que las escenas se dispusieran sin ningún orden cronológico. Esa correspondencia quedaría establecida así: a "*Lorca solum gratum*" (Lorca de suelo agradable) le correspondería el episodio de la Novia de Serón, el más caballeresco de todos cuantos se dieron; la conquista del Castillo va asociada a "*Castrum super astra locatum*" (De castillos encumbrados —o, más literalmente, Castillo sobre los astros colocado—); "*Ense minans pravis*" (Espada contra malvados) queda muy bien ejemplarizado por el lanzazo de Martín Fernández Piñero, "el del brazo arremangado", que mató a la vez, en la batalla de Cabalgadores, a un caudillo moro y a su cabalgadura; y por último, "*Regni tutissima clavis*" (Del reino segura llave), iría con la batalla de los Alporchones que, como es sabido, supuso el cierre de las grandes incursiones de los de Granada en tierras castellanas.

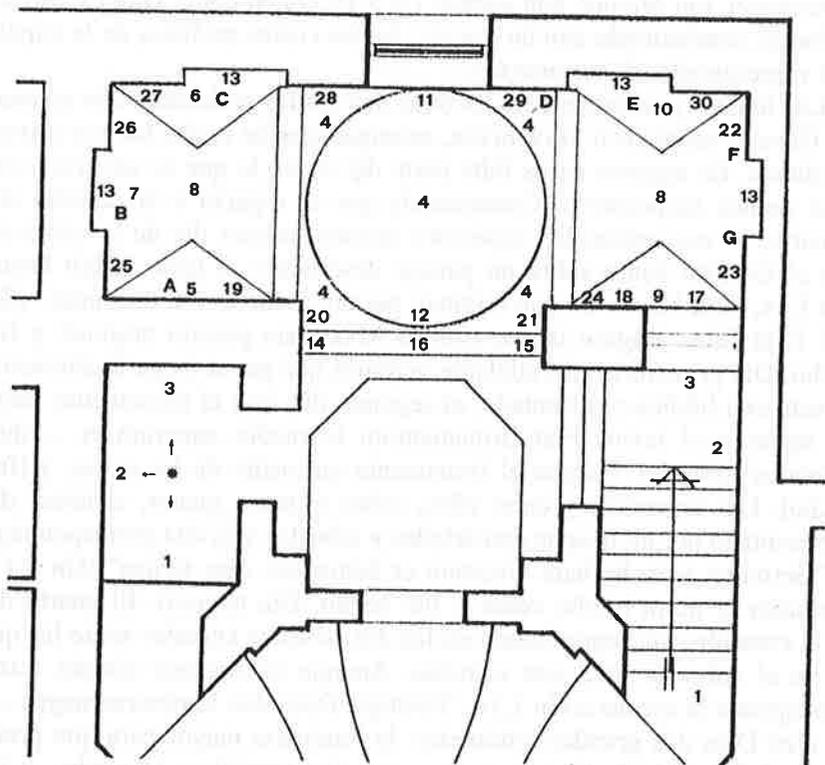
3.2. El camarín

Realmente cuando hablamos del ámbito iconográfico del camarín hay que puntualizar que se trata del antecamarín, de toda la parte nueva construida hacia 1739. En el camarín propiamente dicho sólo queda hoy el Calvario que ya analizamos, que es resto de una decoración anterior.

Al antecamarín se accede por una escalera situada en la parte derecha del altar mayor. Sobre su puerta de acceso, al interior, hay una *Inmaculada* con la siguiente cita bíblica y versos debajo: "Ipsa conteret caput tuum" (Gn 3,15: Ella quebrantará tu cabeza); "A Eva con fraudulencia / engañaste vil serpiente / ya lo siente tu demencia / pues una Niña Sapiencia / a quebrantado tu frente"; "Essa Ave Inmaculada / ya quebrantó tu caveza. / Eva por ti fue manchada / mas María preservada / Reyna con toda pureza". En la pared de la derecha aparece *Eva*, ya vestida con una piel, y con la siguiente frase saliendo de su boca: "Serpens decepit me et comedi" (Gn 3,13: La serpiente me engañó y comí). Eva tenía también dos quintillas en castellano que versificaban el momento en que se la ha representado, pero fueron tachadas con pintura oscura y hoy es imposible leerlas. Según apunta Escobar (1920, 485), en el muro contrario se encontraba *Adán*, pero desapareció con las reformas que se llevaron a cabo a finales de siglo, seguramente para dar algo de luz a la escalera. A tenor de la representación de Eva, el momento escogido para él, con bastante probabilidad, sería aquél en que Dios le pregunta si había probado la fruta del árbol prohibido: "La mujer que me diste por compañera me dio de él y comí" (Gn 3,12). Naturalmente, también le acompañarían unos versillos. Al final de la escalera, sobre la puerta, está pintado un *Querubín con espada de fuego*, y debajo de él lo siguiente: "Collocavit ante Paradisum voluptatis Cherubim, et flameum gladium" (Gn 3,24: Delante del paraíso colocó un Querubín, y espada flamígera); "Este querubín armado / de espada de fuego llama / este camino â vallado / pues guía al árbol vedado / de el que comió aquella dama"; "Un árbol de eterna vida / te franquean estas puertas / aliéntate a la subida / no dilates tu venida / que es María de las Huertas".

Traspasada esa puerta se accede al antecamarín, un espacio rectangular con tres crujías, lunetos sobre los muros y una pequeña cúpula lenticular en el centro, que se encuentra cubierto completamente de pinturas. En la cúpula se representa a *Dios Padre* en el centro, con la *Virgen* a su derecha y el *Niño*, sobre una esfera, a la izquierda. De las bocas de Dios Padre y de la Virgen, respectivamente, salen las siguientes frases: "Eruclavit cor meum verbum bonum" (Sal 45,2: Exhaló mi corazón una buena nueva), y "Ego ex ore altissimi prodivi" (Eclo 24,5: Yo broté de la boca del

Distribución de las pinturas en el camarín



CAMARÍN

1. Inmaculada.
 2. Eva.
 3. Querubín en la puerta del paraíso.
 4. Cúpula con Dios Padre, Virgen Inmaculada, Ángeles y Arcángeles y cuatro pechinas con el tetramorfos.
 5. Primer día de la creación.
 6. Segundo día de la creación.
 7. Tercer día de la creación.
 8. Cuarto día de la creación.
 9. Quinto día de la creación.
 10. Sexto día de la creación.
 11. Paraíso con Dios Padre y Adán.
 12. Vista de Lorca.
 13. Escenas de la vida de la Virgen.
 14. San Joaquín.
 15. Santa Ana.
 16. Inmaculada.
 17. Socorro a Oria y Cantoria.
 18. Socorro a Vera.
 19. Conquista de Lorca.
 20. Príncipe Alfonso (Alfonso X).
 21. Gonzalo Ibáñez, obispo de Cuenca.
 22. San Hermenegildo.
 23. Juan II.
 24. Reyes Católicos.
 25. Fernando III el Santo.
 26. Fernando IV.
 27. Felipe IV.
 28. Carlos I.
 29. Felipe V.
 30. Carlos II.
 - A. Derrota del bajel berberisco del Morato Arráez en la almadraba de Cope.
 - B. La Virgen de las Huertas hostiga a los moros en la marina de la ciudad.
 - C. Dos navíos de Malta vencen a cinco turcos.
 - D. Una niña veratense ahogada, es vuelta a la vida por la Virgen de las Huertas.
 - E. La Virgen de las Huertas resucita a la hija del escribano Salazar.
 - F. La Virgen de las Huertas advierte al portero del convento que no abra la puerta.
 - G. Milagro del pastor cautivo.
- *1. Virgen Dolorosa.
*2. Crucificado.
*3. San Juan.

Altísimo). Rodea al grupo un *coro de ángeles* entre los que se encuentra el Arcángel *San Miguel*, con escudo (Q S D: Quién como Dios) y espada de fuego, combatiendo con un dragón. En las cuatro pechinas de la cúpula está representado el *tetramorfos*.

Los lunetos y la cubierta de las otras dos crujiás se decoran con *escenas del Génesis relativas a la creación*, acompañadas de la cita bíblica correspondiente. En algunos casos falta parte del texto, lo que se advertirá con unos puntos suspensivos. Comenzando por el espacio a la derecha del camarín, se encuentran los siguientes lunetos: primer día de la creación, con el Espíritu Santo sobre un paisaje desértico y el texto "Dixit Deus: Fiat Lux; idest MARIA absque originali peccato. et factus est. dies unus" (Gn 1,3: Dijo Dios: Hágase la luz; esto es MARIA sin pecado original; y fue hecho. Día primero.) -más adelante veremos qué papel juega la alteración de esta cita bíblica-; enfrente, el segundo día, con el firmamento sobre las aguas y el texto "Fiat firmamentum in medio aquarum et ... dies secundus" (Gn 1,6: Hágase el firmamento en medio de las aguas, y [fue hecho]. Día segundo); y entre ellos, sobre el muro menor, el tercer día representado por un bosque con árboles y arbustos y la cita correspondiente "Germinet terra herbam virentem et factus est. dies tertius" (Gn 1,11: Produzca la tierra hierba verde y fue hecho. Día tercero). El cuarto día de la creación está representado en las dos bóvedas laterales sobre las que se ve el sol y la luna con estrellas. Aunque no aparece ningún texto, corresponde la escena a Gn 1,16: "Fecitque Deus duo luminaria magna ..." (E hizo Dios dos grandes luminarias: la luminaria mayor para que presidiese el día; y la luminaria menor para que presidiese la noche; y las estrellas).

Los lunetos del espacio a la izquierda del camarín contienen las siguientes escenas: un paisaje de costa con peces y aves y el texto "Producant aquae r... st. dies quint..." (Gn 1,20: Produzcan las aguas reptil de ánima viviente y ave que vuele, y fue hecho. Día quinto); frente a él, un bosque con un río y diferentes animales (león, caballo, jabalí, camello, ciervo, ovejas, etc) y al pie "Fecit Deus bestias terrae; et creavit hominem, et f(actu)s est. dies 6" (Gn 1,25.27: Hizo Dios las bestias de la tierra; y creó al hombre, y fue hecho. Día sexto); entre ellos, sobre el muro menor, Dios sopla en la cara de un hombre desnudo y al pie la siguiente cita: "Inspiravit in faciem eius spiraculum vitae. Et factus est homo in animam viventem" (Gn 2,7: Inspiró en su rostro soplo de vida. Y fue hecho el hombre en ánima viviente).

En los dos grandes lunetos que corresponden espacialmente con el camarín se pintó lo siguiente: un bosque con un árbol en medio -*el paraíso*-, Dios sobre una nube y Adán entre unos matorrales; la cita bíblica

está casi borrada pero por su inicio y final ("Plantavera ... ormaverat") corresponde a Gn 2,8: Y había plantado el Señor Dios un paraíso de deleite desde el principio, en el que puso al hombre que había formado; frente a esta escena, sobre el arco de acceso al camarín, una *vista de Lorca*, tomada del natural y con algunos detalles realmente interesantes, viéndose en la zona del campo el convento franciscano de la Virgen de las Huertas y sobre él los emblemas del escudo lorquino: rey armado sobre torre y espada y llave sobre dos columnas. Al pie está escrito el lema latino del escudo: "Lorca solum gratum. Castrum super astra locatum. Ense minans pravis. Regni tutissima clavis". En el intradós del arco que sostiene esta parte del muro están pintadas las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana*, en actitud orante, y la de la *Virgen* sobre un ramo de flores.

