

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

DEVOCIÓN Y PINTURA POPULAR EN EL PRIMER TERCIO DEL XVIII: LA ERMITA DE BELÉN EN LIÉTOR



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie I - Estudios - Núm. 84

Albacete 1996

Portada: Cartel que D. José Luis García Fernández dibujó en 1975, para dar a conocer la crítica situación de la ermita, y recaudar fondos para su restauración.

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE,
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES (CSIC).

D.L. AB-142/96
I.S.B.N. 84-87136-58-3

IMPRESO EN GRÁFICAS PANADERO
Ctra. Madrid, 74 - 02006 ALBACETE

*A la memoria de mi tío Andrés;
a mi tía Isabel, su esposa.*

*Para ellos mi profundo afecto conseguido al
mostrarme continuamente el suyo.*

ÍNDICE

	PÁGINA
1.- INTRODUCCIÓN.....	9
2.- LA ERMITA: APROXIMACIÓN HISTÓRICA.	15
3.- ESTUDIO ARQUITECTÓNICO.	23
4.- LAS PINTURAS:	
4.1.- Emplazamiento y descripción de la iconografía de cada una:.....	39
4.1.1.- Nave:	
4.1.1.1.- Tramo primero.	39
4.1.1.2.- Tramo segundo.	49
4.1.1.3.- Tramo tercero.	59
4.1.1.4.- Tramo cuarto: sotocoro.	71
4.1.2.- Sacristía.	77
4.1.3.- Caja de la escalera que conduce al camarín.....	85
4.1.4.- Camarín.	95
4.2.- Análisis estilístico del conjunto:	
4.2.1.- La cronología.	108
4.2.2.- La influencia de las órdenes religiosas en la devoción popular.....	108
4.2.3.- Los caracteres estilísticos.	114

5.- LOS MURALES DE LA ERMITA COMO MUESTRA DE LAS DEVOCIONES GENERALIZADAS DE UNA COMUNIDAD RURAL:	
5.1.- Unos apuntes históricos sobre la época.	137
5.2.- El agrupamiento iconográfico del conjunto pictórico.	142
5.3.- Estudio devocional e iconográfico de las imágenes representadas.	145
6.- BIBLIOGRAFÍA.	193
7.- APÉNDICE DOCUMENTAL.	199

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Cuando el anónimo pintor terminó los murales de la ermita de la Virgen de Belén en Liétor, no sólo había «editado un libro de imágenes» de las devociones que las gentes de allí profesaban a comienzos del segundo tercio del siglo XVIII, sino que también había pintado un repertorio que recogía gran parte de las devociones generalizadas que poseían por entonces las comunidades del mundo cultural al que la villa pertenecía.

Lo mismo que las personas -aunque se distingan por rasgos peculiares- tienen una misma estructura esencial; e igual que las historias de los diferentes pueblos —aunque con su propio devenir y con personajes y acontecimientos singulares— están incardinadas en las características básicas del proceso histórico general de su zona; así, las poblaciones del mundo cristiano occidental poseen un conjunto de devociones que responden a un esquema general constituido por la acción conjunta de la tradición religiosa común, de la evolución de las creencias y de las directrices pastorales que actúan en cada momento —aunque, como en los casos anteriores, tengan particularidades que las diferencien—.

Es cierto que las diversas villas y lugares tienen advocaciones locales y que en algunas se celebran ritos originales que no son propios de las demás (incluso todo ello puede obedecer a razones y pautas colectivas semejantes y formar parte de una tipología), pero también lo es que la mayor parte del horizonte piadoso se parece en todas las comunidades de un mismo entorno histórico y geográfico en un determinado periodo cronológico. Igualmente ocurre que esas advocaciones, aunque por peculiares aglutinen y confieran identidad a un grupo, siempre están inmersas en un conjunto amplio del que muchas son veneradas —unas con más fervor y fe que otras, según lugares y personas—

por los fieles de todas las poblaciones¹, y al que pertenecen, precisamente, las representaciones que cubren las paredes interiores de la ermita objeto de estudio.

Las pinturas de esta ermita no se refieren a las devociones particularizadas o locales de Liétor, que las tiene (*Virgen del Espino*), sino que son como una síntesis —incompleta, desde luego— de las devociones comunes que en la primera mitad del siglo XVIII tenían las villas rurales de un gran espacio geográfico. El interés documental, la encantadora ingenuidad formal y el intenso cromatismo —tan propios de la pintura de carácter popular—, son los valores que hacen que sean importantes los murales de la ermita de Belén. La significación del conjunto pintado trasciende de su pura localidad porque se convierte en el paradigma de cualquier comunidad rural castellana en esa época. Ahora bien, en este trabajo no se va a tratar de una zona tan vasta; nos moveremos en un escenario más reducido que abarcará, aproximadamente, las tierras de la actual provincia de Albacete, especialmente las del entorno más próximo a Liétor.

