

El saco roto de la pintura religiosa

MANUEL MUÑOZ CLARES

SUMMARY

Research on painting in Lorca in the XVII and XVIII centuries, which are being published in the last few years, use to point out the existence of certain meaningful pictorial cycles. Once analysed the pictures at the collegiate church San Patricio and those at the town council, both of them linked to the world of battles, we are dealing now with the study, for a private sphere, of an exceptional example: the cycle of Casa de Guevara (Guevara's house), built by Camacho Felizes at the end of the XVIII century. It holds a score of pictures of the XVII century, all of them in different formats and including allegories of the cardinal virtues, classical and biblical scenes and figures of Saints. They are made according to the taste of Palomino's treatise and the key explanation of them is the female moral education in accordance with upper class women's patterns of behaviour in that period.

INTRODUCCIÓN

De manera progresiva, merced a los trabajos de investigación publicados¹, el ambiente pic-

1 Relación de los artículos y libros de mayor interés aparecidos hasta el momento que tratan con exclusividad o citan repetidamente a pintores locales: AGÜERA ROS, J. C. *La pintura y los pintores en la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. Ed. Microfichada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1989; CABALLERO GÓMEZ, M. V. *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1985; CÁCERES PLA, F. «Juan de Toledo». Imp. Evaristo Sánchez, Madrid 1891; CÁNOVAS COBEÑO, F. «Biografía de Antonio José Reboloso». Bib. de El Diario de Avisos de Lorca; ESCOBAR BARBERÁN, F. «Artistas lorquinos. El pintor Baltasar Martínez». Bol. Museo de Bellas Artes, Año V, n.º 5, Murcia 1927; *Esculturas de Bussy, Salcillo y don Roque López*. Imp. Vda. de Carrasco, Lorca 1919; *Apéndice a la obra Esculturas....* Imp. Campoy, Lorca 1929; ESPÍN RUEL, J. *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde de Lorca, Lorca 1931; GUIRAO GARCÍA, J. «Anotaciones sobre la escuela pictórica lorquina del s. XVII». Rev. Murcia, Excma. Dip. Provincial, Año I, n.º 2, Murcia 1975; MELGARES GUERRERO, J. A. «Pintura del siglo XVII en Murcia»

tórico lorquino de los siglos XVII y XVIII y sus principales protagonistas van resultando más conocidos para los historiadores del arte. Los abundantes datos que suministran los archivos de la ciudad, junto a la más o menos afortunada conservación de obras, han puesto las bases idóneas para que esa parcela histórica no perdiera del todo su interés, dado el escaso atractivo que la producción de los artistas locales suele tener más allá del marco geográfico regional.

Pero a pesar de esa importancia secundaria que tienen las manifestaciones de un arte localista, generalmente cerrado en sí mismo, retroalimentado y, por tanto, con unos estrechos márgenes para la creatividad, a veces surgen personajes o hechos que parecen aportar un cierto aire novedoso al aparentemente yermo panorama. Una nueva solución arquitectónica, la presencia de un artista, o una representación plástica singular, por ejemplo, nos ponen sobre la pista de que algo está ocurriendo, de que un elemento nuevo se ha introducido, haciéndose preciso controlar su evolución. Las preguntas previas que se nos plantean entonces tienen enunciados tan sencillos como aplastantes: cómo abordar el hecho; su génesis; introducción en el ámbito de estudio; tipología; relación con otros elementos; su influencia; etc. El planteamiento metodológico puede resultar a veces omnicompreensivo y sumamente rígido, haciendo que las respuestas sean de muy compleja solución. También es causa, en alguna medida, del abandono de trabajos de investigación apenas iniciados. No es mi intención plantear una solución perfecta, pero sí quisiera hacer ver que, aunque no se cuente con la necesaria y suficiente apoyatura documental o bibliográfica, es posible trabajar sobre la obra de arte aprendiendo a interrogarla convenientemente, teniendo muy en cuenta el entorno para el que fue creada, y manejando fuentes de información secundarias o marginales. Para mostrar en parte lo que digo, me propongo desarrollar unas cuantas ideas sobre un fenómeno ligado al mundo de la pintura que tiene unos ciertos tintes de excepción fuera de los más señalados centros artísticos: me refiero al de los ciclos pictóricos.

Hace ya algunos años leía en la Universidad de Murcia, bajo la dirección del profesor Belda, mi «tesina» sobre el pintor Pedro Camacho². En sus páginas finales, dedicadas a clientela específica, se apuntaba una idea que quedó solamente esbozada por falta de suficientes elementos de juicio. Se trataba, en suma, de subrayar la posible existencia de un ciclo iconográfico, conscientemente compuesto por el pintor a petición del comitente, don Juan de Guevara, hecho para la decoración de la nueva casa del noble lorquino. En breves palabras, lo que nos pareció entonces ver era un ciclo dedicado a la educación moral femenina, compuesto por escenas de la vida de mujeres virtuosas y santas, adornado a trechos con alegorías de virtudes. La falta de documentación y dudas razonables acabaron por traducirse en aquello de «...a la espera de posteriores investigaciones...». Creo que hoy existen los necesarios indicios para reconducir el asunto con unas ciertas garantías. Pero antes de entrar en

en *Historia de la Región de Murcia*, T. VI. Ed. Mediterráneo, Murcia 1980; MUÑOZ CLARES, M. *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1988; «El encargo de pintura en Lorca: los ciclos heroicos municipales» en *Lorca. Pasado y presente*, T. 2.º. Ed. C.A.M. y Excmo. Ayt.º de Lorca, Lorca 1990; *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la primera mitad del siglo XVII*. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1993; *El convento franciscano de la Virgen de las Huertas*. Ed. Instituto Teológico Franciscano, Murcia, 1996.

2 Ver MUÑOZ CLARES, op. cit. (1988).

materia, me gustaría dar unas breves notas sobre dónde, cuándo y cómo han aparecido los escasos ciclos pictóricos de que se tiene noticia en el ámbito artístico lorquino, información ésta que nos ayudará a comprender mejor el conjunto de lienzos de la casa de Guevara y su vinculación con un entorno cultural, presentándolo no como un hecho aislado sino como parte de una serie de manifestaciones culturales que conectan decididamente con su época³.

CICLOS PICTÓRICOS EN LA LORCA DEL BARROCO

Es muy temprana la primera noticia puesto que desde 1506 el Concejo estaba pagando, hasta sumar 14.000 maravedís, «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 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. 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 doble vertiente religiosa y civil. Las antiguas puertas de los órganos –hoy convertidas en cuadros– contenían en sus reversos cuatro lienzos en los que se representaban 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

3 Para las pinturas del Concejo, ex-Colegiata de San Patricio y convento de las Huertas de las que se hablará a continuación, ver respectivamente MUÑOZ CLARES, op. cit (1990) y (1996).