Las paredes del antecamarín tienen en la actualidad cuatro hornacinas que albergaron en su momento otros tantos lienzos con escenas de la vida de la Virgen. Fueron destruidos durante la guerra civil, pero conocemos por Escobar los pasajes representados: *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación en el templo*, *Desposorios* y *Nacimiento de Jesús*. A la misma altura que estaban estos lienzos, se encuentra un amplio friso en el que están pintados diversos reyes españoles. Sus iconografías, casi totalmente recreadas, presentan algunos aspectos comunes. Todos, salvo Felipe IV, van vestidos con armadura, faldilla, jubón, calzas y botas. Llevan una capa roja y sobrepuesta una capeta de armiño. Salvo Isabel la Católica, todos los demás portan la corona en sus manos. Bajo ellos hay una cartela con símbolos representativos de su reinado y un terceto. Podemos describirlos del modo siguiente: *San Hermenegildo*, tiene unos angelillos encima con la palma del martirio y sobre la cartela un globo terráqueo y un cetro; "De orden de su padre rey tirano / Recibe Hermenegildo muerte impía / Mártir de Trinidad y Eucaristía"; *Juan II*: cabezas de moros sobre la cartela; "Con Regia Vizarría y Real Grandeza / Título de ciudad, pues [lo merece,] / Fiel D. Juan el Segundo a Lorca [ofrece]"; *Reyes Católicos*: león con espada y globo terráqueo con cruz; "Conceden Ysabel y D. Fernando / Privilegios a Lorca la afamada / Indias conquistan, ganan Granada"; *Don Gonzalo Ibañez, obispo de Cuenca*: "El Obispo de Cuenca Don Gonzalo / Ibañez, del ejército a la vista, / De Lorca asiste a la real conquista"; *Príncipe Alfonso* (después Alfonso X): "Visita el Rey Sabio a esta gran Reina / y al ver que por María se engrandece / Al templo que es de Dios, templo le ofrece"; *Fernando III el Santo*: espada y cetro cruzados, estando la figura sobre un globo terráqueo; "Embía San Fernando a la conquista / De Lorca al sabio Príncipe; y valiente / Corona de Laurel la Regia frente"; *Fernando IV*: cabezas de moros; "Victorias, Privilegios y Franquezas / Concedidas a Lorca y muchas villas / Son de Fernando el quarto Maravi-

llas"; *Felipe IV*: león; "Philipo IV, entre otros privilegios / Que su real persona a Lorca daba / También le concedió el de la almadraba"; *Carlos V*: garras de águila cogiendo un cetro y una espada, corona y globo terráqueo imperiales; "Carlos quinto Reales esenciones / Concede a Lorca, pero la primera / fue el [fabricar m]oneda que es forera"; *Felipe V*: cañón; "Philipo quinto confirmó la feria / de esta ciudad, con Regia Vizarría / en honor del Oriente de María"; y *Carlos II*: león; "Honra Carlos Segundo en Privilegios / a Lorca y para hazerla más lustrosa / le concede aquí la feria más famosa".

Junto con estos reyes se representan tres batallas. En un gran paño a la derecha del camarín está la *Conquista de Lorca*. En primer término el príncipe Alfonso a caballo seguido por un cuerpo de caballería con lanzas y banderas desplegadas. Al fondo la fortaleza de Lorca cubierta parcialmente por una nube, apareciendo en ella San Clemente y la Virgen de las Huertas. En la parte baja están los siguientes tercetos (uno de ellos, ya desaparecido, ha sido copiado de Escobar, al igual que algún otro de la serie de los reyes): "Assaltan por tres partes a esos muros / con tres destacamentos los cristianos / degollando millares de paganos"; "Rinde el infiel furor fiero Agareno / al poder Regio de este Rey Valiente / pues gana a Lorca sin perder su gente"; "A Lorca conquista de veintidós años / El Sabio Príncipe y su escuadrón valiente / Auxiliados de María y San Clemente".

En el lado contrario, en dos pequeños recuadros, están los socorros que hizo Lorca a *Oria* y *Cantoria* y a *Vera*, producidos ambos durante la rebelión de los moriscos de 1569. De los dos versillos que acompañaban a estas batallas, sólo se puede leer el correspondiente a *Oria* y *Cantoria*: "Socorre Lorca a Oria en grande aprieto / a Cantoria saquea al otro día / y gana esta batalla por María".

El zócalo inferior que recorre todo el espacio, de unos 50 cms de alto, está destinado a escenas de milagros realizados por la Virgen de las Huertas a sus devotos. Van acompañados también de unas cartelas explicativas que en algunos casos resultan ya ilegibles. Todos los milagros, menos uno, son recogidos por Vargas y Morote en sus respectivos libros, figurando parte de ellos en la estampa de la Virgen de mediados del XVII. Comenzando por la derecha del camarín, son los siguientes: *derrota del bajel berberisco del Morato Arráez en la almadraba de Cope*, con participación del famoso mozo Felipón de Cope; *la Virgen de las Huertas hostiga a los moros en la marina de la ciudad*, con el siguiente verso: "Por defender sus hijos y su casa / María, qual exercito invencible, / de los moros fue azote el más terrible"; *dos navíos de Malta vencen a cinco turcos*: "De cinco errantes

bárbaros navíos / a dos de Malta ... asalta / y triumphan por María los de Malta"; *una niña veratense ahogada, es vuelta a la vida por la Virgen de las Huertas*: "A esta que fluctuando encrespadas ondas / un mar la ahoga, con fiereza impía, / otro la desahoga que es María"; después de llevar más de un día muerta y amortajada, *la Virgen de las Huertas resucita a la hija del escribano Salazar; la Virgen de las Huertas advierte al portero del convento que no abra la puerta*: "La Virgen guarnecida de sus coros / dijo al portero: No abras que son moros"; y por último, el *milagro del pastor cautivo* que, invocando a la Virgen de las Huertas, se vio transportado, como en un sueño, a la puerta de su convento.

Debajo de este friso corrido con milagros, se puso una larga *inscripción latina*, legible en buena parte, que a partir de "SEXAGINTA" contiene también una cita bíblica (Cant. 3, 7-8). Es la siguiente: "ISTI SUNT ECCLESIAE PRINCIPES INMACULATAM CONCEPTIONEM ACCERRIME ... (OMNES CATHOLICI REGES) MITTEBANT CORON... TRONUM (ANTE BEATEM VIRGINEM MARIAM: EIUS INMACULATAM CONCEPTIONEM FERVENTES VENERANTES). EN LECTULUM SALOMONIS (FLORIDU SE...) SEXAGINTA FORTES AMBIUNT. OMNES TENENTES GLADIOS ET AD BELLA DOCTISSIMI. (Estos son los príncipes de la iglesia que [defendiendo] ardorosamente a la Inmaculada Concepción (todos católicos reyes) ponían [sus] coronas [ante el] trono (ante la bienaventurada Virgen María: venerando fervientes su Inmaculada Concepción). Ved aquí que la litera de Salomón (texto confuso y borrado) la rodean sesenta valientes, llevando todos espadas e instruidísimos para las guerras).

A primera vista es fácil advertir que nos hallamos ante varios pequeños ciclos superpuestos cuya identificación no ofrece excesivas dudas. Sin embargo, la clave para comprenderlos radica en saber cómo se han articulado entre sí, cómo se han dispuesto las ideas que les dan forma para alcanzar un significado único, un discurso lineal.

La "lectura" correcta debe llevar implícito, necesariamente, un cierto orden a la hora de interpretar las pinturas, orden que emana, en muchos casos, de un texto. Esa referencia literaria, filosófica, etc, debe reflejarse además en la propia exposición de las pinturas, en la forma en que éstas se muestran al espectador. Aunque para estas pinturas carecemos de un texto explicativo, todo parece indicar que la primera parte del ciclo está relacionada directamente con las argumentaciones escotistas sobre el dogma de la Concepción Inmaculada de la Virgen. El ciclo comienza en la escalera de acceso al antecamarín, en donde se desarrolla claramente, en su punto culminante, la aparición sobre la tierra del pecado original, la expulsión de Adán y Eva del paraíso y la promesa de la redención a través de la "nueva Eva" (identificada con la Virgen en su Concepción Inmacula-

da) cuya venida ya se contenía revelada en el primer libro de la Biblia, así como en el de los Proverbios, Eclesiástico, Cantar de los Cantares, etc. De ahí la cita expresa al Génesis, bajo la Inmaculada de la puerta, y los versillos que explican de modo más asequible la cuestión. En las dos quintillas que acompañan al Querubín sobre la puerta, al final de la escalera, encontramos dos proposiciones aparentemente contradictorias: la primera, el paso vedado al paraíso, en donde se encuentra el árbol de la vida; y la segunda, el acceso a un nuevo edén en el que se nos promete un árbol de vida eterna identificado con María de las Huertas. Adelantemos sobre el propio ciclo para saber a qué nuevo edén se nos invita a entrar.

Traspasada la puerta de acceso al antecamarín, es necesario que dirijamos la mirada hacia la pequeña cúpula central, ya que allí continúa la narración. El plan de Dios con respecto a la caída y redención del hombre estaba previamente trazado antes, incluso, de la creación del mundo. Sostenida simbólicamente por los cuatro Evangelistas -que contaron la vida, muerte y resurrección de Jesucristo en la tierra-, lo que allí se representa es parte de la escena del Apocalipsis (Ap 12,7-12), situada en el principio de los tiempos, en la que se produce la batalla del Arcángel San Miguel y sus ángeles contra el dragón y sus seguidores. Siendo vencidos éstos, fueron expulsados del cielo: *"Por eso, regocijaos, cielos y todos los que moráis en ellos. ¡Ay de la tierra y de la mar!, porque descendió el diablo a vosotras animado de gran furor, por cuanto sabe que le queda poco tiempo"*. Tramada así la perdición del hombre por el espíritu maligno, Dios puso el remedio ya antes de la creación del mundo. Dos citas bíblicas puestas en las bocas de Dios y la Virgen, y la aparición junto al Padre del Hijo Redentor, sirven para argumentar esta revelación. Las citas provienen, como ya se dijo, del Libro de los Salmos y del Eclesiástico: Dios Padre: *"Eructavit cor meum verbum bonum"* (Sal 45,2: Exhaló mi corazón una buena nueva); y la Virgen: *"Ego ex ore altissimi prodivi"* (Eclo 24,5: Yo broté de la boca del altísimo).

En este punto las tesis escotistas fueron duramente atacadas, ya que privaban de gloria a Jesucristo puesto que no podría decirse que hubiera librado a su Madre del pecado original y, por tanto, carecería de base la afirmación de que había redimido a todos y cada uno de los hombres. Escoto probó que esto no era cierto, y que, antes bien, Cristo había redimido a su Madre de la culpa original de la manera más eficaz, preservándola de la esclavitud de un pecado en el que hubiera caído de no haber sido redimida. Para ello adujo la célebre congruencia de Eadmer: *"dequit, potuit, ergo fecit"* (era conveniente y Dios lo pudo hacer, luego lo hizo). Esta brevísima exposición interpretativa se vendría a abajo si no estuviera

reforzada por la alteración que se advierte en la cita bíblica que acompaña al primer día de la creación. Allí está escrito lo siguiente: "Dixit Deus: Fiat Lux; idest MARIA absque originali peccato. et factus est. dies unus" (Dijo Dios: Hágase la luz; esto es MARIA sin pecado original; y fue hecho. Día primero). La congruencia citada y la alteración, cobran ahora pleno sentido en este contexto.