Expuesto esto, también habría que decir que ese cuadro modélico de la piedad generalizada podríamos trazarlo, igualmente, desde el conocimiento por menorizado del que tiene cualquier otra localidad que no fuese Liétor y que perteneciese al mismo contexto, pero si, de entre las distintas posibles, tomamos como fuente de estudio un catálogo gráfico historiado representativo veremos que, hoy por hoy, el más completo está en la citada población. Es muy característico del siglo XVIII decorar, total o parcialmente, con pinturas —casi siempre de tipo popular y con predominio de las meramente decorativas— el interior de las ermitas y de los santuarios de las imágenes más veneradas de la época. En la provincia se conserva un conjunto de pinturas murales historiadas realizadas en el mismo siglo en otras ermitas. Unas se refieren a temas monográficos, como las de carácter mariano del camarín del santuario de la *Virgen de Belén* en Almansa (acabadas en 1731), o como las escenas pasionales que cubren los laterales del presbiterio de la ermita del *Cristo de las Eras* en Carcelén (de la segunda mitad

¹ Son obras de síntesis sobre estos aspectos las siguientes:

- BARANDIARÁN IRÍZAR, F. Religiosidad popular y creencias del hombre. Rev. *Communio* n.º 87. Madrid, 1987. Págs. 446-458.
- CARO BAROJA, J. *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*. Madrid, 1985.
- CHRISTIAN, W.A. *Religiosidad popular*. Madrid, 1978.
- LISÓN TOLOSANA, C. *Invitación a la antropología cultural de España*. Madrid, 1980.
- MALDONADO, L. :
Introducción a la religiosidad popular. Santander, 1985.
Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico. Madrid, 1975.
Genesis del catolicismo popular. Madrid, 1979.
- MARTÍN VELASCO, J. *Lo ritual en las religiones*. Madrid, 1986.
- VV.AA. *La religiosidad popular*. Tres volúmenes. Barcelona, 1989. Especialmente las comunicaciones de MALDONADO, L. (Vol. I); VELASCO, J.M. (Vol. II); PRAT Y CARÓS, J., y DIEZ TABOADA, J.M. (Volumen III).

del siglo), o como las de iconografía bíblica del camarín de la *Virgen del Rosario* en Hellín (del último tercio de la centuria). Otras poseen una iconografía más diversificada, como las de las ermitas de la *Virgen de la Encarnación* y de la *Purísima* en Tobarra, la *Virgen de Gracia* en Caudete o la *Virgen de los Remedios* en Fuensanta (se podrían citar algunos ejemplos más). Pero estas series de pinturas no presentan tan destacado valor documental —aunque algunas poseen mayor valor artístico—, ni tienen el desarrollo superficial y el interés que poseen las de la *Virgen de Belén* en Liétor. Ninguno de esos conjuntos constituye un catálogo que permita conocer una amplia perspectiva de un aspecto tan esencial de la historia de la religiosidad popular como es el de las devociones de la gente en cada época. Pero es que, además, estas pinturas son, con seguridad, representativas del sentir y de las prácticas religiosas populares de su tiempo porque no son consecuencia de un programa iconográfico culto impuesto, sino que son la traducción de la mentalidad y del deseo expreso de muchas personas del pueblo —al menos en gran parte de las pinturas— que encargaron que en las paredes de la ermita se reprodujesen las imágenes y las escenas sacras de su mayor veneración. El pintor, más que desarrollar un programa —que realmente lo hay, aunque muy simple— lo que hizo fue una ordenación iconográfica de aquello a lo que el pueblo rendía culto y de lo que algunos fieles iban ofrendando. Luego completó el conjunto con una abigarrada ornamentación geométrica, vegetal, arquitectónica y simbólica que lo llena todo.

Dos son, pues, los objetivos fundamentales que persigue este libro:

—Analizar, ampliar el estudio y propagar más el conocimiento² del mejor ejemplo conocido de la pintura religiosa popular mural que poseemos en Albacete (y, sin duda, uno de los más significativos de España).