(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 significado ambivalente: 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 psicomaquia 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 por los pintores lorquinos a caballo entre el XVII y el XVIII (Camacho, Matheos y Muñoz), los mercedarios y los franciscanos de las Huertas. En este último monasterio aún se conservan las pinturas murales de la iglesia, camarín y escalera de la «Tota Pulchra». De confusa datación y atribución por las diferentes manos que se aprecian, persiguen en definitiva la exaltación de la orden franciscana representada por sus más relevantes santos, mártires y teólogos, la unión de la Virgen de las Huertas con el pasado histórico de Lorca y una exposición de autorizadas voces de la Iglesia en torno a la figura de la Inmaculada Concepción que impregna todo el conjunto, con especial incidencia en la escalera de la Tota Pulchra. Además, en el camarín y en los lunetos del crucero vuelven a aparecer batallas importantes de la ciudad (conquista, Alporchones, Cabalgadores y Novia de Serón) ligadas, poco ortodoxamente, a la protección de la Virgen de las Huertas. Era un modo de relacionar directamente la fundación religiosa con el pasado más remoto y glorioso de Lorca, a la vez que reclamar un cierto protagonismo para la imagen titular del templo que quedó algo relegada cuando la Virgen del Alcázar fue nombrada patrona de la ciudad a comienzos del XVII. Tras la supresión de la Colegiata de San Patricio en virtud del Concordato con la Santa Sede, la apología de la advocación mariana de las Huertas, propugnada y pregonada por extenso por el franciscano Morote, dio sus frutos⁴.

Por último, sólo queda señalar que en la capilla lorquina del Rosario, en su cúpula y pechinas, realizó el pintor local Baltasar Martínez Fernández de Espinosa —muerto en 1748— una decoración de corte netamente dominico que se completó, de manera menos acertada, con una representación de la batalla de Lepanto de pintor desconocido⁵.

Todos los ciclos señalados, tomando como referente válido el último sobre las batallas que encarga el Concejo, se realizaron 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 Sánchez⁶, aunque quizá se pueda detectar un cierto retraso en la incorporación de los

4 Para conocer algo más sobre las dos Vírgenes que han ocupado el patronato de Lorca ver MUÑOZ CLARES, M. op. cit. (1996).

5 Ver para este pintor ESCOBAR BARBERÁN, op. cit. (1919, 1927 y 1929) y ESPÍN RUEL, op. cit. (1931)

6 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Ed. Cátedra, Madrid 1992; pags. 29-42.

organismos religiosos y civiles lorquinos al gusto por la decoración de sus edificios con conjuntos pictóricos. Es también en esos años señalados, con leves variaciones, cuando aparecen los principales edificios barrocos de Lorca que la dotan de una personalidad artística destacada, cuando la casa de Guevara cobra su aspecto definitivo⁷ y cuando se publica el que podríamos considerar primer libro de historia general de la ciudad y sus notables moradores⁸. Todo ello se produjo al amparo de una coyuntura económico-social favorable, que abarca los reinados del último Austria y el primer Borbón, época en la que se experimentó un crecimiento de la ciudad en sus más diversos aspectos. Es en esos años cuando confluyen en Lorca un grupo de artistas de diversa procedencia que renovarían el panorama artístico local esclerotizado desde el primer tercio del siglo XVII. Entre ellos el pintor Camacho, oriundo de Lorca, que vuelve para concluir aquí sus días trayendo una formación ecléctica, adquirida en el círculo murciano, que completaría en su llamada «segunda época o manera» con las influencias de la pintura andaluza.

PINTURAS PARA LA CASA DE DON JUAN DE GUEVARA

Para la casa del caballero santiaguista don Juan de Guevara pintó Camacho, en fechas en torno a 1694, una veintena de cuadros de entre los cuales buena parte parecen guardar relación entre sí⁹. Esa conexión la indican, en principio, la presencia de cuatro alegorías de virtudes de igual formato, cuatro lienzos con iguales medidas de dos en dos y otra serie de seis cuadros, con dos tamaños más o menos definidos para dos grupos de tres, en cuyas escenas principales tienen el protagonismo mujeres. Por el estudio que se ha hecho de los lienzos y la descripción que de ellos facilitan dos inventarios de la casa¹⁰, las obras seguras de mano de Camacho conservadas hoy son:

- Escala de Jacob
- Sueño de San José
- San Joaquín y Santa Ana
- Santa Isabel y Santa Clara
- Justicia
- Prudencia
- Fortaleza
- Templanza

7 Sobre los particulares de la construcción de la casa de Guevara ver SEGADO BRAVO, P. «Don Juan de Guevara y su Casa-Palacio de Lorca (Murcia), un prototipo de mentalidad barroca en el sureste español». En I Congreso Internacional do Barroco, Porto 1991; pags. 419-449; y MUÑOZ CLARES, M. «Sobre la construcción de la casa de Guevara». Rev. Murgetana. Ed. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1994; pags. 97-114.

8 MOROTE PÉREZ-CHUECOS, P. *Antigüedad y Blasones de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Lorca...* Imp. López Mesnier, Murcia 1741.

9 Sobre la relación contractual entre el pintor y el caballero santiaguista, ver los acertados comentarios sobre comitencia y mecenazgo de PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit.

10 Los inventarios de 1710 y 1732 que en adelante se citarán se encuentran en Archivo Histórico de Lorca, protocolos 1828 y 1864 respectivamente.

- La Magdalena
- Susana en el baño
- La Samaritana
- La Caridad Romana
- Lot y sus hijas
- Ester ante Asuero
- Santa Teresa de Jesús
- Entierro de Cristo
- Cabeza de San Anastasio¹¹
- Cabeza de San Juan Bautista
- Ecce Homo¹²
- Caída de Saulo
- Santiago en batalla

Hay además en la casa otro Ecce Homo de medio cuerpo, una Virgen de la Soledad y un San Andrés atribuibles a la mano del mismo pintor. Uno de los problemas cruciales que se plantea es cómo enlazarlos en una trama de significado y si realmente todos pertenecen a una misma unidad. Al respecto pueden arrojar alguna luz los inventarios de la casa que ubican los lienzos, con más o menos precisión, en estancias determinadas. Pero es preciso antes de recolocar los cuadros, averiguar sobre el plano, con ayuda de esos inventarios y de otros datos deducidos, la distribución de las principales habitaciones cuyas paredes se adornaban con pinturas. En primer lugar habría que decir que la casa dispone en algunos lugares de un lujoso pavimento, de tres tipos, a base de losetas cerámicas pintadas con motivos florales y geométricos. Uno de ellos, exclusivamente con flores y desigualmente conservado, se localiza sólo en lo que hoy conocemos como «sala de Camacho», «salón amarillo o de baile», gabinete y dormitorio contiguos y un segundo dormitorio adyacente al que se entraba a través de una puerta que hoy se encuentra cegada (comparar Figuras 1 y 2). Es fácil suponer que estas habitaciones así pavimentadas serían las principales. El inventario de 1710 es bastante anárquico en cuanto a la descripción de cuartos y, además, se realizó en dos fases ya que se vio interrumpido a la mitad para proceder al recuento de los bienes del cortijo del puerto de Nogalte y resto de posesiones de don Juan. Aún así, de su lectura se desprende de modo claro que las mayores agrupaciones de lienzos se daban en las siguientes estancias: «cuarto más dentro del solero» (se trataría de un despacho en la planta baja, donde hoy está la biblioteca, que va precedido por la primera habitación en la que se comienza el inventario a la que se nombra como «... cuarto solero que hay frontero a la puerta principal»), «alco-ba» y «antesala». La relación por habitaciones de 1732 es bastante más precisa y contempla una serie de ellas nunca antes señaladas. Es también muy explícita a la hora de pasar de una habitación a otra e identifica como «sala del estrado» el lugar en donde se encontraban casi

11 La identificación correcta de esta cabeza es la que ahora se da y no la de San Atanasio que aparece recogida en MUÑOZ CLARES, op. cit. (1988). El error parte de la lectura no contrastada de los inventarios de la casa.