A partir de aquí los días de la creación se van sucediendo uno tras otro, sin contener las citas que los acompañan modificación alguna, hasta llegar al momento en que Dios puso a Adán en el paraíso. El resto de la historia, como hemos visto, pertenece al ámbito de la escalera que parece que, de este modo, se hubiera querido dejar aparte, no incorporándola al camarín de una Virgen Inmaculada. Así vemos que en el antecamarín se interrumpe la narración para dejar al hombre sin culpa alguna, aún en estado de gracia, advirtiéndosele de que no comiera del árbol que estaba en el centro. Ahora bien, ¿cómo es posible continuar "leyendo" la idea que subyace en estas pinturas? Frente a la escena edénica hay situada, como ya vimos, una vista de la ciudad de Lorca desde la huerta, incluyendo el propio convento franciscano en primer término. Veamos qué nos puede aclarar el padre Morote al respecto. Por cuatro veces el religioso hace una comparación que, descontextualizada, podría considerarse graciosa o gratuita, pero que nos resulta ahora particularmente interesante (Morote 1741, Prólogo, 160, 257 y 436). La contenida en la página 436 dice: *"Es la Santa Casa de esta Madre de Misericordia (se refiere a la Virgen de las Huertas) un Parayso en todas sus circunstancias. No es otra cosa el Parayso, que un sitio ameno para las humanas delicias, que disfrutaran los hombres en el estado feliz de la gracia, y de la original justicia; y este devotísimo templo, de esta Imagen Sagrada, fundado en tan ameno sitio, en cuyo centro venera la Cathólica Fé llegó a su punto: Mysterium fidei, es un hermoso huerto de celestiales delicias. En la parte Oriental plantó Dios aquél hermoso Jardín, y en la misma tiene Lorca el Huerto de su Protectora Sagrada. De Celestiales Astros se mirava iluminado el Parayso, y de brillantes luces que en trece Lámparas de Plata le ofrecen sus devotos, se adorna este Santo Templo; siendo de luces más refulgentes ilustrado el Templo de este fragante Jardín, como lo fueron los lucidos Astros de Venerables Siervos de Dios, que en diversos tiempos moraron en este Cielo Seráfico, desterrando con las luces de sus virtudes, y doctrinas, lobrequezas, y obscuridades de las almas de pecadores"*. La conclusión es bien clara: el camarín de las Huertas es asimilado al paraíso terrenal, y la Virgen al árbol de la vida -ahora en sentido positivo- en quien los devotos veneran el "Misterio de la Fé", que no es otro que el del Verbo

hecho carne. Esa igualdad Camarín de las Huertas / Paraíso terrenal, se puede reforzar aún más leyendo las otras citas que sobre el particular se han apuntado. Resulta así más comprensible el verso que hay bajo el Querubín de la puerta de acceso y cuál es el paraíso que nos anuncia: "Un árbol de eterna vida / te franquean estas puertas / aliéntate a la subida / no dilates tu venida / que es María de las Huertas". A insistir en la idea de María como Árbol de Vida -de la más suprema vida, podríamos decir, en tanto que medio principal para la encarnación del Hijo de Dios por el que se redimió el género humano-, venían los cuatro lienzos hoy desaparecidos sobre la vida de la Virgen, que culminaban precisamente en el nacimiento de Jesucristo.

Es momento ahora de resolver una curiosidad iconográfica. En primer término de la vista de Lorca, junto al convento de las Huertas, se encuentran las armas del escudo de la ciudad dispuestas de una manera inusual: en el centro una torre con un rey armado en ella (Alfonso X), y a ambos lados, unidas a la torre mediante cintas, dos columnas que sostienen la llave y la espada. Nunca antes había encontrado esta representación del escudo lorquino. Su fuente iconográfica proviene de la dedicatoria del libro de Morote, de la que voy a extraer estos dos párrafos: "...; y *aquellas dos magestuosas y celebradas Columnas, que a toda costa hizo colocar Salomon en las Puertas de su Magnífico Templo, fueron unos enigmáticos trofeos, que simbolizan los triunfos y victorias que consiguió de sus enemigos su Padre el Rey David ...*"; "*Y como el mayor blasón, timbre, honra, y grandeza de V.S. es la antigua, y milagrosa Imagen de Santa María la Real de las Huertas, ojo derecho de su devoción fervorosa, y escudo el más fuerte, que con su Espada, Castillo, Llave y armada Real Efigie, dexó el Rey Don Alonso el Sabio en el Real de su Hueste ...*". La fuente es tan exacta que, sin perder de vista la exageración en la que a veces desembocaban los textos barrocos, da pie a entrever cómo Morote exponía la siguiente comparación a los regidores: Alfonso X era el "nuevo Salomón" y el convento de las Huertas un trasunto del famoso templo. Las elaboradas "lisonjas" dieciochescas traían a veces estos excesos. Creo que Morote quiso fijar plásticamente su "hallazgo" más como un enigma para la posteridad que por su trascendencia simbólica, ya que esta forma de presentar el escudo lorquino no tuvo ninguna repercusión.

El medio por el que Dios "plantó" este particular paraíso lorquino queda también aclarado: bajo la vista de Lorca, en el intradós del arco, están en actitud orante San Joaquín y Santa Ana, contemplando una representación de la Inmaculada. A través de ellos pasó María por la tierra -representando los cuatro lienzos que había los momentos más sobresalientes de su vida- generándose una devoción que, extendida bajo diferentes advocaciones,

daría también lugar a la aparición de la Virgen de las Huertas, a cuyo camarín franquea el paso el arco en que se encuentran estas figuras. Como era de esperar, en la parte baja de éste también están las efigies orantes del príncipe Alfonso y del obispo de Cuenca -que vino con él a la reconquista de Lorca-, instrumentos últimos de que se valió Dios para traer a Lorca esta advocación particularizada. Intercesora principal para el éxito de la toma de la ciudad, el príncipe, en acción de gracias, le levantaría templo.

Llegados a este punto, es momento de preguntarnos por qué vías, desde ese "nuevo Oriente", favoreció la Virgen de las Huertas a la ciudad de Lorca y a sus moradores, aspecto este de la devoción hacia la imagen que Morote repite incansablemente en su conocido libro. Como botón de muestra veamos esta frase: "*Guarnecidos de este escudo hicieron los de Lorca las azañas, que veremos, y con él rebatieron los más poderosos tiros de sus contrarios; con cuyos despojos vinieron de tierra de enemigos, ofreciendo en este Templo (que como dice la Historia Seráfica, edificaron con los trofeos, y riquezas, que ganaron a los Moros) los Escudos, Armas y Vanderas, que suspendieron en sus paredes, en reconocimiento de averlos ganado con el auxilio y esfuerzo del impenetrable Escudo de su Protectora Soberana*" (Morote 1741, 328). A resolver esa cuestión se aplican el resto de las pinturas del antecamarín. Ya que se ha citado como ejemplo la protección en las batallas, conviene recordar que, aparte de las que ya se habían puesto en el crucero, en el antecamarín vuelven a aparecer tres: dos que no se habían representado hasta ahora -Socorros a Oria y Cantoria y a Vera- y de nuevo la Conquista de Lorca. Repetir este episodio tiene su razón de ser en que, aparte de constituir el más alto favor de esta clase que la Virgen de las Huertas hizo a la ciudad, el relato del hecho se va a ver ahora enriquecido con una nueva perspectiva: en vez de la entrega de la ciudad, se ha optado por elegir el momento en que las tropas van a entrar en batalla. En esta ocasión no se ha olvidado incluir la figura de San Clemente junto a la imagen mariana -aunque es cierto que en un plano inferior, lo que le confiere una importancia secundaria-, ni tampoco la milagrosa nube que, según la tradición, envolvió a las huestes asaltantes e impidió que los defensores detectaran a tiempo sus movimientos. Morote (1741, 184-186), que dedica un capítulo de su libro a este acontecimiento, trae a colación una cita bíblica que es sugerente. Habla el Libro de los Salmos -Salmo 105- de las siete plagas sobre Egipto, de la salida del pueblo de Israel de la tierra de los faraones y de la protección que en el camino les procuró Yavé. El versículo 39 dice así: "*Les tendió como cubierta una nube*". De nuevo el franciscano ha encontrado una cita feliz que compara a Lorca, como ciudad de frontera y expuesta al constante peligro del Reino

de Granada, con el pueblo escogido de Dios expuesto a los peligros en su éxodo. Tampoco en este caso se podía dejar pasar la ocasión de halagar el oído de los regidores y de los propios lorquinos.

Esa clase de favorecimientos bélicos a la ciudad se habían hecho más patentes desde que el padre Vargas divulgara en su libro el fabuloso auxilio prestado por la imagen de las Huertas en cada encuentro armado. Del mismo modo, los milagros particularizados en cada ciudadano también habían sido tratados tanto en el viejo libro como en la stampa. Ya vimos que el friso más bajo del antecamarín contiene una serie de milagros que abarcaban desde la vuelta a la vida de personas dadas por muertas, hasta la propia aparición de la Virgen para expulsar a unos corsarios berberiscos de los campos de la marina, pasando por muchos hechos tenidos por milagrosos que se produjeron en el mismo momento en que sus protagonistas se encomendaban a la Virgen de las Huertas. Sin embargo, quedaba un aspecto inédito al que se podría recurrir para las nuevas pinturas de este espacio y que resultaba, además, muy acorde con las pretensiones históricas más recientes del Concejo lorquino. Al hablar anteriormente de la significación de las pinturas de batallas que el regimiento ordena pintar a Muñoz de Córdoba en 1722, se decía lo siguiente: *"... y una tercera de carácter económico, tácita pero puesta de manifiesto a través de las Ordenanzas publicadas en 1713. El libro, que contiene una relación de los privilegios, honras y exenciones que tenía la ciudad, inserta en su portada la siguiente frase: "concedidos y confirmados por diferentes Reyes, en premio de su fidelidad, y heroicas hazañas". Esto equivale a decir que el conjunto de servicios prestados por Lorca a la corona castellana la hicieron acreedora, repetidas veces, del favor real que más estimaban las poblaciones: títulos, honras y distinciones para la municipalidad y franquezas económicas para los vecinos."* El razonamiento es bien sencillo: si la Virgen de las Huertas favoreció los principales hechos de armas por los que los reyes premiaron a Lorca, realmente esos privilegios, honras, exenciones y franquezas los deben los lorquinos a la mediación mariana. Esta deducción podía conectarse perfectamente con el incondicional apoyo que la Corona de España venía prestando secularmente a la declaración del dogma de la Concepción Inmaculada de María, al que la Virgen de las Huertas podía representar como cualquier otra advocación mariana. Así pues, la parte más visible y principal del antecamarín se dedicó a representar a aquellos a reyes de Castilla y de España que destacaran por sus concesiones a Lorca; de ahí que las cartelas que se escribieron a los pies de cada uno de ellos traten de ese aspecto con exclusividad, salvo en el caso de San Hermenegildo por razones obvias. La catolicidad de los monarcas españoles siempre había estado fuera de toda duda, pero para

que no quedara ni sombra de ella van encabezados cronológicamente por ese santo. De él nos dice Morote (1741, 139): "*Leovigildo, sucesor de Liuba, casó la vez primera con Theodora, hija de Severiano, y hermana de los cuatro santos, Isidoro, Leandro, Fulgencio, y Florentina. Frutos de este matrimonio fueron San Hermenegildo, a quien su padre hizo cortar la cabeza, la que ofreció gustoso en su glorioso martirio...*". La elección de este personaje era de lo más acertado, ya que se trata del "rey" católico por excelencia, mártir de la realeza por el cristianismo, y además su figura conecta sin discusión alguna con los santos más gloriosos de la diócesis de Cartagena. Como ratificación de la acción mediadora de la Virgen de las Huertas en la concesión real de beneficios a Lorca, todos los reyes representados tienen sus coronas en las manos ofreciéndolas a esta imagen. Este hecho precisaba de una explicación escrita que se encuentra en la larga inscripción latina que recorre todo el recinto ("ISTI SUNT ECCLESIAE PRINCIPES ...") cuya traducción conviene repetir: "Estos son los príncipes de la Iglesia que [defendiendo?] arduosamente la Inmaculada Concepción (todos católicos reyes) ponían [sus] coronas [ante el?] trono (ante la bienaventurada Virgen María: venerando fervientes su Inmaculada Concepción). Ved aquí que la litera de Salomón (texto confuso y borrado) la rodean sesenta valientes, llevando todos espadas e instruidísimos para las guerras". La litera o el trono de Salomón es alegoría, desde muy antiguo, de la Virgen como receptáculo el más digno encontrado por Dios para la encarnación de su Hijo. Morote (1741, 182) compara más de una vez a la Virgen de las Huertas con el "*trono del Divino Salomón*", lo que vendría a explicar el aparente sentido críptico que pudiera tener en principio el texto mencionado.