² La bibliografía que sobre la ermita conozco es

- SANZ GAMO, R. «La ermita de la Virgen de Belén de Liétor (Estudio iconográfico)», *Rev. ALBACETE* n.º 12, I. E. Albacetenses, Albacete, 1983, Págs. 89-138.
- SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*, I. E. Albacetenses, Albacete, 1991.
- TOMÁS, D. y NAVARRO, F. «Presencia carmelitana en la ermita de Belén», en *Rev. Fiestas carmelitanas de Caravaca*, Julio de 1981.
- GARCÍA-SAÚCO, L.G. «Liétor: una aproximación histórico-artística», en el *Programa del II Ciclo de Música en el Órgano histórico de Liétor*, Cultural Albacete, Albacete, mayo de 1981.
- SÁNCHEZ FERRER, J. «La sacralización de espacio urbano en Liétor: una aproximación histórica», *Rev. ALBACETE* n.º 33, I. E. Albacetenses, Albacete, diciembre de 1993.
- DÍAZ ORTEGA, R.G. «La ermita de Liétor (joya del XVI en peligro de derrumbamiento)», *Diario La Verdad*, 1 de diciembre de 1971.
- LÓPEZ, F. «Concluyen los trabajos de restauración de la Ermita de Liétor», *Diario La Verdad*, 7 de noviembre de 1979.
- CANTOS, E. «Ayer inauguración de la Ermita de la Virgen de Belén en Liétor», *Diario La Voz de Albacete*, 23 de diciembre de 1979.
- Diversos artículos en *MI SEO*, revista ciclostilada que edita la Asociación Cultural «Museo» de Liétor.

—Trazar, extrapolando la información que proporciona este muestrario a todo color y consultando documentación y bibliografía de otras poblaciones, un cuadro en el que figure sintetizada una buena parte del sentir devocional de las gentes que vivían en la primera mitad de la decimoctava centuria en los pueblos del entorno geográfico en el que se inscribe Liétor.

Fotografías y breves referencias en:

- VV.AA. *Liétor. Castilla-La Mancha*. Barcelona, s. a.
- VV.AA. *ALBACETE*. Lunwerg Editores. Barcelona, 1990.
- VV.AA. *ALBACETE*. Ed. Mediterráneo. Madrid, 1992.
- FALAVIERA SOTOCA, J. *Guía de Albacete*. El País Aguilar. Madrid, 1993.
- GARCÍA-SAÚCO, L.G. y SANTAMARÍA CONDE, A. Parte correspondiente a la provincia de Albacete en *Guía de Castilla-La Mancha Patrimonio histórico*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo, 1992.

Imágenes cinematográficas sobre las pinturas en:

- Noticiero *NODO*, filmación realizada por Juan Pedro de Aguilar en 1980.
- Película *Amanece que no es poco* dirigida por José Luis Cuerda.

2. LA ERMITA: APROXIMACIÓN HISTÓRICA

2. LA ERMITA: APROXIMACIÓN HISTÓRICA

A finales del siglo XV, ya construida con mucha anterioridad la iglesia parroquial¹, la población de Liétor orientó su devoción hacia santos protectores a los que se entroniza en ermitas. A lo largo de esos años y de las primeras décadas de la centuria siguiente se levantaron las dedicadas a *San Cristóbal*, a *San Sebastián* (creaciones que son el claro exponente de la gran incidencia de las epidemias de peste en el bajo medievo) y a la *Virgen de Belén*. Al ser construidas y depender exclusivamente de las limosnas de los devotos, del concejo cuando la situación alcanzaba gran precariedad, sus fábricas fueron humildes y sencillas. Prueba de esa falta de financiación fue la lenta realización de los proyectos que, por simples que fuesen, tardaban muchos años en verse convertidos en realidad.

La ermita de la *Virgen de Belén* fue comenzada a construir hacia 1536. En junio de dicho año, los visitadores de la orden de Santiago —a la que pertenecía la villa, integrada en la encomienda de Socovos— inspeccionaron la obra² y en el informe anotaron que se hacía «*momentamente*» y que estaba situada en un alto cerca de la población. Tenía los cimientos de piedra, las paredes de tapiería con su altura completa pero aún no se hallaba cubierta. No poseía bienes propios y se estaba construyendo con las limosnas de los devotos. Los visitadores mandaron al mayordomo, Juan Gómez, proseguir la construcción con el alcance que le quedó tras la rendición de cuentas, 1.616 maravedíes, y con los donativos que fuese recibiendo.

¹ Ver SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*. I.E. Albacetenses. Albacete, 1981.

² A.H.N. Sec. Clero. Órdenes Militares: Santiago. Visitas. 1.082-C. Fols. 502-526. Apéndice documental. Doc. I.