12 Ver para esta obra MUÑOZ CLARES, op. cit. (1988), Catálogo de obra atribuible. La pintura parece indiscutiblemente de Camacho a pesar de las dudas que suscita la manera en que está ejecutada.

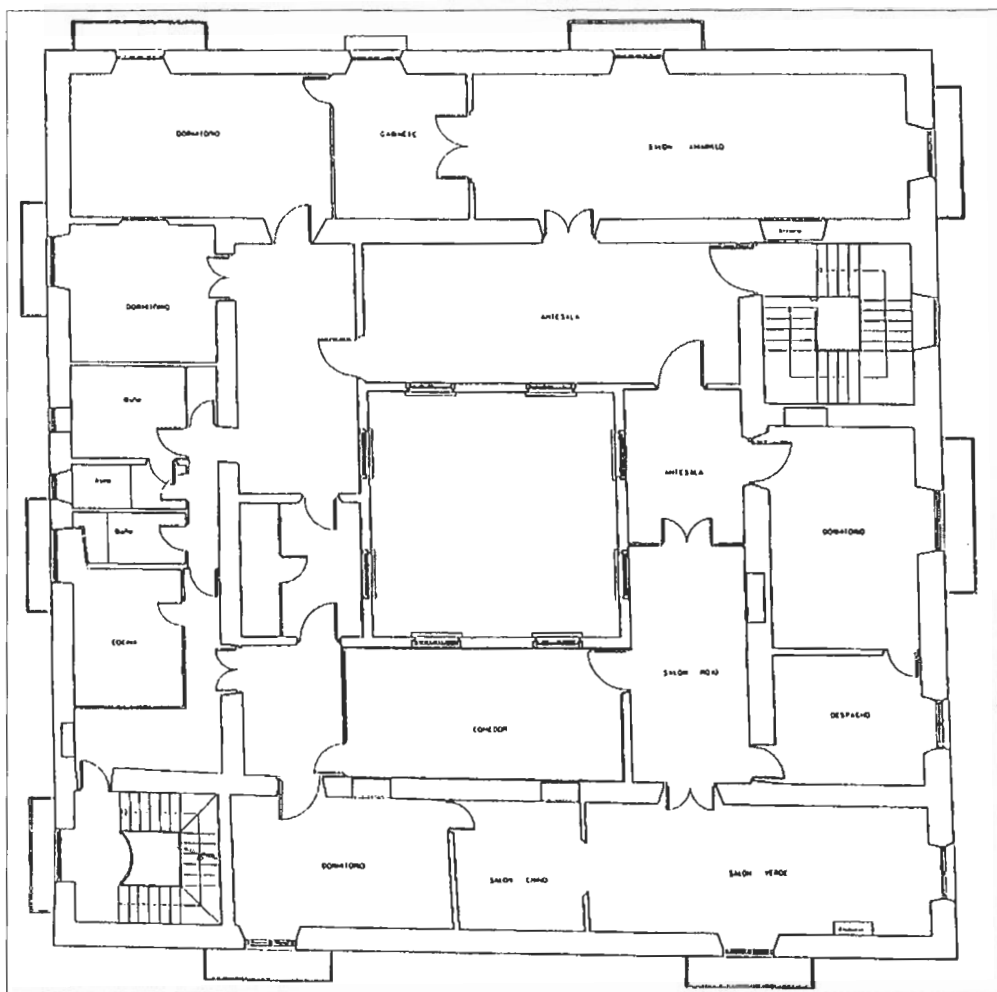


Figura 1. Planta del actual piso noble de la Casa de Guevara.

todos los lienzos de Camacho. Los demás grupos de pinturas, no sólo del pintor lorquino, se ubican en el «oratorio», en un «cuarto solero» y en otro «cuarto solero» cuya puerta daba al patio y estaba inmediata a la del tinajero. En poco más de 20 años, como se puede deducir de la lectura del documento, habían aparecido en la casa habitaciones cuyos nombres denotan un solo uso, otros espacios para dormitorios y comedor y la «sala del estrado», denominada ya como tal, parecía haber ganado en amplitud puesto que en ella se describe un grupo importante de cuadros, algunos de ellos de gran tamaño. Comparando los dos inventarios se puede extraer la conclusión de que el espacio habitable de la casa se había acomodado definitivamente a sus dueños y se ocupaba plenamente, algo que parecía no ocurrir en 1710. Por

este motivo, parece más aconsejable a la hora de extraer datos sobre la distribución de la casa hacerlo principalmente del inventario de 1732.

Volviendo sobre el plano de la vivienda y tomando como referencia importante la pavimentación cerámica, pasemos a reconstruir la situación de las habitaciones en donde se ubicaron las obras de Camacho. Como primera puntualización hay que decir que debajo de la mesa de altar del actual oratorio de la casa, situado en el «salón amarillo», se advierte la presencia de losetas cerámicas, algo bastante irregular tratándose de un pavimento costoso. No lo sería tanto si, como pienso, a la casa también se podía acceder por una puerta en la pared contigua a la actual entrada, hueco que sería cegado cuando se instaló allí el oratorio. Los sillares que parece haber enmarcando la puerta de entrada al final de la escalera de piedra, están simulados sobre el yeso no indicando, por tanto, ningún acceso principal proyectado en la obra de cantería. Así pues, debemos consignar ya una variación significativa en la utilización del espacio de la vivienda fijando una de las entradas principales por lo que en el inventario de 1732 se nombra como «sala del estrado», identificable hoy con el «salón amarillo» y habitación siguiente. Este espacio, lujosamente pavimentado, tiene comunicación con otros solados de igual manera. Por una puerta situada en su lado norte da a la hoy llamada «sala de Camacho», que comunicaba a su vez con la zona de servicios y con el ala oeste de la casa. Por la puerta del fondo continuaba el estrado que servía como antesala de un pequeño cuarto, también pavimentado, cuya puerta de comunicación fue cegada, como ya se dijo. En la actualidad tienen estas dos últimas habitaciones sendas puertas que parecen haber sido abiertas posteriormente, indicándolo así la diferente manera de abrir el hueco en el muro y el enlosado que lo cubre. Es preciso advertir también que la pequeña habitación que hoy existe a continuación del «salón amarillo» no estaba ni en 1710 ni en 1732, hecho que se evidencia además de por los inventarios por el distinto grosor de una de las paredes que la definen y la continuidad bajo ella del pavimento cerámico.