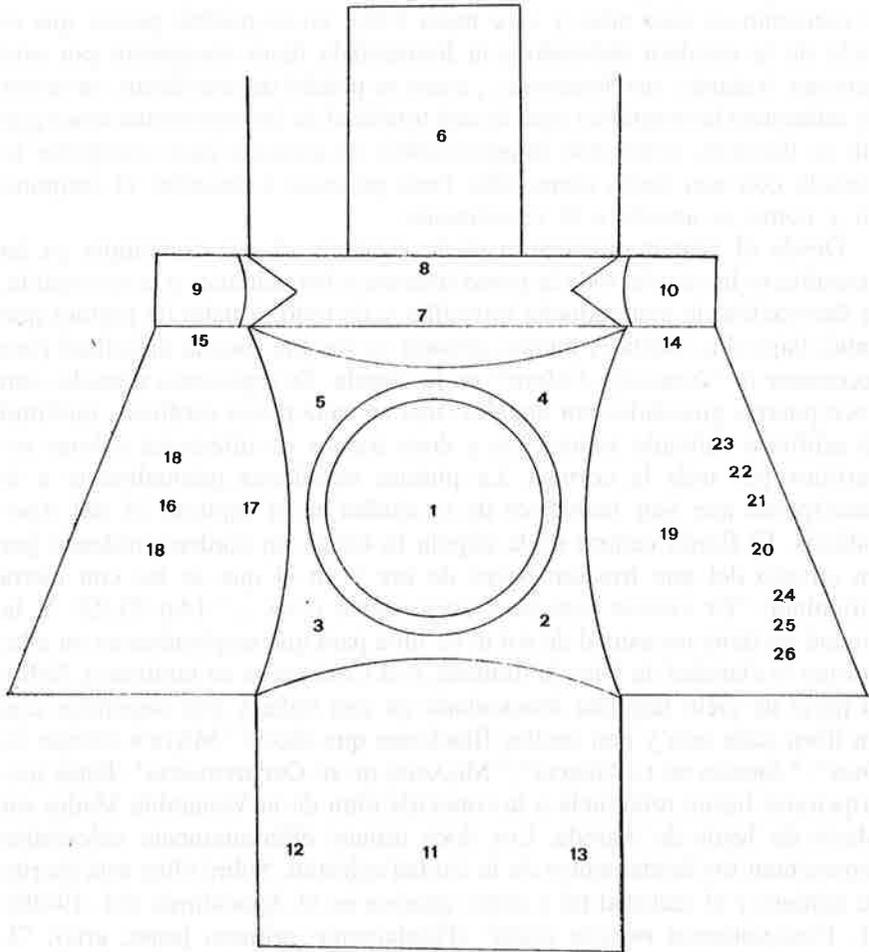
No cabe duda de que el ciclo iconográfico del antecamarín fue compuesto por el padre Morote, en quien confluyen los sólidos conocimientos que hacían falta sobre la obra de Duns Escoto, y en general de las distintas escuelas teológicas franciscanas, y sobre historia local. Acerca del dominio de estas dos materias, dejando aparte sus estudios y el cargo que le encomendó la Orden de lector de Sagrada Teología, dio buena prueba escrita. En cuanto a historia, su *Antigüedad y Blasones...* es el primer gran libro historial de la ciudad cuyo contenido no ha sido superado aún en algunos aspectos. Por lo que se refiere a teología, publicó en 1753 y 1755 *Novedades de la Nueva Gracia de María. Sermones de los misterios y festividades de la Celestial Princesa del Cielo*, en dos gruesos volúmenes, y se conserva de él, en el Archivo Municipal de Lorca, un manuscrito en latín, de casi 600 páginas, con el título general de "Disputaciones Teológicas". Buscar más apoyaturas, después de lo dicho, parecería gratuito.

3.3. Escalera de la Tota Pulchra

Como vamos viendo, cada ámbito iconográfico planteado por los franciscanos de las Huertas cumplía perfectamente la función para la que era creado. Reforzar la creencia en el dogma de la Inmaculada, difundir el conocimiento de los principales personajes de la Orden Seráfica como modelos de santidad y virtud, y unir a la Virgen de las Huertas con el pasado histórico de Lorca, así como fomentar su devoción, son los objetivos principales de las pinturas analizadas hasta el momento. Pero en la escalera de la Tota Pulchra entramos en un lugar privativo de la comunidad, en un espacio íntimo y especial para los frailes que deberían atravesarlo varias veces al día para ir y venir del trabajo y la oración al descanso. Ya no se trataba de un sitio público, en el que se debieran de exponer ideas asequibles y reconocibles para el profano, sino de un espacio que podría contener en su decoración conceptos más elevados, para verdaderos iniciados, que llamaran al recogimiento y a la meditación sobre un asunto concreto. Por el propio simbolismo de las escaleras -se deben considerar especialmente, dentro del mundo cristiano, los significados de ascensión gradual a la virtud y medio para unir la tierra y el cielo-, se convierten éstas, dentro de los edificios religiosos, en lugares idóneos para acoger las más variadas representaciones simbólicas. Sin embargo, en la mayoría de los establecimientos franciscanos, por no decir en todos, encontramos siempre una escalera dedicada a la Inmaculada Concepción.

La escalera de la Tota Pulchra del convento de las Huertas no tuvo una pintura adecuada hasta 1758, pero es bien posible que en ella, desde mucho antes, se encontrara alguna representación de la Inmaculada que recordara diariamente a los religiosos la defensa constante que la Orden hacía del dogma inmaculista y la veneración que se profesaba en sus casas a la Madre de Dios bajo esa forma. Morote, ferviente devoto de María Inmaculada, como el resto de sus correligionarios, dedicó buena parte de su empeño intelectual, como ya se dijo, a escribir unos sermones predicables en torno a esa "nueva gracia". Las cuestiones relativas al dogma se encontraban a mediados del XVIII ya verdaderamente avanzadas, y todo hacía sospechar que la definición llegaría de un momento a otro. Aunque aún tardó un siglo, casi al mismo tiempo de acabar los trabajos de ornamentación de la escalera de las Huertas, *"Carlos III, con la aprobación de Clemente XIII, declaró en 1760 a la Virgen Inmaculada Santa Patrona de España y de todas sus posesiones"* (Stratton, 113). Por lo que antes se ha expuesto, realmente las pinturas de este convento se fueron haciendo con bastante oportunidad, ya que no habían terminado de secarse cuando un acontecimiento religioso las ponía de entera actualidad.

Distribución de las pinturas en la escalera de la Tota Pulchra



ESCALERA DE LA TOTA PULCHRA

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Jerusalén Celeste con Inmaculada y angelillos. | 12. Santo Domingo. |
| 2. Inmaculada Concepción. | 13. San Francisco. |
| 3. Nombre de Jesús. | 14. Monte Alvernia. |
| 4. Cinco Llagas. | 15. Monte Calvario. |
| 5. Escudo Seráfico. | 16. San Juan en Patmos. |
| 6. Venerable Madre sor María de Jesús de Agreda. | 17. Santísima Trinidad. |
| 7. Santísima Trinidad. | 18. Ángeles con cartelas y letanía. |
| 8. Libros de la Mística Ciudad de Dios. | 19. Inmaculada venciendo al dragón. |
| 9. La Virgen anuda un cíngulo a la Venerable Madre sor María de Jesús. | 20. San Francisco. |
| 10. La Virgen coge las manos de la Madre mientras la bendice. | 21. Duns Scoto. |
| 11. Inmaculada sobre un lirio. | 22. Papa Alejandro VII. |
| | 23. San Buenaventura. |
| | 24. Felipe IV. |
| | 25. V.M. sor María de Jesús. |
| | 26. Fray Pedro de Alva y Astorga. |

Por la autoridad que debió de tener Morote en su comunidad, por sus escritos, por su preparación teológica y, sobre todo, porque habitaba en el convento en esos años y vive hasta 1763, no es posible pensar que el ciclo de la escalera dedicado a la Inmaculada fuera compuesto por otra persona. Además, sus *Sermones...*, como se pondrá de manifiesto, sirvieron de referencia iconográfica para la casi totalidad de las representaciones que allí se hicieron, resultando imprescindible su consulta para interpretar lo pintado con una cierta corrección. Pero pasemos a describir el conjunto tal y como se accede a él visualmente.

Desde el primer descansillo de la escalera, el que contempla ya ha descubierto la cúpula, toda la pared frontera a los peldaños y, a su espalda, la decoración de una pequeña bovedilla y de todo el paño de pintura que había bajo ella. Hasta el menos avisado no tendría mucha dificultad para reconocer la "*Jerusalén Celeste*" en la cúpula. Se representa murada, con doce puertas guardadas por ángeles -tres en cada punto cardinal-, multitud de edificios saliendo sobre ellas y doce tramos de diferentes colores repartidos por toda la cornisa. La pintura se adecua puntualmente a la descripción que San Juan hace de la ciudad en el capítulo 21 del Apocalipsis. El florón central de la cúpula lo ocupa un cordero, rodeado por un círculo del que irradian haces de luz y en el que se lee con cierta dificultad: "ET CIVITAS NON EGET SOLE NEQUE LUNA ..." (Ap 21,23: Y la ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna para que resplandezcan en ella; porque la claridad de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera). Sobre la parte de cielo hay una *Inmaculada* en una nube y *tres angelillos* con un libro cada uno y con sendas filacterias que dicen: "MÍSTICA CIUDAD DE DIOS"; "ABISMO DE LA GRACIA"; "MILAGRO DE SU OMNIPOTENCIA". Estas inscripciones hacen referencia a la conocida obra de la Venerable Madre sor María de Jesús de Agreda. Los doce tramos diferentemente coloreados representan los fundamentos de la ciudad celestial. Sobre ellos está escrito su número y el material tal y como aparece en el Apocalipsis (21, 19-20): "1. FUNDAMENTUM PRIMUM JASPIS" (Fundamento primero jaspe; gris); "2. SECUNDUM SAPPHIRUS" (Segundo zafiro; azul); "3. TERTIUM CALCEDONIUS" (Tercero calcedonia; rojo); "4. QUARTUM SMARAGDUS" (Cuarto esmeralda; amarillo verdoso); "5. QUINTUM SARDONIX" (Quinto sardónica; blanco); "6. SEXTUM SARDIUS" (Sexto sardio; jaspeado); "7. SEPTIMUM CHRYSOLITUS" (Séptimo crisólito; amarillo); "8. OCTAVUM BERILIUS" (Octavo berilo; amarillento); "9. NONUM TOPAZIUS" (Noveno topacio; amarillo); "10. DECIMUM CHRYSOPRASUS" (Décimo crisopraso; verde); "11. UNDECIMUM HYACINTHUS" (Undécimo jacinto; azulado); "12. DUODECIMUM AMETHYSTUS" (Duodécimo ametisto; blanco). Bajo la cornisa de la cúpula corre una inscripción circular que describe la situación de las puertas de la Jerusalén Celestial y el contenido de las cuatro pechinas. Partiendo de debajo de la Inmaculada

se lee: "AB AQUILONE PORTAE TRES / INMACULATAM CONCEPTIONEM VIRGINIS MARIAE CELEBREMUS / AB ORIENTE PORTAE TRES / NOBIS STEMMATA CHRIST. ET FRANCISCI STIGMATA / AB AUSTRO PORTAE TRES / SIGNAT HOC SCUTUM SEREPHICUM PATRIMONIUM / AB OCCASU PORTAE TRES / ADMIRABILE NOMEN IESU VENITE ADOREMUS" (Por el Septentrión tres puertas / Celebramos la Inmaculada Concepción de la Virgen María / Por el Oriente tres puertas / Nuestros blasones son las llagas de Cristo y de Francisco / Por el Mediodía tres puertas / Este escudo señala el patrimonio seráfico / Por el Occidente tres puertas / Venid. Adoremos el admirable Nombre de Jesús). Las cuatro pechinas contienen las imágenes que declaran sus inscripciones (*Inmaculada Concepción, Cinco Llagas, Escudo Seráfico y Nombre de Jesús*), todas suspendidas sobre un lirio y orladas por un cordón seráfico con flores. Bajo los lirios de cada pechina hay pintadas *cuatro columnas* que llegan hasta el suelo, con motivos vegetales enroscados, que simbólicamente parecen sustentar toda la cúpula.