En su testamento, firmado en 1546, el bachiller Martín Alonso Dornallo da Silva⁵ dejó mandado a diversos familiares que se dijera doce misas en ella, si hubiese alguien que quisiera celebrarlas allí; si no lo había, indicó que se oficiaran en la iglesia mayor. Esto nos indica que diez años después, la edificación no había avanzado sino que, al contrario, habría comenzado a deteriorarse lo realizado. Esta situación la vemos confirmada documentalmente en el acta de la visita que se efectuó a los tres años⁶, en octubre de 1549. Por su texto sabemos que Pedro de Bedmar sustituyó en 1547 al mayordomo anteriormente citado y que desde entonces había recogido 2.402⁵ maravedíes, pero de ellos no había gastado cantidad alguna. Su antecesor tampoco gastó en la obra el dinero que le encargaron invertir, ya que los 1.616 maravedíes se los entregó a estos visitadores quienes mandaron darlos «*al mayordomo de la Yglesia (se refiere a la parroquial) para ayuda a bazer unas capillas, con tanto que baga conoçimiento que el deboluerá cada que la hermita se obre (...) «o los oviere menester la hermita»*. Al igual que los anteriores, los maravedíes recaudados del «*baçin*» por Pedro de Bedmar no quedaron en la caja de la ermita, sino en poder del concejo, si bien con la obligación de «*deboluellos cada que la hermita se obre e los aya menester*». Lógico, pues, el dictamen del visitador en el que dijo que hacía mucho que se empezó a hacer y que las paredes de tapiería estaban muy gastadas del tiempo. Tras la toma de cuentas, y con el consentimiento del cura y del concejo, se nombró nuevo mayordomo, cargo que recayó en Juan Guerrero, vecino de la villa, que «*lo acebio e juro en forma de derecho*».

A medio construir permaneció la ermita en los años sucesivos, durante los cuales el acopio de limosnas debió seguir siendo lento y de poca cuantía, si nos atenemos a la escasez de noticias documentales que al respecto tenemos⁷.

En 1570 fue concluida con una estructura arquitectónica próxima a la que tiene la nave actual. Según una cartela pintada en el interior, fueron Alonso de Tobarra «el Bermejo», alcalde de la villa, y su mujer, Mari Sánchez Alcantud, los que mandaron terminarla a su costa.

La continuación de las obras tanto tiempo paralizadas se inició, probablemente, unos tres años antes del últimamente citado, ya que de 1567 son los testamentos de Juan de Alcantud «el Viejo» y de su esposa, María Díaz, —padres de Mari Sánchez Alcantud— y en cada uno de ellos dejaron un ducado «*a la obra de Nuestra Señora de Belen*». Hay que pensar que ese dinero era una ayuda para su construcción.

A partir de aquí, y hasta mediados del siglo XVIII, son abundantes los testimonios documentales que conocemos sobre limosnas, encargos de misas y

⁵ A.P.L. IIE-33,1.

⁶ A.H.N. Sec. Clero, Órdenes Militares; Santiago, Visitas, 1.085-C. Fols. 275-300. Apéndice documental, Doc. II.

⁷ Los únicos testimonios que conozco están en el A.P.L. IIE-26,62 y IIE-26,65.

mandas testamentarias destinadas a la ermita. También debieron ser abundantes los arreglos del inmueble, aunque éstos no los tenemos documentados. En un momento cuya cronología se desconoce, fallaron los cimientos de la pared lateral derecha de la ermita, inclinándose el muro peligrosamente. Para reforzarlo, se hizo una sobre-pared de casquijo y yeso, dándole así mayor grosor y proporcionándole nuevamente, solamente al exterior, el aspecto vertical perdido. Para fortalecer más el muro se construyeron dos contrafuertes ataludados apuntalando los dos primeros arcos. Tampoco sabemos cuándo se suprimió la primitiva puerta de entrada, abriendo las laterales actuales, ni cuándo se adosó la obra de la sacristía y del camarín, aunque hay que pensar que debió ser en las primeras décadas del siglo XVIII.

En 1729, el presbítero Juan de Frías Alcantud mandó en su testamento la constitución en la ermita de una pía memoria de nueve misas rezadas de *gozō*, fundación que también se recoge en el documento *Reconocimiento de Pías Memorias* de 1736⁹. Con ello, los cultos relacionados con la Navidad —que debieron ser propios, quizás desde el principio— se vieron intensificados. Así, en 1749¹⁰ Elvira Hermosa fundaba otra pía memoria de nueve misas de gozo en Nuestra Señora de Belén. Sin embargo, con el tiempo —es desconocida la causa—, estas celebraciones pasaron a la parroquia.