Hechas estas precisiones, volvamos sobre las pinturas. La de «San Andrés» no se cita en ninguno de los dos inventarios, por lo que debemos pensar que entró en la casa con posterioridad. La «Virgen de la Soledad» y el «Ecce Homo», atribuibles también a Camacho, se sitúan en 1710 en un «cuarto sobre la entrada donde hay una celosía verde» y en 1732 en uno de los cuartos de la planta baja, cuya puerta estaba «...inmediata al tinajero». Ambos lienzos eran de devoción corriente, pudiéndose hallar estos temas, situados en cualquier parte de las casas, en bastantes inventarios de época¹³. Con igual consideración debemos tomar el otro «Ecce Homo» y las dos cabezas degolladas que se citaban en la relación de cuadros antes expuesta. De ellas, una coincide con el nombre del dueño de la casa y de una de sus hijas. Es posible que la otra pueda relacionarse con alguna devoción particular de la familia, ya que en la actualidad hay en la casa otra cabeza de San Anastasio, posiblemente procedente de alguna partición de bienes, cuyo estilo delata ser obra de finales del XVI o comienzos del XVII. Dos lienzos más de todos los citados, el de «Santiago en batalla» y la «Caída de Saulo», hoy en un dormitorio y en el comedor respectivamente, se encontraban, según los inventarios del XVIII, en la parte solera de la vivienda, convertida en el siglo XIX en biblioteca y sala de esgrima.

13 PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit. pags. 45 y 47.

Es bastante probable, por lo que se dice que contenía en 1710, que fuera una especie de despacho donde don Juan de Guevara atendería los asuntos cotidianos. Los cuadros en él ubicados se adecuaban bien al perfil de comportamiento de un caballero santiaguista ya que sus significados son complementarios: ambos apóstoles unen a su condición de santos la de guerreros; Santiago se vuelve soldado por un hecho milagroso, mientras que Saulo, también gracias a un hecho de igual carácter, cambió la espada por la palabra convirtiéndose en el apóstol de las gentes. Parece superfluo ahondar en la relación que estos cuadros guardan con el dueño de la casa, caballero del hábito de Santiago desde 1689, y con la doble función que debían desempeñar los miembros de órdenes militares. Para estos dos lienzos encontraríamos así una fácil y coherente explicación sobre su ubicación y significado.

¿Qué ocurre con el resto de pinturas? Existen algunas cuestiones a resolver previamente, como saber su localización primitiva sobre las paredes y si ésta obedecía a un orden o idea preconcebida. Con respecto a la primera cuestión hay dos datos a considerar. El inventario de 1732 sitúa todos los cuadros en la «sala del estrado» y el orden en que se citan es idéntico al del inventario de 1710, que sin embargo los situaba en la «alcoba» y en una «antesala» de esta habitación. Hay que advertir que en este último inventario -el de 1710- nunca se hace alusión al «estrado». Como ya se dijo antes, la impresión que da el inventario de 1710 es que la casa no era utilizada enteramente y que contaba con habitaciones polivalentes que parecen ya haber definido sus funciones en 1732. Las que son llamadas «alcoba» y «antesala» conformarían más adelante la «sala del estrado», sobre cuyo uso ofrecen los diccionarios acepciones parecidas de entre las que he elegido una¹⁴: «*Vale también el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mujeres y reciben las visitas*». La entrada que antes se señalaba en el lugar que hoy ocupa el oratorio comienza a cobrar ahora pleno sentido. Con respecto al idéntico orden en que se citan las pinturas pudiera no ser importante, ya que el hecho de que se mantengan los mismos aprecios de 20 años antes induce a creer que simplemente se copió la relación anterior. Sin embargo, y a pesar de que se respetaran los aprecios primeros, hay en la casa en 1732 otros lienzos, esculturas y objetos de valor nuevamente incorporados que se relacionan en sus respectivos lugares, y también una serie de cuadros menores existentes desde 1710 que han sufrido variación en cuanto a su colocación. Por ello, me inclino a pensar que la vivienda fue descrita de nuevo en el inventario de 1732, que con seguridad las antiguas escrituras guiaron los aprecios hechos entonces y que los cuadros principales, objeto de nuestra atención, no se movieron de sus lugares en los poco más de 20 años transcurridos entre los dos inventarios que manejamos, explicándose el aparente cambio de habitación simplemente por una mayor amplitud dada a algunas estancias y la nueva denominación que éstas adquirieron¹⁵.

Que los cuadros fueran hechos con una intención de conjunto y con un orden preconcebido, era la duda que con más fuerza se planteaba ya que ningún contrato, acuerdo, carta de

14 Diccionario de Autoridades. Ed. Gredos, Madrid 1976.

15 Se ha intentado comprobar la denominación de las habitaciones de la casa en inventarios posteriores, pero éstos ya no citan tal extremo. A finales del XVIII y primera mitad del XIX se pone el énfasis de los inventarios en la partición de tierras y casas y los objetos son descritos agrupándolos por sus características: plata, muebles, cuadros, etc).

pago o noticia indirecta nos ayudaba a resolverla. La realización del catálogo de bienes muebles¹⁶ y la restauración que se está llevando a cabo del conjunto de lienzos han dado la oportunidad de que gran parte de los cuadros fueran bajados de sus emplazamientos. Además de aparecer firmas que antes no habían sido registradas, se pudo observar algo sumamente interesante. En diferentes partes de los bastidores de algunas pinturas hay anotaciones de la propia mano del pintor cuyos textos son los siguientes:

- Ester ante Asuero: «*De la sala del estrado a la parte del claustro*»
- Lot y sus hijas: «*Va del antesala a la parte del patio*»
- La samaritana: «*Uno de este largo de la parte del jardín del antesala*»
- La Magdalena: «*Sobre la puerta de la alcoba en la sala del estrado*»
- Susana en el baño: «*A la parte del jardín para el antesala dos lienzos*»
- Templanza: «*Dos lienzos sobre la ventana de la antesala al parador*»
- Fortaleza: «*Sobre la ventana de la antesala al parador*»
- Justicia: «*Sobre la ventana última de la sala del estrado*»
- Prudencia: «*Sobre la ventana primera de la sala del estrado*»
- Descendimiento: «*Este entre las dos ventanas del lado del jardín*»
- Santa Teresa: «*De la sala del estrado a la parte del claustro*»
- San Joaquín y Santa Ana: «*Sobre la puerta de la antesala a la parte del claustro*»
- Santa Isabel y Santa Clara: «*Sobre la puerta de la escalera del estrado*»

Estas anotaciones, que en principio parecían ser la clave para la reordenación de los lienzos, no aparecen en la totalidad de las obras y sus referencias a lugares concretos de la casa -jardín, claustro, parador, estrado, antesala, etc-, aún siendo identificables en buena parte, aportan alguna confusión. Se experimenta al leerlas la misma sensación de provisionalidad en el uso de algunas habitaciones de la vivienda que cuando se comparan los inventarios de 1710 y 1732. En el caso del pintor puede ser mucho más comprensible, ya que él coloca cuadros de modo abstracto, con unas pocas indicaciones del comitente, nombrando las habitaciones según su criterio, de ahí que cite un «estrado» que en el inventario de 1710 no aparece. En su cabeza sólo están claros los temas, sus dimensiones físicas y la idea global a representar. Lo que sí parece incontestable ahora, a la luz de estas anotaciones, es que los lienzos tenían un lugar preciso, señalado topográficamente dentro del edificio con hasta tres datos en algunos casos.