La pared frontal tiene en su centro una *Inmaculada* con los símbolos de la letanía. De la representación original nos da noticia Escobar (1920, 490): "*En el testero principal aparecía antes la Purísima saliendo de una azucena; en la actualidad no sabemos si existirá detrás del enorme cuadro puesto allí ...*"⁶. Encima y debajo de ella, respectivamente, están las siguientes citas bíblicas: "GLORIOSA DICTA SUNT DE TE (anagrama de María) CIVITAS DEI" (Sal 87,3: Cosas gloriosas se han dicho de ti [MARIA] Ciudad de Dios); "EGREDIETUR VIRGA DE RADICE JESSE, ET FLOS D..." (Is 11,1: Y brotará una vara del tronco de Jessé, y retoñará de sus raíces una flor). A su izquierda está *Santo Domingo*, alado, sobre un globo terráqueo, asomando por detrás un perro con una antorcha en la boca, alegoría que proviene del sueño que tuvo la madre del santo, la Beata Juana de Aza. Sostiene con su brazo un estandarte en el que se ve el escudo de los dominicos y la inscripción "AVE MARIA". En la mano derecha lleva un jarro del que sale agua. El otro lado de este frontal lo ocupa *San Francisco*, también alado, con los pies puestos en dos esferas circundadas por cordones franciscanos. Sobre una banda blanca que engloba a las dos esferas se escribió lo siguiente: "Terra quam calcaverit pes tuus erit(?)" (La tierra que pise tu pie será (?)...)⁷. Con el brazo sostiene un estandarte en que

⁶ Según el franciscano P. Antonio García Sánchez, cuando él llegó a este convento como Maestro de Novicios después de la Guerra Civil de 1936, ya no estaba el enorme cuadro, sino una pintura mural que debía de ser la original, muy deteriorada. La reparó en 1944 el pintor alicantino don Salvador Maciá, novicio a la sazón en esta casa.

⁷ La frase aparece incompleta. Quizá se trate de una modificación de Dt. 11,24: "*Locus quem calcaverit pes vester, vester erit*".

se ven el escudo de los franciscanos y las palabras "SIN PECADO CONCEBIDA". En la mano izquierda lleva un jarro del que sale sangre.

En la bóveda alargada que hay al inicio de la escalera, en muy mal estado de conservación, se encuentran pintados, con su numeración correspondiente, los *ocho tomos que componen la obra de sor María de Jesús de Agreda Mística Ciudad de Dios...*, corriendo paralela a ellos una inscripción que lo aclara: "MYSTICA CIUDAD DE DIOS, MILAGRO DE SU OMNIPOTENCIA, ABISMO DE LA GRACIA, HISTORIA DIVINA". El centro de la bóveda lo ocupa una representación de la *Santísima Trinidad*, en un estado pésimo de conservación, donde se adivina aún la siguiente frase: "Ha sido de nuestro beneplácito". La bóveda es perpendicular a un pequeño lienzo de pared, pintado hoy de un color neutro, en cuya parte baja se lee: "LA SIERVA DE DIOS SOR MARÍA DE JESÚS DE AGREDA". Parece claro, por las palabras de nuevo de Escobar (1920, 491) que allí habría una representación de la religiosa escribiendo su historia de la Virgen: "*En el arco que sirve de ingreso a la escalera, en su bovedilla y en lugares próximos, se ven escenas de la Venerable Madre (de) Agreda escribiendo la Mística Ciudad de Dios y recibiendo favores de la Virgen*". Esos favores están en dos pequeños lunetos sobre los que descansa la estructura de la bóveda. En el de la derecha *la Virgen anuda un cingulo a la Madre* vestida con el hábito concepcionista. Junto a ella una mesa con un tintero y un crucifijo. En una banda inferior hay puesto lo siguiente: M(ARI)A S(ANTISI)MA A LA V(ENERABLE) M(ADRE) ... BA DE SU GRACIA Y LE MANDA ESCRIBA SU VIDA SANTISSIMA". Enfrente la escena es otra: *la Virgen coge las manos de la Madre mientras la bendice*; un angelillo sostiene una cadena dorada que sale de la estola del hábito; detrás una mesa con un tintero. También en una banda inferior se lee lo siguiente: "RENUOVA LA V(ENERABLE) M(ADRE) SUS VOTOS EN MANOS DE M(ARI)A S(ANTISIM)A. DALE SU BENDICIÓN. ESCRIVE SU DIV(INA) HISTORIA".

El paño de pared donde se encuentra la figura de San Juan tiene escrita en la parte alta una variación del Sal 87,3, que aparecía en el frente de la escalera, que queda como sigue: "GLORIOSA DICENTUR DE TE, (anagrama de María) CIVITAS DEL, IN AETERNUM, ET ULTRA" (Cosas gloriosas serán dichas de ti, [MARIA] Ciudad de Dios, por siempre y después). Bajo esta inscripción, en una nube, la *Santísima Trinidad con María*, soplando sobre ella Dios Padre, y las siguientes frases debajo: "TOTA PULCHRA ES MARIA" (Toda hermosa eres, María); "QUAE EST ISTA, QUAE IN IPSIUS TRINITATIS DE... ..TIA NATURAM ETIAM ANGELICAM SOLICITA AD VIDENDUM" (¿Quién es esa que, junto a la naturaleza de la misma Trinidad incluso angelical, se acostumbra a ver?). De la boca de María sale la ya conocida cita: "Ego ex ore Altissimi prodivi" (Eclo 24,5: Yo broté de la boca del Altísimo). A cada lado de

esta escena, sendos coros de tres querubines, que acompañan a las figuras de Dios Padre y de Jesucristo, dicen así: "Haec est quae girum coeli circuiuit sola" (se trata de una variación de Eclo 24,8: Esta es la que sola rodeó el círculo del cielo); "HAEC EST CONSANGUINEA SANTISSIMA TRINITATIS" (Esta es consanguínea de la Santísima Trinidad).

Bajo esta Trinidad encontramos pintado, a la izquierda, un *Monte Calvario* con Jerusalén a los pies, cubierto todo por un largo texto en latín muy deteriorado en algunas partes, lo que impide leerlo con precisión y conocer su sentido exacto. Esto es lo que se puede entresacar: "Moria, Sion, seu Calvariae mons et Gulgota. Ubi Jacob vidit scalam et Dominum innixum scalae S. Cruci. Ubi Salomon templum ex(s)truxit. Ubi Christus in medio terrae nostram salutem operatus est. Hic Seraphicus Patriarcha a(c)cola... fere per quinque secula Franci... ..abit.. Et ex solis eleemosinis osti... emendicatis ad(?) vectigal Tur... ..ratori solventium, annuat... ..cie conservacione: 186.000 ducat... sive hispanice: ciento ochenta y seis mil reales de a ocho, solitudinem satagunt ... R.P. Guardianus Jerosolimitanus ... Resul(?) Sacri Montis Sion; Custos Santi Sepulchri ... Romani Pontificis in oriente gerens(?) et iura imperatoria regia a Pontificia in eum transmissa". El texto se hace al final bastante confuso como para traducirlo. Hasta donde no ofrece muchas dudas es así: "Moria, Sion, o bien Monte del Calvario y Gólgota. Donde Jacob vio la escala y al Señor apoyado en la escala de la Santa Cruz. Donde Salomón levantó el templo. Donde Cristo, en medio de la tierra, obró nuestra salvación. Aquí el Seráfico Patriarca habitó(?) ... casi durante 5 siglos los franciscanos ...". Lo que continúa hace referencia a la conservación de los Santos Lugares, encomendada a esta Orden, y llevada a cabo con limosnas, expresando la cantidad que se había gastado allí; al final habla del privilegio dado por el papa para la custodia del Sagrado Monte de Sión y del Santo Sepulcro.

La parte central de este muro la ocupa la figura de *San Juan* quien, sentado sobre un monte, mira hacia arriba y escribe el Apocalipsis. Una cartela bajo él contiene la siguiente cita: Ap 21,2: "EGO IOANNES VIDI CIVITATEM SANCTAM, JERUSALEM NOVAM, DESCENDENTEM DE COELO, A DEO" (Yo, Juan, vi la Ciudad Santa, la Jerusalén Nueva, que descendía del cielo, de Dios). Tras él aparece el águila sujetando con el pico un tintero.

A ambos lados del evangelista se reparten *dos grupos de angelillos que llevan una cartela en sus manos*, saliendo de sus bocas una letanía. Una gran ventana abierta en el lado derecho del muro ha eliminado parte de la pintura, permitiéndonos leer ya sólo cinco cartelas y siete letanías. De izquierda a derecha y de arriba a abajo son como siguen: "HAEC EST DECLARATIO PROFUNDORUM DIVINAE INCOMPREHENSIBILITATIS" Cretense (Esta es

la declaración de las profundidades de la incomprensibilidad divina); Et macula originalis non est in te (Y mancha original no hay en ti); "HAEC EST ESPECIE S(ANCTA) ET IMAGO PULCHERRIMA ET ASSIMILATA TOTI TRINITATI" Gerson (Esta es la apariencia santa, imagen hermosísima y asimilada a toda la Trinidad); Tu letitia Israel (Tú alegría de Israel); "HAEC EST PER GRATIAM IDIPSUM QUOD DEUS PER NATURAM" Idem (Esta es por la gracia lo mismo que Dios por naturaleza); Tu advocata peccatorum (Tú abogada de los pecadores); "HAEC EST QUAE NEQUE AEQUALEM, NEQUE COMPARABILEM SIBI HABET, NEC HABERE POTEST" S. Anselmus (Esta es la que no tiene igual, ni comparable a ella, ni puede tenerlo); Virgo prudentissima (Virgen prudentísima); "HAEC EST QUAE INMENZA FUIT GRATIA QUA IPSA FUIT PLENA" S. Bonav(entura) (Esta es la que fue inmensa por la gracia de la que ella misma estuvo llena); Mater clementissima (Madre clementísima); Tu honorificentia populi (Tú honor del pueblo); Tu gloria Ierusalem (Tú gloria de Jerusalén). Por último, en una banda que recorre la parte baja de la pintura hay escrito: "FILIIUS MARIAE UT SUAE PURISSIMAE CONCEPTIONI FESTA PERSOLVERIT IPSE DUCTOR CHORI EFFECTUS ILLUS COEPIIT CANTICUM: TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NULLA EST IN TE" (El Hijo de María, cuando terminó las fiestas a su Purísima Concepción, él mismo, convertido en director del coro, comenzó aquél cántico: Toda hermosa eres, amiga mía, y no hay en ti ninguna mancha)

El muro que hace frente al de San Juan tiene una complicación iconográfica parecida aunque de diferente signo. En la esquina superior izquierda encontramos la siguiente frase: "Super capita columnarum opus in modum lilii posuit.- Salomon ante fores templi duas columnas erexit tanquam trophea victoriarum patris sui" (El texto se compone de una cita bíblica (3Re 7,22, según la primitiva estructura de este libro) y de un comentario de Silveira que Morote (1741) recoge en la dedicatoria de su libro; su traducción es ésta: Sobre los capiteles de las columnas puso una labor en forma de lirio.- Salomón erigió ante las puertas del templo dos columnas como trofeos de las victorias de su padre). Arriba del todo de la pared vuelve a aparecer una variación del Sal 87,3, del que ya dijimos que su forma original se encuentra en el muro fronterero a la escalera: "GLORIOSA DICUNTUR DE TE (anagrama de María) QUOTIDIE CIVITAS DEI" (Cosas gloriosas se dicen de ti [MARIA] cada día, Ciudad de Dios). Inmediatamente debajo, otra frase cruza todo el espacio de la representación: "SUREXSERUNT [sic] FILII EIUS ET BEATISSIMAM PRAEDICAVERUNT EAM" (Prov 31,28: Alzáronse sus hijos y la predicaron muy bienaventurada). A la derecha de la composición se ven dos pequeños monasterios en el *Monte Alverna* sobre el que hay escrito: "Crucis Christi Mons Alvernae recenset

mysteria" (El Monte de Alverna vuelve a ver los misterios de la Cruz de Cristo).