El problema siguiente surge cuando se tratan de situar los lienzos tomando como única referencia sus inscripciones. Una serie de hechos lo dificultan sobremanera: la no existencia o no detección de inscripciones para todos los lienzos (hay que tener en cuenta que algunos de ellos, por sus dimensiones, no han podido ser vistos aún por detrás); el cambio de uso y denominación de algunas estancias; y, sobre todo, la aparición de nuevas compartimentaciones y accesos en los diferentes cuartos de la casa que obligan a reconstruir el primitivo ambiente en una labor de investigación que podríamos calificar como «arqueología doméstica». En el curso de esta tarea quedaron claros, por lo menos, los cambios apa-

16 Los trabajos emprendidos en 1992 culminaron con la organización de una exposición que recogía lo más sobresaliente. Ver para ella SÁNCHEZ ABADIE, E. Y TORRES MORA, S. de. *Casa de Guevara. Selección de bienes muebles*. Ed. Excmo. Ayt.º de Lorca, Lorca 1992.

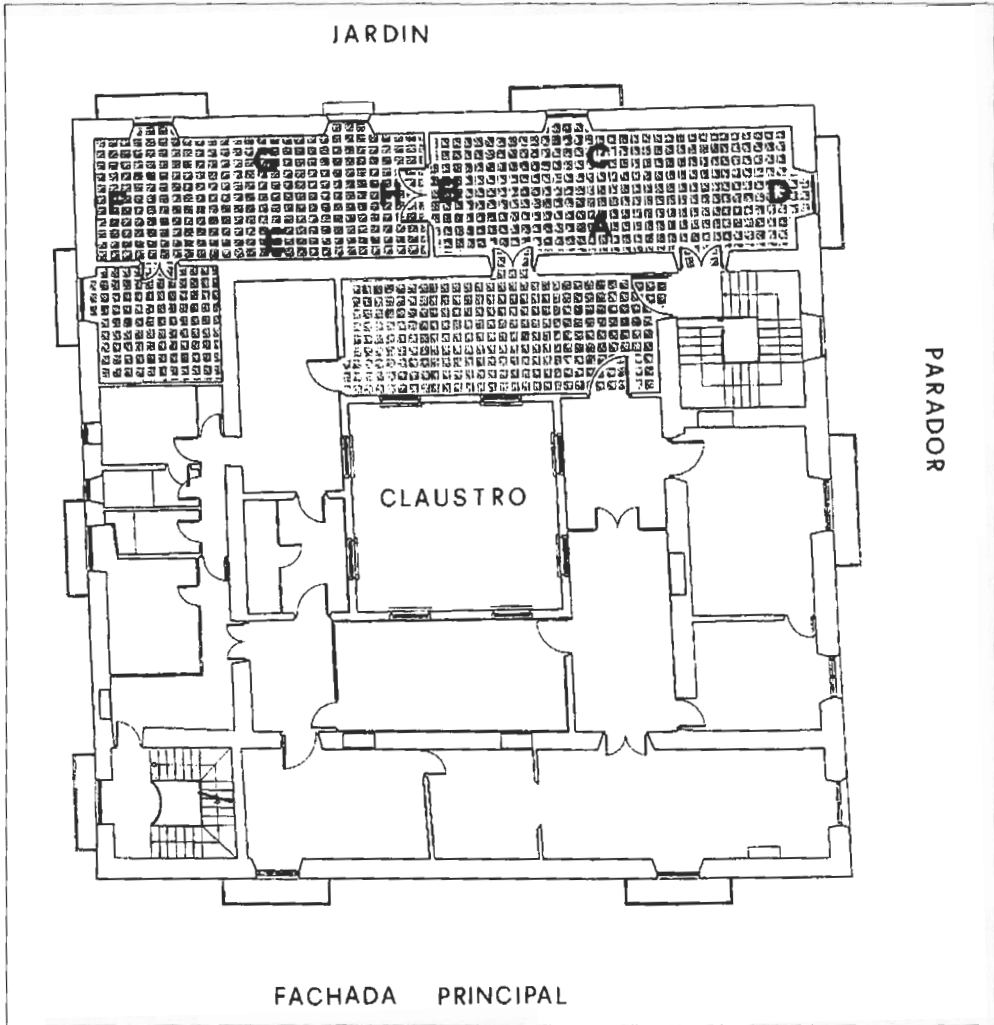


Figura 2. *Reconstrucción del aspecto que presentarían las principales habitaciones de la Casa de Guevara y situación de algunos lugares citados en las anotaciones de los lienzos de Camacho Felizes.*

recidos en la estructura de las habitaciones de la casa y algunos de los lugares mencionados en las anotaciones: el claustro se refiere al patio porticado con columnas y arcos de medio punto que tiene la casa; el jardín lindaba con el lado sur de la edificación, advirtiéndose aún hoy algunos restos de lo que fue; y el parador, que era el lugar en donde estaban los animales de tiro y monta y los carruajes, se encontraba al costado del ala oeste, donde ahora se levanta el Centro de Artesanía (Figura 2). Pero la solución de algunos problemas es a menudo más fácil de lo que se piensa. Al observar que las relaciones de lienzos eran idénticas en los dos inventarios, cabía la posibilidad de que coincidieran con el