La parte central la ocupa la figura de una *Virgen alada*, de pie sobre la cola de un *dragón* y con un lirio en la mano izquierda. Con la derecha clava un estandarte, con el escudo de los Austrias españoles, en la cabeza del dragón a sus pies, en cuya acción es ayudada por *San Francisco*. Este aparece también alado y con una pluma en la mano derecha, cuya punta parece tocar en la lлага de su costado. Bajo esta escena la ya conocida cita: "Ipsa conteret caput tuum; et tu insidiaberis calcaneo eius" (Gn 3,15: Ella quebrantará tu cabeza; y tú morde-rás -pondrás acechanzas a- su calcañar). Justo detrás de San Francisco tres personajes: el franciscano *Pedro de Alva y Astorga*, con una estantería tras él repleta de libros suyos -Opera Theologica, Opera Phil(osofica), Armamentarium Seraphicum, In Magnificat, Biblioteca Virginal, etc- y cuatro tomos en las manos: Sol Veritatis, Radii solis, Nodus indisolubilis y Militia Conceptionis; la *Venerable Madre sor María de Jesús de Agreda*; y *el rey Felipe IV*, sin sus característicos bigotes, y con una carta en la mano en la que se lee "A N S S P. Alexandro VII". Encima de este grupo se colocaron los siguientes versillos: "Del misterio en la creencia / Ninguno a esta triple gana / y tanto su culto agencia que no omiten diligencia: / Felipe, María (de Jesús) y Alva"; "España siempre el sagrado / De este Misterio pregona / Y esta Gran Reyna le a dado / Al verle en tal alto grado / Tan dilatada corona".

Justo enfrente de San Francisco tres personajes alados, con una pluma en la mano, a los que se identifica, aparte de por sus atributos, por una pequeña inscripción bajo ellos. El primero es *Duns Escoto* quien conversa con la Virgen: "Scote: Bene scripsisti de me: per te vivit Gloria Mea" (Escoto: bien escribiste de mí; por ti vive mi gloria); "Dignare me laudare te Virgo Sacrata. Damichi [sic] virtutem contra hostes tuos" (Permite que te alabe, Virgen Sagrada. Dame valor contra tus enemigos). Le sigue *el papa Alejandro VII* de cuya boca sale el nombre de la bula "Sollicitudo omnium ecclesiarum", promulgada el 8 de diciembre de 1661, en la que, refiriéndose a la Concepción Inmaculada, "... *habló de la antigüedad de la creencia, de su desarrollo desde los tiempos de Sixto IV y del hecho de que ahora había pocos católicos que no profesasen la piadosa opinión*" (Stratton, 83). En último lugar aparece *San Buenaventura*.

No cabe duda de que nos hallamos ante un ciclo dedicado a la Concepción Inmaculada de María, que parece entrañar, a priori, una gran complejidad. Esto es así porque las composiciones artísticas y literarias en honor de la Virgen podían tomar ya en el siglo XVIII, basándose en toda la teología mariológica anterior, multitud de formas en función de las preferencias personales del mentor iconográfico o del redactor del texto.

Aunque todas deberían basarse en una serie de citas conocidas y de símbolos habituales, sus combinaciones podían ser múltiples, yendo desde la sencilla formulación de cualquier letanía hasta las más elaboradas argumentaciones con citas de la revelación bíblica.

Para afrontar la dificultad que presenta el conjunto de pinturas de esta escalera contamos hoy con la ayuda inestimable de Morote, inspirador de todas ellas, del que si bien no se conoce escrito alguno que nos aclare directamente la trama iconográfica creada, sí se conservan ejemplares de los dos volúmenes de su *Novedades de la Nueva Gracia...*, donde, a través de 21 sermones dedicados a episodios de la vida de la Virgen y a distintas advocaciones de ésta, quedan plasmadas por extenso todas sus ideas y sus preferencias teológicas en este asunto. La escalera de la Tota Pulchra del convento de las Huertas puede considerarse como un resumen, glosado, de los principales sermones impresos en esos dos volúmenes, ya que ninguno de ellos responde enteramente a lo que allí se representó. Tomándolos como guía cierta de toda la pintura, pasemos a ver cómo se ha estructurado este "sermón pintado". Sólo me resta advertir una cosa: la libertad que conceden las palabras a un narrador, no es comparable a la que tiene un pintor cuando crea imágenes. Éstas pueden estar cargadas de significado, pero hay que saber cómo articularlas con su entorno. Cuando no dispnemos de esa clave articuladora, y además las iconografías encierran una gran ambivalencia, su explicación puede resultar entrecortada e inconexa. Consciente de ese riesgo, de que es imposible reconstruir desde la imagen un posible sermón del padre Morote, me propongo dar cuantas acepciones significativas encuentre, siempre y cuando tengan una clara base literaria o iconográfica.

El motivo principal que preside el conjunto es la identificación de la Virgen Inmaculada con la Ciudad de Dios, un tema nada novedoso ya que estaba presente, desde mediados del siglo XV, en diferentes letanías (Stratton, 34-36). Es bien posible que la elección del tema viniera condicionada por el propio espacio en el que se iba a pintar -una cúpula es la forma ideal para simular una ciudad celeste descendiendo desde el cielo-. Lo más dificultoso y problemático era adecuar la circunferencia de la cúpula para una ciudad que es descrita como cuadrada. La situación se resolvió con una perspectiva imposible, pero muy conveniente para el fin que se perseguía. Veamos lo esencial de esa ciudad según lo relata el Ap 21: *"Y yo, Juan, vi la santa ciudad, Jerusalén nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido ... Y tenía un muro grande y alto, con doce puertas; en las puertas doce ángeles, y nombres escritos, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel ... Y el muro de la ciudad tenía doce fundamentos, y en ellos los doce*

nombres de los doce apóstoles del Cordero ... Y el que hablaba conmigo, tenía una medida de una caña de oro para medir la ciudad, y sus puertas, y su muro ...Y no vi en ella templo; porque el Señor Dios Todopoderoso es el templo de ella, y el Cordero ... Y la ciudad no tenía necesidad de sol ni de luna para que resplandezcan en ella; porque la claridad de Dios la iluminó, y el Cordero era su lumbrera". Ya en el sermón primero de Morote podemos leer lo siguiente: *"Es aquella nueva ciudad, María en su Concepción ... y se dice que baja del mismo Dios porque de él recibió el ser ... Advirtió también San Juan que esta misteriosa ciudad ni necesitó de luna ni de sol ... y como la antorcha luminosa de aquel Divino Cordero no le podía faltar ... por eso no necesitó de tan limitada luz ... "*; con respecto a la muralla: *"... es la Sabiduría Divina encarnada... "*; y además: *"Son los Angeles que en las puertas de aquella ciudad se hallaban, si Ministros del Supremo Rey, Intérpretes sutilísimos de las cosas más altas y divinas ... y Ministros del Altísimo, como aladas inteligencias, interpretan y declaran los Doctísimos Oradores de esta octava de la Ciudad Mariana sus excelencias divinas; y si como dice la misma citada pluma (se refiere a Silveira) son custodios que presiden, conservan, defienden, pelean y propugnan los fueros y privilegios de essa Celestial Ciudad ... hoy advierte mi cuidado en el campo de la Militante Iglesia el más bien ordenado Ejército que con celo infatigable guarda, conserva, defiende, pelea y propugna los Reales Privilegios de la Ciudad Mariana"* (Morote 1753, 4-5). Estas citas coinciden realmente con lo representado: el cordero sobre el florón, con la correspondiente cita bíblica rodeándolo, irradia su luz a la ciudad; en las puertas doce ángeles que llevan en las manos símbolos de los privilegios de María; y los doce fundamentos de la ciudad en la cornisa. Estas doce puertas y doce fundamentos pueden ser "leídos", según el texto bíblico, como representación de las doce tribus de Israel y los doce apóstoles, aunque en la pintura sólo he podido apreciar los nombres de las doce piedras preciosas que constituían sus fundamentos.

Para que no quedara duda sobre la identificación, en el cielo de la ciudad se dispuso una Inmaculada acompañada de tres angelillos cuyas filacterias hacen referencia al libro de la Venerable Madre María de Jesús, cuyo título comienza precisamente así: *Mística Ciudad de Dios*. Su contenido es, ni más ni menos, una vida de la Virgen detallada hasta en sus más insospechados pormenores. Esta obra tuvo tenaces detractores entre eruditos teólogos que veían en ella falsedad, pero definitivamente se aceptó como "revelada", pasando a formar parte, tanto la autora como el texto, de las más aclamadas glorias franciscanas. Morote, que admiraba profundamente a la concepcionista, conocía a la perfección su libro y lo utilizó para fundamentar la venida de Santiago a España y su entrada por Car-

tagena. Sus pensamientos sobre la Madre los traduce así (Morote 1741, 100): *"La revelación es el fundamento tercero, que asegura a Cartagena en la posesión pacífica de esta apreciable dicha. Consta la gran fortuna de esta ciudad en esta gloria, de la Mystica Ciudad de Dios, escrita por la Venerable Madre María de Jesús de Agreda, cuya autoridad y estimación es bien conocida de los hijos de la Iglesia; y más hoy, por el último Decreto que a favor de esta Historia dio Nuestro Santísimo P. Benedicto XIII"*.

A tan importante escritora Morote la quiso ensalzar de modo especial. Así pues, desde un lugar privilegiado -el muro sobre la escalera-, la hace asistir, como historiadora principal de la Virgen Inmaculada, a todo el desarrollo "teológico-pictórico". Las escenas pintadas que la rodeaban nos recuerdan los favores y atenciones recibidos de la Virgen y el mandato que le dio de escribir su vida. Los ocho tomos que compuso aparecen, tal y como se indicó, en la bóveda que hay sobre ella y allí la Santísima Trinidad sentencia definitivamente la procedencia y validez de lo que salió de la pluma de la Madre: *"Ha sido de nuestro beneplácito"*.