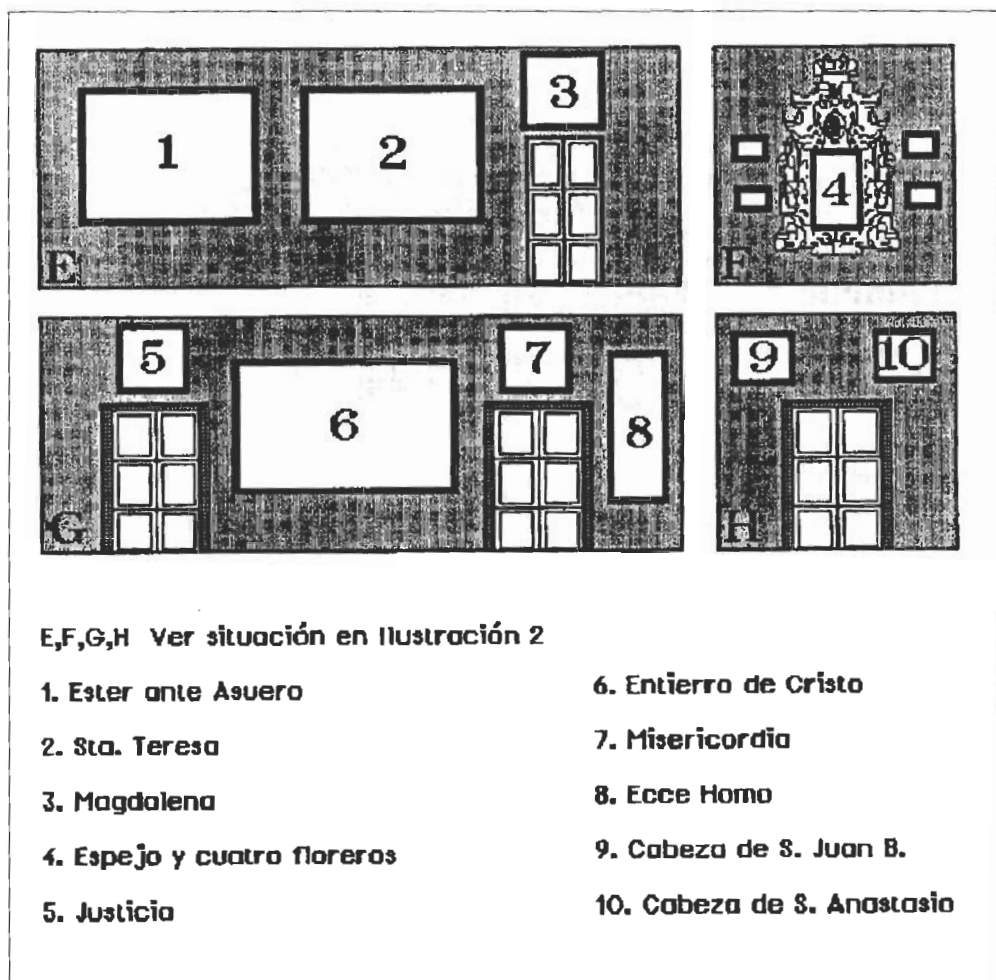


Figura 3A. Situación de los lienzos de Camacho Felizes sobre las paredes de la «sala de estrado».

orden real que ocupaban éstos en las paredes. Así es que, tomando en cuenta sus medidas, se pusieron todos en orden según eran citados y se intentó que encajaran con las dimensiones de las paredes siguiendo mínimamente la orientación que facilitan las inscripciones de los bastidores. Actuando así se consigue ubicarlos en planta y alzado del modo que muestran las figuras 2 y 3A y 3B. Esta colocación es la única que da también pleno sentido a las anotaciones encontradas en los bastidores.

Casi toda, por no decir toda, la tratadística de pintura del siglo XVII español contiene explícita o implícitamente una idea: la instrucción de todo tipo, en especial moral y religiosa,

A, **B**, **C**, **D** Ver situación en Ilustración 2

1. Lot y sus hijos	6. La samaritana
2. Sueño de San José	7. Esperanza (desaparecido)
3. Escala de Jacob	8. Susana en el baño
4. Sta. Clara y Sta. Isabel	9. Caridad Romana
5. S. Joaquín y Sta. Ana	10. Fortaleza
	11. Templanza

Figura 3B.

que la persona puede adquirir con la contemplación de pinturas¹⁷. En ella subyacen claramente los tratados de origen italiano, tan decisivos en España que fueron copiados en ocasiones al pie de la letra, en los cuales se recogía, además de las corrientes humanistas de pensamiento, el espíritu de Trento y los conocidos escritos de S. Gregorio referentes al arte como Biblia de iletrados. Como paradigma español, y por ser con seguridad la obra más

17 Sobre el tema de la tratadística española de pintura ver el libro de CALVO SERRALLER, F. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Ed. Cátedra, Madrid 1981.

importante del siglo XVII y punto de referencia continuo, veamos la siguiente frase que Pacheco dedica a este asunto en su *Arte de la Pintura*...¹⁸:

«No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe; amestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo; representándose a nuestros ojos y, a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. De tal manera que, en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza».

Pero fue sin duda el tratado de Palomino el que compiló y cifró, de manera más racional y exhaustiva, todo el saber de la época dándolo a las prensas en los primeros años del siglo XVIII. Su monumental obra *El Museo Pictórico*... contiene una serie de puntualizaciones que ahora me gustaría recordar. El capítulo tercero del tomo segundo, titulado «De las ideas, o asuntos que suelen discurrirse en las obras de consecuencia, que se ofrecen en la pintura», está dedicado al discurso interno de la obra de arte, a la idea o argumento, para el que establece dos categorías: histórica una, e ideal o metafórica la otra. El apartado cuarto comienza con la siguiente frase¹⁹:

«Pero viniendo a el argumento ideal, o metafórico; aquí es donde el pintor necesita adelgazar el ingenio; porque la idea no es otra cosa que un concepto formal intelectualivo, fabricado en la mente del artífice...»

Tras aconsejar qué tipo de pinturas se habían de hacer para galerías de príncipes, dice²⁰:

«Y si fuere el sitio, que se ha de pintar, habitación de señoras, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos y ejemplares. Para lo cual hay gran copia de mujeres ilustres en las sagradas letras: como una Esther, una Abigail, Débora, Jael, Micol, Judit, y otras muchas. Y de las letras humanas hay mujeres constantes y valerosas: como Cleopatra, Artemisa, Porcia, Lucrecia, etc. De las santas las Isabeles de Hungría, y Portugal, además de otras ejemplares matronas... ; exornando todo esto a trechos, o tramos con figuras morales, significativas de las virtudes, que practicaron los héroes en aquellos actos, que allí se representan».

Es relativamente frecuente encontrar durante el Barroco y otras épocas ciclos iconográficos perfectamente codificados que se repiten con una muy parecida estructura; o advertir la influencia directísima que libros como los *Emblemas*... de Saavedra Fajardo o la *Iconología*

18 PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid 1990; pag. 252.

19 PALOMINO DE CASTRO VELASCO, A. *El museo pictórico y Escala óptica*. Ed. Aguilar, Madrid 1947; pag. 651.

20 *Ibidem*.

de Césare Ripa tuvieron sobre importantes y conocidas decoraciones de edificios singulares. Sin embargo las propuestas que en este sentido lanza Palomino son más difusas y tienen solamente un carácter orientador; conceden más libertad y obligan, en cierto modo, a que el comitente o el propio pintor reflexionen sobre su «idea» y a que hilen una trama argumental a su medida. A esas indicaciones acompañadas de sugerencias es a lo que, en las páginas finales de la monografía dedicada a Camacho, llamaba entonces, no sé si con acierto, «estructuras básicas de contenido», considerándolas como una categoría iconográfica constituida por pequeños ciclos decorativos de carácter abierto. Éstos se materializarían, según se tuvieran que adecuar a uno u otro lugar, mediante la elección de entre una extensa gama de iconografías y significados iconológicos en estrecha relación con la cultura, el pensamiento y la moral de la época que los produce.

Volvamos ahora con la imaginación al momento en que don Juan de Guevara decide la ornamentación de su casa, posiblemente en torno al año 1694 como ya se dijo. Su situación social y personal es bien clara, como se puede desprender del siguiente perfil biográfico. Nacido en Lorca el 13 de septiembre de 1656, hijo de don Gómez de Guevara y doña Isabel García de Alcaraz, fue el primogénito de su familia. Casó el 25 de Junio de 1679 con su prima hermana doña Isabel Pérez de Meca y según las capitulaciones matrimoniales lo hicieron «para por este medio estar, como de presente están unidas con recíproca voluntad ambas casas, conservando la sangre ilustre y noble que tienen heredada de sus progenitores, sin mezclarla con otra que no sea de su igual calidad»²¹. Tuvo dos hijas de su matrimonio. El año 1689 recibe junto con otros caballeros lorquinos el hábito de Santiago, interviniendo como tal caballero en los sucesos bélicos de 1706. Murió el 13 de noviembre de 1710. Hasta aquí unas notas básicas que centran de modo general al personaje. Pero veamos algo más. Don Juan de Guevara, como primogénito de don Gómez de Guevara, hereda a la muerte de su padre el mayorazgo y vínculos que éste instituyera. De cuáles eran las propiedades que lo formaban nos puede dar una idea el inventario, aprecio y partición de sus bienes hecho a su muerte en noviembre de 1710 en los que se puede encontrar, aparte de las casas principales en que vivía en las que había un rico y extenso ajuar, lo siguiente:

En Pozo Higuera:

- borregas y ovejas (un hato que supera ampliamente las 1.000)
- pollinos (una recua cercana a 100)
- siete perros para el ganado.

En Puerto Nogalte:

- una casa-cortijo completa, que disponía de bodega.
- mulas, muletas, pollinos, galeras y carros.
- utensilios de labranza, relacionados sobre todo con el cultivo del trigo y la cebada.
- colmenas.

21 GUIRAO GARCÍA, J. «Retratos ilustres en la Casa de Guevara: el de D. Juan de Guevara». Diario La Verdad, Murcia 15 de Junio de 1972.

En Carrasquilla:

- ganado caballar, sobre todo yeguas, en una cantidad considerable.

En Peña Rubia:

- cera y miel procedente de 280 colmenas.
- almendras.

Durante el matrimonio compra muchas piezas de tierra en la huerta, casas y prácticamente la totalidad de las colmenas que declara tener. Poseía también los siguientes esclavos:

- Juan, herrado en la cara.
- Antonio, negro atezado, fugitivo.
- Zelina y su hija Teresa.
- Fátima.
- Juana.
- María.

Los libros que tenía, y quizá sus únicas lecturas, se reflejan así:

- La perla de Cataluña.
- Dos rezos de Nuestra Señora.
- Agricultura, de Herrera.
- Naturaleza de los caballos.
- Agricultura, del prior.
- Declaración de la doctrina cristiana.
- David perseguido.
- Día y noche de Madrid.
- Secretario consejero.
- Establecimiento de la Orden de Santiago.
- San Juan de Dios.
- San Nicolás de Bari.

En resumen, todo apunta a que nos encontramos ante un hacendado de los más notables del momento, que basa su riqueza en el arriendo de tierras de labor, la cría de ganado caballar y la venta de lana, sin olvidar que también recolecta en cantidad considerable, y entre otros no señalados específicamente, productos tan esenciales como cera, miel, trigo, cebada, vino y almendras. También declara tener esclavos, aunque por su número y las características que se pueden entrever, parece poseerlos únicamente para el servicio personal y doméstico.

Antes de pasar adelante, parece conveniente también dar unas breves notas sobre el posible mentor del conjunto de lienzos, advirtiendo que ninguna noticia directa o indirecta hay al respecto y que todo se basa en deducciones que deben ser tomadas con la debida cautela. Parece muy probable que don Juan de Guevara no estuviera al tanto de filosofías morales de corte religioso y ni siquiera que fuera un mediano lector. La biblioteca que refleja el inventario tras su muerte contiene poco más de una decena de libros valorados en total en algo más de cien reales. Sus títulos y su número declaran un corto bagaje cultural para justificar la invención de un ciclo iconográfico. Otra persona del entorno familiar de don Juan parece

mejor predispuesta por su formación universitaria. Su hermano, don Diego de Guevara, tras residir como Colegial Huésped del Mayor de San Salvador de Oviedo, accedió a la Cátedra de Decretales de la Universidad de Salamanca en 1706, y en 1707 pasó a la Chancillería de Valladolid como juez mayor del señorío de Vizcaya. Su carrera concluyó unos años más tarde como oidor togado del Real Consejo de Hacienda²². Sus conocimientos humanísticos y los lugares en donde residió sí dan pie a pensar que quizá don Juan de Guevara, a petición propia o al hilo de conversaciones y cartas, recibiera de él consejos en cuanto a los temas pictóricos a representar. Sin embargo, soy más proclive a pensar en la existencia de una cierta relación entre don Juan y Camacho y en la capacidad de este último para sugerir un conjunto de escenas adecuadas a las exigencias de su comitente. No se ha conservado la partición de bienes a la muerte de la mujer del pintor lorquino, ya que no tuvieron hijos y no la pudo haber antes, habiéndose perdido la posibilidad de tener noticia cierta de la biblioteca que poseyó. De que esto era así no cabe duda, puesto que cuando declara su capital al contraer matrimonio, además de hacer relación exhaustiva de colores y útiles de pintura, un mote dice lo siguiente: «y también en estampas y libros y modelos para el oficio de pintor seiscientos reales...»²³. Es una cantidad nada despreciable que sugiere dos cosas: primero, un amplio material de trabajo tanto gráfico como bibliográfico; y segundo, la posibilidad de que el propio Camacho facilitara la idea de conjunto para los lienzos, los temas concretos y, por qué no, hasta sus iconografías.

Con esta información pasemos a hablar de los cuadros que don Juan encarga a Camacho Felizes. Aparte de los temas devocionales corrientes, dedicados a sus habitaciones particulares, en la planta baja de la casa ya hemos visto que había dos temas complementarios, «Santiago en batalla» y la «Caída de Saulo». Estos se completaban en la parte de «letras humanas», según dice Palomino, con ocho tapices de la Corte existentes en la casa, valorados en total en la abultada suma de 6.000 reales, que narraban la historia de Julio César. Las indicaciones que dejaría escritas Palomino años más tarde ya estaban presentes en Lorca unos años antes de que cambiara el siglo, lo que denota que eran práctica habitual desde hacía bastante tiempo en centros artísticos relevantes, habida cuenta del retraso conceptual que en materia de arte se ha registrado secularmente en Lorca. Pero donde más claramente se nota ese gusto barroco en la decoración es en los temas elegidos para la sala del estrado, habitación en la que las mujeres pasaban la mayor parte del día. Esos temas, como se puede comprobar volviendo sobre la relación de cuadros ya expuesta, cuadran perfectamente con las propuestas de Palomino y sólo es necesario explicar el «argumento ideal o metafórico» que guió su ejecución.