Las pechinas, por su función sustentadora, son elementos arquitectónicos importantes y pueden jugar, por ello, un papel simbólico de primer orden. Sin ellas toda la estructura cupular caería, siendo por tanto fundamentales para su correcta cimentación y apoyo. Cualquier representación que se haga sobre ellas puede adquirir un valor añadido por el simple hecho de estar ubicada allí. Creo que este es el sentido con que hay que interpretar la ornamentación que se ha hecho en ellas en este caso. Que un franciscano buscara ensalzar los merecidos logros de su Orden, no es más que un acto de estricta justicia. Por eso Morote coloca en las pechinas aquellas cosas defendidas por la Orden Seráfica que están más en consonancia con la Concepción Inmaculada de María: en primer lugar, la propia Virgen Inmaculada, cuya fiesta celebraba y celebra con especial regocijo y devoción la comunidad franciscana, además de estar luchando denodadamente en esos años por la definición del dogma; en segundo lugar, nada podría agrandar más a una Madre que la adoración del Nombre de su Hijo, una advocación iniciada en las predicaciones del mismísimo San Bernardino, que fue acusado de herejía por ello, y que finalmente se impuso como fiesta a toda la Iglesia en 1722; en tercer lugar, la Orden tiene por uno de sus emblemas las propias llagas de Cristo, rememoradoras de la pasión, muerte y resurrección del Hijo de María y de la propia salvación de los hombres; por último, los franciscanos son los privilegiados custodios de los Santos Lugares, teatro de la vida de Cristo y su Madre y símbolo de la propia María, a quien se le llama Ciudad de Dios, y en otras muchas ocasiones Monte de Sión o Templo de Salomón, por ejemplo. El

significado no podía ser más completo y ajustado: cuatro símbolos con los que se "mantiene" ensalzada, literal y alegóricamente en este caso, la figura de María. Sin embargo aún lo adorna más Morote. Junto al final de la pechina que contiene la Inmaculada se lee la siguiente frase latina, ya citada anteriormente pero que conviene que recordemos: "*Super capita columnarum opus in modum lilii posuit. - Salomon ante fores templi duas columnas erexit tanquam trophea victoriarum patris sui*" (Sobre los capiteles de las columnas puso una labor en forma de lirio.- Salomón erigió ante las puertas del templo dos columnas como trofeos de las victorias de su padre). ¿Qué papel juegan columnas y lirios en la escalera de la Tota Pulchra? Cuatro de esas flores sirven de sostén a las representaciones de las pechinas y, curiosamente, sus tallos arrancan de la parte superior de otras tantas columnas pintadas en las esquinas del recinto de la escalera. Para que no hubiera confusión sobre el modelo que se había tomado para diseñar estas columnas, aparte de citar un texto revelador se pintaron también en sus fustes unos motivos vegetales enroscados, tal y como nos recuerda el siguiente versículo de la Biblia: "*Y fundió dos columnas de bronce, cada columna de dieciocho codos de alto; y un cordón de doce codos daba vuelta a cada una de las columnas*" (3Re 7,15). No creo que Morote quisiera entablar una competencia entre su Orden y Salomón, pero lo cierto es que el número de columnas "erigidas" por él es de cuatro. Esta cantidad, naturalmente, la impuso el número de pechinas y, desterrando cualquier comparación, el franciscano no quiso dejar de establecer el siguiente juego: Salomón levanta las columnas en honor a las victorias de su padre, David; la Orden Franciscana levanta ahora estas columnas en honor y gloria de su Madre, la Virgen María en su Concepción Inmaculada.

Todo lo que va expuesto podría considerarse como el preámbulo de este particular "sermón", ideado por Morote ya a una edad avanzada (unos 78 años), lo que propiciaría que fuera capaz de sintetizar cuantos conocimientos había adquirido a lo largo de su vida. ¿Cómo adentrarnos en el resto de pinturas? Parece que el camino idóneo nos lo indican tres frases que coronan cada uno de los tres paños de pared. La principal está en el que hace frente a la escalera. Allí encontramos una cita del libro de los Salmos que es como sigue: "*GLORIOSA DICTA SUNT DE TE (anagrama de María) CIVITAS DEI*" (Sal 87,3: Cosas gloriosas se han dicho de ti [MARIA] Ciudad de Dios). Es significativo que dos variaciones de esta misma cita coronen las otras dos paredes, cambiando las formas verbales para darles un significado de futuro (dicentur: se dirán) y de presente (dicuntur: se dicen). Siguiendo esta indicación, y atendiendo a lo representado, el orden de "lectura" de las tres paredes es el siguiente: Inmaculada con Santo Domingo y San Francisco; escena con San Juan en

Patmos; y escena con la Inmaculada matando al dragón y rodeada de personajes. Esto equivaldría a hacer el siguiente "índice" del "texto pintado": gloriosas cosas se han dicho de ti; cuáles se dijeron; y cuáles se dicen.

Esa última cita que hemos visto del Libro de los Salmos, la utiliza Morote (1753, 76) en su tercer sermón: "*Gloriosa dicta sunt de te, Civitas Dei*"... *Con quién habla, y de quién predica este Monarca? De María, nuestra Reina, en el misterio enigmático de su Concepción graciosa; pues antes de nombrarla Ciudad tan Regia, le robaron sus atenciones los montes más altos de santidad, que en todo lo creado pudo David conocer, sobre cuyas cimas se había de fundar tan gran Ciudad ...*". A la correspondencia entre la Ciudad de Dios y María en su "*Concepción graciosa*", se le va a añadir una nueva cita bíblica que contiene la revelación de ese misterio, una pequeña muestra de las cosas que "se han dicho" de María pero que encierra, en sí misma, toda la esencia concepcionista. De hecho, esa cita se convirtió en parte de la letanía y su símbolo era empleado muy a menudo como figuración de la Inmaculada, hasta el punto de que fue adoptado para el escudo de todas las diócesis españolas (un jarrón con azucenas). La cita no podía ser otra que la que aparece al pie de esta pared y que el propio Morote (1753, 224) introduce en uno de sus sermones: "*Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet* (Brotará una vara del tronco de Jessé, y retoñará de sus raíces una flor). *Lo mismo será verse nacida la real vara de Jessé, que lograr su ascenso la más peregrina flor. Enigma raro! nacer la vara y de su propia raíz ascender la flor. Dichoso Huerto en que esa planta nace, pues luego de su raíz la flor asciende*". Evidentemente, para que esto tenga sentido, debemos pensar en que en esta pared había representada, originalmente, una Inmaculada saliendo de un lirio florecido -tal y como nos decía Escobar- y no la figura que hoy ocupa su lugar.

Para continuar avanzando es preciso que sepamos que la Virgen, que llevó en su seno a Jesucristo, es llamada por ello Templo de Dios. Ese mismo recordatorio lo encontramos en el siguiente sermón (Morote 1753, 28): "*El templo del mismo Dios es lo primero que le mandaron al Evangelista medir ... El templo que a San Juan se le manifestó fue la Princesa María en su pura Concepción*"; y nos sigue ilustrando el franciscano al respecto: "*Dos patriarcas testigos se dejaron ver en aquella misma ocasión;... quiénes sean no se declara, mas las señas los publican. Dos olivos dice que son, y que como dos candeleros lucidos, en aquel templo se dejaron ver ...; era su oficio el enseñar y evangelizar ... y fue dar a entender que tanto en sus sermones, como frondosos olivos y candeleros luminosos, llegaron a lucir, que como hijos del mismo esplendor se vieron*

resplandecer". Ahora ha introducido Morote, que conoce bien todos los recursos, la que fuera una constante argumentación franciscana en la defensa del dogma de la Concepción Inmaculada: la revelación de ésta en el Apocalipsis como "amicta sole". Estuvo tan extendida esta creencia que incluso en el siglo XVII se ideó "*un ciclo seriado de oraciones llamado Stellarium, o "corona de las doce estrellas"* -en recuerdo de las que llevaba la mujer apocalíptica-; se componía de "*12 Aves divididas en tres grupos de Pater Noster, y los puntos de contemplación eran los doce privilegios, o prerrogativas, de la Virgen*" (Stratton, 99). Estos "rosarios franciscanos" se hicieron rápidamente populares gracias a los rezos públicos impulsados por cofradías con el título de "Stellarium", complicándose a veces de modo extraordinario sus ediciones impresas y representaciones plásticas con abundantes citas de autores que enriquecían la explicación de los doce privilegios de la Virgen. La amenaza que esto suponía para el rosario dominico pronto se dejó ver, comenzando la Inquisición a buscar la manera de anular esta nueva forma de rezo. Su prohibición llegó por una Decretal del Santo Oficio, de 24 de julio de 1640 (Stratton, 103), que no abundaba en mayor explicación. Ante la resistencia de los franciscanos y sus seguidores, hubo de ser confirmada por Inocencio X en 1645, ofreciendo ahora las siguientes razones: "*1) Porque el Stellarium, como forma de oración, carecía de autoridad, 2) Porque implicaba para la fe que el misterio de la Inmaculada fue revelado por San Juan en Patmos. y 3) Porque las cofradías habían violado las normas de la Congregación de los Ritos*" (Stratton, 104). Aún así, la práctica de esta oración siguió siendo habitual en el interior de las comunidades, en privado e incluso públicamente en algunas ciudades ardientemente comprometidas con el dogma.

Volviendo al tema, este nuevo giro que toma el "discurso" de la pintura daba la posibilidad de que se hiciera una mención a los dos patriarcas que fundaron las más importantes y trascendentes órdenes de predicadores: Santo Domingo y San Francisco, ambos devotísimos de la Virgen. Y la daba porque las palabras de San Juan lo sugieren al hablar de los dos testigos (Ap 11,3-6): "*Mandaré a mis dos testigos para que profeticen, durante mil doscientos setenta días, vestidos de saco. Estos son los dos olivos y los dos candeleros que están delante del Señor de la tierra. ... Ellos tienen poder de cerrar el cielo para que la lluvia no caiga los días de su ministerio profético, y tienen poder sobre las aguas para tornarlas en sangre, y para herir la tierra con todo género de plagas cuantas veces quisieren*". Sin duda, lo que propició la identificación fue ese "*vestidos de saco*", una frase que hace pensar inmediatamente en los paños de los sayales de ambas órdenes. Así pues, a las tradicionales iconografías con las que vemos en esta pared representados a San Francisco y Santo Domingo,

se les han añadido esos dos cántaros con agua y sangre, elementos sobre los que se les daba poder a aquellos "dos testigos" durante los días de su predicación.

Quedan todavía unos cuantos matices de significado que se pueden añadir a esta escena. Morote, en el sermón en que alude a la "Virga Jesse" nos dice: "*Dichoso Huerto en que esa planta nace, pues luego de su raíz la flor asciende*". De ese "huerto" -una referencia más a la letanía, ya que a la Virgen se le llama "Hortus conclusus"- en donde crece la Vara de Jessé cuidarían alegóricamente franciscanos y dominicos, regándolo con "agua" (predicación) y con "sangre" (martirio); por eso los cántaros que llevan San Francisco y Santo Domingo derraman esos dos líquidos para fertilizar la Vara de Jessé situada entre ellos. Pero queda aún una alegoría posible que creo que el franciscano explotó convenientemente. Él llama a los dos santos "*las dos grandes efigies de las dos columnas de la Iglesia, Santo Domingo y San Francisco*" (Morote 1741, 289). Si a la Virgen se le puede aplicar el calificativo de "Templo de Salomón", es claro que estas dos figuras serían las dos "nuevas columnas" del "nuevo templo", erigidas para venerar a tan gran reina. Y al igual que Salomón colocó esos lirios encima de ellas, Morote juega con el significado del lirio en la iconografía mariana y hace escribir en los estandartes que llevan ambos santos, que ondean "sobre sus cabezas", la siguiente frase: "*AVE MARÍA / SIN PECADO CONCEBIDA*". Pero aún es posible establecer otra correspondencia. Morote hace pintar en las esquinas del recinto cuatro columnas fingidas como soporte de la ciudad celeste. Justo al lado de ellas pone otras cuatro alegóricas: los dos santos mencionados y los montes Calvario y Albernia al final de los paños laterales. La correspondencia es tan exacta que creo que también jugó con ella en este "sermón", y explicó el significado de estos montes para la Iglesia, y especialmente para los franciscanos, a través de las inscripciones que pone sobre ellos. El que corresponde con San Francisco es el Monte Alverna, donde el santo recibió los estigmas de Cristo. La frase sobre él es ésta: "*Crucis Christi Mons Alvernae recenset mysteria*" (El Monte Alverna vuelve a ver los misterios de la Cruz de Cristo). Como es claro, esos misterios de la Cruz tienen su origen en el Monte Calvario, que está situado justo enfrente. Sobre él se encuentra la larga inscripción que ya vimos, cuya traducción resulta en parte imposible por estar muy deteriorada. Sin embargo su sentido general sí está claro, tal y como vimos. Es el "centro de la tierra" donde ocurren los acontecimientos religiosos más importantes. Es casi seguro que a Morote tampoco se le escaparía en su discurso la identificación Virgen María / Monte de Sión, un motivo mariológico más con el que nos regala en sus sermones (Morote 1753, 99): "*Es el Monte la Casa de Dios, el de Sión por anto-*

nomasia ...; y en este misterioso Monte es en el que habitó el mismo Dios ... Es Sión el Monte más misterioso, por tanto sobre los montes más elevados se ve aplaudido ... Es símbolo el más propio de María en su Inmaculado Misterio".