Ubicados ya los lienzos tal y como vimos, para alcanzar el significado trascendente que encierran es preciso contestar antes una pregunta: ¿por qué la elección de temas femeninos para las escenas pintadas? La respuesta es relativamente fácil. Don Juan de Guevara no tuvo de su matrimonio más que dos hijas, Beatriz y Juana Bautista. La primera ingresó monja en el convento de Santa Ana y la Magdalena y la segunda casó con el noble murciano don Juan Puxmarín Fajardo. Para ellas iban destinados sin duda los lienzos si tomamos como punto de

22 MOROTE PÉREZ-CHUECOS, op. cit. pag. 483.

23 MUÑOZ CLARES, op. cit (1988), pag. 80.

arranque para esta deducción las palabras de Palomino ya citadas. Pero además, el hecho de que los cuadros fueran a colocarse en el estrado es aún más decisivo para abundar en la finalidad que tenían. Si como parece cierto a la sala del estrado se accedía también por una puerta que ocupaba el lugar en donde hoy está situado el oratorio, continuando el recorrido hacia la izquierda lo primero que aparecería es un grupo de cinco lienzos dispuestos de esta manera: «Lot y sus hijas» en el centro, a su izquierda el «Sueño de San José» y a la derecha la «Escala de Jacob». Sobre la puerta de la escalera «Santa Isabel y Santa Clara» y sobre la de la antesala «San Joaquín y Santa Ana». Este conjunto de cinco lienzos puede calificarse como «pórtico» del ciclo. De momento el gran lienzo central con la historia de Lot parece avisarnos sobre cuál sería la intención moralizante de todas las pinturas. Podríamos calificar esta escena como una de las cumbres del amor filial, ya que entraña el sacrificio de dos hijas que yacen con su padre para asegurar la descendencia de la familia. Este lienzo está acompañado por dos más que narran también sendas historias sobre descendencia familiar de muy diferente signo pero unidas por el modo en que se producen: en ambas el elemento común es el sueño, un lugar tradicionalmente propicio para la comunicación de los designios divinos. Dios habla a través de él a San José para que no repudie a María y acepte el fruto de su vientre. En parecidas circunstancias se dirige a Jacob prometiéndole la tierra sobre la que estaba dormido y una descendencia tan numerosa «como el polvo de la tierra». Ambos personajes aceptan las palabras de Yavé como revelaciones y deciden seguirlos, aunque la actitud ante la vida que les pide es sustancialmente diferente: San José debe prohijar al hijo de Dios y Jacob debe engendrar su propia descendencia. Esos dos modos de comportamiento están también ejemplarizados en los lienzos menores situados sobre las puertas contiguas a ambos sueños. El signo femenino del ciclo vuelve ahora a hacer acto de presencia: Santa Isabel y Santa Clara, dos mujeres que entregan su vida a Dios al ser llamadas a la oración; y la historia de San Joaquín y Santa Ana, tomada de los evangelios apócrifos, que muestra a un matrimonio que ya en la vejez es glorificado por Dios engendrando a la que sería madre de Jesucristo. Estos cuadros representan, en suma, los dos modos de vida más honrosos para las mujeres del momento, siempre dentro de los cánones de una moral cristiana estricta aplicada sobre todo en el estamento social más privilegiado: el matrimonio o el convento. Como ya quedó dicho, las hijas de don Juan de Guevara optaron por estas dos soluciones.

A partir de ahora, el recorrido por los demás lienzos del estrado no pierde ese signo femenino ya señalado: Samaritana, Susana en el baño, Caridad Romana, Ester, Santa Teresa, la Magdalena y el Entierro de Cristo con la presencia de las santas mujeres. Las vidas de todas ellas encierran en sí un cúmulo de virtudes, pero se ha escogido un momento para ser representado, el que contiene aquella virtud predominante: Magdalena / Arrepentimiento o Susana / Castidad serían las correspondencias que más fácilmente se advierten y las más conocidas, pudiéndose establecer otras como Caridad Romana / Fortaleza o Ester / Prudencia y Justicia. También es posible que algunos de los pasajes elegidos tengan que ver a su vez con obras de misericordia: Samaritana / dar de beber al sediento; Caridad Romana / dar de comer al hambriento; y Entierro de Cristo / enterrar a los muertos. Es seguro que se podrían encontrar aún más concordancias con las normas de conducta moral emanadas de los dictados de la iglesia católica, pero creo que las señaladas son suficientes. Todo este conjunto de lienzos, que no componen un ciclo convencional cerrado, codificado y sin posibilidad de

modificación, sino que se ajusta más bien al carácter abierto definido por Palomino, se encontraba exornado a trechos, tal y como recomendaba el mismo teórico, con alegorías de virtudes. Hoy sólo se conservan las cuatro cardinales, pero se sabe por los inventarios que también estaba la Esperanza²⁴. Esta ha desaparecido y quizá pudiera indicar la voluntad del comitente de completar las representaciones alegóricas con la Fe y la Caridad, una suposición que es posible que no podamos corroborar nunca.

En una fecha indeterminada de la segunda mitad del siglo XIX, parte de la sala del estrado sufrió un cambio de uso transformándose en sala de baile. Sus paredes fueron pintadas con temples de factura «quadaturista» simulando una decoración arquitectónica y escultórica de sabor ecléctico. Los valores morales que sustentaban el sistema de vida del Antiguo Régimen habían variado considerablemente y el ciclo pintado por Camacho ya había perdido su vigencia; nadie podía ver en él más allá de unas pinturas religiosas de autor local decorosamente hechas a finales del siglo XVII. Los lienzos, en su consideración, fueron a parar a ese saco roto, sin fondo, etiquetado con el calificativo de «pintura religiosa y devota» en el que aflora una metodología de la Historia del Arte centrada exclusivamente en el estudio de estilos y logros artísticos. La nueva ubicación de los cuadros en la casa deshizo el significado del conjunto y generó una especie de puzzle pictórico que era preciso recomponer. Consciente de su especial estructura, las conclusiones a las que he llegado las expongo en estas páginas, con la esperanza de que sean mejoradas, y al criterio de los interesados las someto.

24 En los dos inventarios manejados se observa la presencia de una alegoría a la que se denomina «Misericordia». Creo que no existió como tal nunca y que se le dio este nombre erróneamente por el de la «Prudencia». Quizá condujo a este error el que en la pintura aparezcan las figuras de tres niños junto a una matrona. En el aprecio de 1710 se nombra a Camacho como tasador pero su firma no aparece nunca en las actas, lo que podría justificar una equivocación que se mantuvo al tener como modelo la antigua relación de cuadros en 1732.