Una vez asociada la Virgen Inmaculada a la "amicta sole", procedía continuar el discurso por el inicio de esa prefiguración, que no es otro que la visión de San Juan Evangelista en Patmos. Sin embargo, lo que se representa en la pared donde está San Juan no es eso; convenía más la escena en que es llevado en espíritu a un monte alto desde el que se le iba a mostrar la Ciudad Santa -luego se volverá sobre este asunto-. Así aparece en la pintura de la escalera: sentado sobre un monte, con el águila llevando un tintero en el pico, mirando hacia la Jerusalén Nueva y escribiendo cuanto veía. Morote (1753, 29) dice en sus sermones: "*Para medir tanta grandeza dio el cielo una pluma al Sagrado Evangelista ... La pluma con la punta escribe y con la cresta vuela ... Era esta pluma celeste a una vara semejante ... y fue significar que era divina la mensura la que había de medir*". Recordemos que este paño de pared está encabezado por esa frase en futuro (Cosas gloriosas se dirán de ti, Ciudad de Dios, por siempre y después). Es pues a partir de que San Juan terminara su libro apocalíptico cuando comenzaron las alabanzas a María. Las primeras las recibió de la Santísima Trinidad que la acogió, en su Concepción Inmaculada, como "consanguínea" a ella. Esto declaran las frases y la pintura que hay sobre el Evangelista, y también nos lo recuerda así Morote (1753, 30-31; 1754, 44): "*... en el mismo instante en que María se vio concebir, la similitud de toda la Trinidad contra el original delito se dejó ver; por eso en gloria de esta victoria, este Evangelio se canta, celebrando de la Trinidad Divina en esta Niña la copia*"; "*Complemento de la Santísima Trinidad llama, a boca llena a María, la Venerable Escritora de la Mystica Ciudad de Dios ...*". En este punto es preciso que volvamos a traer la frase que había en la parte baja de esta pared: "*FILIUS MARIAE UT SUAE PURISSIMAE CONCEPTIONI FESTA PERSOLVERIT IPSE DUCTOR CHORI EFFECTUS ILLUD COEPIT CANTICUM: TOTAL PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NULLA EST IN TE*" (El Hijo de María, cuando terminó las fiestas a su Purísima Concepción, él mismo, convertido en director del coro, comenzó aquel cántico: Toda hermosa eres, amiga mía, y no hay en ti ninguna mancha). Es fundamental tener presente esta frase para entender el grupo de angelillos que rodean a San Juan. Los textos que, por boca del grupo de serafines que los acompañan, dicen Dios Padre y Jesucristo comienzan así: "HAEC EST" (Esta es). Esas mismas palabras contienen en su comienzo cada una de las citas de teólogos que se insertan en las cartelas sostenidas por los angelillos. Esto da pleno sentido a Cristo como "director del coro", lo que equivaldría a decir

que fue la misma Santísima Trinidad la que inspiró los escritos teológicos en honor de María. Ahora bien, este paño de pared está incompleto por una ventana que se abrió destruyendo parte de la pintura. ¿Qué había allí? Creo que la respuesta es sencilla, si recordamos cómo se articulaban los Stellarium: "*12 Aves divididas en tres grupos de Pater Noster, y los puntos de contemplación eran los doce privilegios, o prerrogativas, de la Virgen*". Nosotros podemos hoy alcanzar a ver dos grupos de cuatro, luego lo que faltaría sería un tercer grupo de cuatro angelillos, llevando cartelas con citas teológicas y con el resto de la letanía mariana utilizada por Morote. Se puede deducir que lo que éste hizo fue componer, en honor de la "mujer apocalíptica" y en base a su corona de doce estrellas, un Stellarium personalizado con una parte tomada de la letanía y otra más erudita, pero con intención repetitiva y seriada ("Haec est...", "Haec est...", ...), que llenó de contenido con la autoridad de los principales teólogos.

Quedaría, por último, que contemplásemos la actualidad, lo que en tiempos de Morote "se dice" de María Inmaculada. Sin embargo es preciso que retomemos la escena de San Juan en Patmos. Antes se dijo que el discurso parecía modificado porque cuando debería haber aparecido junto a San Juan la "amicta sole", lo que teníamos era al Evangelista describiendo la ciudad celeste. Pues bien, frente a San Juan, pero en la pared contraria, encontramos a esa mujer apocalíptica que creíamos perdida. La iconografía de esta singular "amicta sole" nos la describe así Morote (1753, 145-146) en uno de sus sermones: "*... alas de Aguila grande, que son las de su Creador, le dio él mismo a María, cuando volando con la mayor ligereza al desierto de la culpa, y lugar de la misma gracia, triunfó del infernal dragón. ... La palma en la mano de Victoria simboliza su triunfo; y la corona de laurel su premio respectivo; el dragón enroscado con una manzana en su boca, pecho por tierra y bajo el pie de María, que quebrantó su cabeza, con el enigma más propio, publica la Victoria Mariana, y su premio, con lenguas de luces, publican en su lucida corona las Estrellas*". En la representación que se hace de este episodio en la escalera no falta, como es natural, la misma cita bíblica que Morote hace en uno de sus sermones y que es tradicional en este tipo de escena: "*Ipsa conteret caput tuum ...*". Pero tiene algunas particularidades más esta figura. En primer lugar, la "palma" de la victoria no es otra que unos lirios, símbolo de la pureza de María. También simbólicamente, el dragón no es vencido por el pie de María sino con un estandarte que tiene por escudo el de los Austrias españoles, ayudando a clavarlo sobre la cabeza del monstruo el mismísimo San Francisco. Es una alegoría bien lograda de los trabajos llevados a cabo por algunos monarcas españoles (en especial Felipe III y Felipe IV) y por la Orden Seráfica para la declaración del dogma de la

Concepción Inmaculada. Junto al estandarte ese versillo, con no poca intención, que atribuye el dilatado imperio español a la intercesión de la Virgen: "*España siempre el sagrado / De este Misterio pregona / Y esta Gran Reyna le a dado / Al verle en tal alto grado / Tan dilatada corona*".

Sobre la Virgen encontramos una cita bíblica que da paso al resto de las figuras: "SUREXSERUNT [sic] FILII EIUS ET BEATISSIMAM PRAEDICAVERUNT EAM" (Prov. 31, 28: Alzáronse sus hijos y la predicaron muy bienaventurada) ¿Quiénes son esos "hijos"? En total son siete figuras las que aparecen bajo la Virgen, un número especialmente a propósito para establecer cualquier comparación alegórica. Así nos prepara Morote (1753, 53) para ella recogiénola de otra visión apocalíptica de San Juan: "*Siete refulgentes lámparas vio el evangelista en tan majestuoso teatro maravillosamente lucir; eran Espíritus del Señor, que a los hombres con sus admirables doctrinas, no cesan de iluminar e inflamar en el Divino amor...*". Con esta breve indicación, Morote introduce sus preferencias al respecto para que encarnasen esas siete lámparas. Para simbolizar esas "admirables doctrinas", todos los escogidos llevan en la mano una pluma o bien muestran directamente sus escritos. Escoge en primer lugar a San Francisco, que ayuda a matar al dragón, y frente a él se sitúan los teólogos San Buena-ventura y Duns Escoto, estableciéndose una conversación entre este último y la Virgen que le agradece, "de viva voz", sus esfuerzos. Entre ellos la figura del papa Alejandro VII, cuya bula, como ya se dijo, representó un paso importantísimo en la carrera hacia la declaración del dogma. Tras San Francisco, tres destacados personajes de la España de mediados del XVII distinguidos en su defensa del dogma. Primero, Felipe IV, que lleva en su mano una carta dirigida a Alejandro VII en recuerdo de las que hizo enviar a Roma por comunidades religiosas, cabildos catedralicios y obispos en favor de la creencia en España del misterio de la Concepción. Todo ello dio como resultado el establecimiento del patronazgo de la Virgen sobre el reino y la celebración de precepto en nuestro país del oficio y misa de la Inmaculada Concepción (Stratton, 79-83). Tras él la Venerable Madre sor María de Jesús de Agreda, cuyos méritos ya han sido dichos antes y quedan bien patentes en las propias pinturas de la escalera. Y en tercer lugar el franciscano Pedro de Alva y Astorga, defensor acérrimo de la creencia en el misterio y escritor incansable a este respecto. Sus obras aparecen junto a él, siendo quizá la más relevante el *Armamentarium*, preparada para rebatir la decretal de la Congregación romana que en 1644 prohibió el uso de la palabra "inmaculada" para describir el concepto de "concepción" (Stratton, 81). Estas tres figuras quedan unidas por el siguiente verso: "*Del misterio en la creencia / Ninguno a esta triple gana y tanto su culto agencia / Que no omiten diligencia / Felipe, María (de Jesús) y Alva*".

A todo este "discurso plástico" quizá le podríamos poner un colofón extraído de los sermones de Morote, quien glosando a Isaías y en su deseo de la mayor gloria para la Virgen María, dice así: "*Día vendrá tan festivo, y digno de celebrar, que en él no se verá la menor contradicción; porque los aceros más cortantes y las lanzas más agudas y refulgentes se llegarán a envainar para que no puedan ofender ... Reinará en día tan singular sobre todos el Señor; viéndose en tiempo tan feliz una paz universal ... Convidaránse con recíproca alegría a visitar y festejar al alto Monte de Dios, y solariega casa de Jacob ... ¿Cuándo vendrá esse día de tanta felicidad?*" (Morote 1753, 98). A los 83 años murió el padre Morote en su convento de las Huertas convencido de que la declaración del dogma llegaría de un momento a otro. Y al final llegó, aunque un poco tarde para que él la disfrutara en este mundo terrenal.

BIBLIOGRAFÍA

- BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós, Barcelona 1993.
- ESCOBAR BARBERÁN, F., *Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López en Lorca*. Imp. Vda. de Carrasco, Lorca 1919.
- ESCOBAR BARBERÁN, F., *Lorca árabe*. Tres volúmenes. Lorca 1920-21. Todas las citas se refieren al Vol II.
- ESPÍN RAEL, J., *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde, Lorca 1931.
- FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega, Barcelona 1991.
- MOROTE PÉREZ-CHUECOS, P., *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*. Imp. López Mesnier, Murcia 1741.
- MOROTE PÉREZ-CHUECOS, P., *Novedades de la Nueva Gracia de María*. Dos volúmenes. Imp. de la Provincia de Cartagena, Murcia 1753 (volumen 1) y 1755 (volumen 2).
- MUÑOZ CLARES, M., *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Ed. Acad. Alfonso X el Sabio y Aytº de Lorca, Murcia 1988.
- MUÑOZ CLARES, M., "El encargo de pintura en Lorca: los ciclos heroicos municipales". En *Lorca. Pasado y Presente*, Vol. II. Ed. Aytº de Lorca y CAM, Lorca 1990; pags. 93-106.
- MUÑOZ CLARES, M., "El saco roto de la pintura religiosa". En *Rev. IMA-FRONTÉ* (en prensa)
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Ed. Cátedra, Madrid 1992.
- SAGRADA BIBLIA (LA). Traducida y anotada por F. Scio de San Miguel. Madrid 1868.

- SAGRADA BIBLIA (LA). Versión Nácar-Colunga. Ed. B.A.C., Madrid 1951.
- STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español". En Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo I, nº 2 de 1988. Ed. F.U.E., Madrid 1988; pags. 1-127.
- VARGAS, A., *Relación votiva o donaria de la antigüedad de la imagen de Nuestra Señora de las Huertas...* Imp. Francisco Heylan, Granada 1625.