Creemos que, precisamente, el periodo transcurrido entre 1729 y 1749 fue el de mayor esplendor y el que hizo que esta ermita superase en importancia a las demás. Se potenció el culto en ella y se decoraron sus paños con las pinturas que hoy lucen. En el inventario de 1742¹¹ se le considera como bien dotada, totalmente esterada, con todo lo necesario para decir misa, con varias imágenes —entre ellas un Niño Jesús con su cuna— y con cuatro relicarios y tres cruces de plata. De estos datos se puede deducir la existencia de una frecuente liturgia entre la que destacaría —la temática de la pintura del retablo mayor y la mencionada escultura de Jesús pueden ser una confirmación de ella— la navideña.

No conocemos más testimonios documentales pero la ermita, no sabemos a partir de qué fecha (¿Desamortización?), dejó de estar cuidada y comenzó a deteriorarse. Probablemente se derrumbó la techumbre de los tramos tercero y del coro y aunque se repuso toscamente, las pinturas de estas zonas se perdieron. A lo largo de los treinta primeros años posteriores a la Guerra Civil de 1936, la solidez de la ermita estuvo siempre en precario, llegándose a temer un total derrumbamiento. Las malas condiciones de la cubierta, la separación y caída del mortero de los muros a causa de los movimientos del edificio —lo que producía oquedades, grietas y resquebrajaduras en las paredes, arcos y techos—, la

⁹ A.P.L. LIE-10, fol. 689.

¹⁰ *Ibidem*, LIE-24, n.º 2, Pág. 12.

¹¹ *Ibidem*, LIE-23, n.º 3.

¹² *Ibidem*, Libro de Fábrica, LIE 9, Apéndice documental, Doc. III.

penetración directa del agua de lluvia por los agujeros, las goteras, las filtraciones y la gran humedad que subía del suelo, hicieron que la fábrica se viese fuertemente dañada y que las pinturas se estropearan en buena medida¹². En 1972 se consiguió una pequeña dotación pública para reparar la cubierta del coro y apuntalar la del resto del edificio y a partir de estas fechas se emprendieron innumerables gestiones para conseguir que la ermita fuese declarada monumento de carácter nacional y así poder recabar una ayuda más cuantiosa que permitiese la restauración, consolidación y conservación del conjunto.

El proceso para conseguirlo fue tan largo que no podemos reproducirlo aquí. El lector interesado puede conocerlo consultando el detallado informe —en el que incluso figuran las instituciones que hicieron oídos sordos, algunas sorprendentemente, a la petición de ayuda que se les hizo— que se guarda en el Archivo Parroquial de Liétor.

El grupo de personas que actuó y lo consiguió fue nutrido pero en él jugaron un papel esencial D. Francisco Navarro Pretel¹³, cura párroco de Liétor —siempre cabeza y peón de cualquier iniciativa que pudiese llevar a la consecución del objetivo de arreglar la ermita—, y D. José Luis García Fernández quien, además de múltiples gestiones en Madrid, fue el autor de un cartel dirigido a dar a conocer la problemática de la ermita y a recaudar fondos para hacer las más urgentes obras de consolidación de las paredes y de reparación de las cubiertas. Precisamente, se ha elegido ese cartel para la portada del libro con la intención de que sirva como recuerdo permanente de ese grupo de personas que con su actuación salvó los murales.

Por fin, por el decreto 893, de 5 de marzo de 1976, publicado en el B.O.E. n.º 103 de 29 de abril del mismo año, era declarada monumento histórico-artístico de carácter nacional. Desde ese momento se intensificaron las gestiones ante varios organismos estatales y paraestatales, en una conjunción Parroquia-Ayuntamiento-Opinión Pública, con el fin de conseguir dinero para la restauración, en principio de la arquitectura. Se consiguieron cantidades, pequeñas, de las Direcciones Generales del Patrimonio Artístico y de Ordenación del Turismo y, mucho más elevada, de la del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Con estos fondos era restaurado el inmueble en 1979 bajo la dirección del arquitecto D. Agustín Peiró Amo. El 22 de diciembre del mismo año, se inauguraba solemnemente la ermita de Nuestra Señora de Belén tras la primera fase de las obras¹⁴.

En el A.P.L. se guarda el Informe de la restauración de las pinturas murales de la ermita de Belén en Liétor, Albacete que elaboró en 1983 un equipo de restauradores formado por FERRETE, S. Y TRES MAS. En él se indican con minuciosidad los deterioros de las pinturas. El trabajo no se realizó.

Agradezco su colaboración en este estudio. Me ha dado toda clase de facilidades para observar y fotografiar las pinturas, me ha proporcionado documentación y algunos trabajos propios sobre la ermita y suyas son muchas de las fotografías que en este libro figuran.

¹⁴ También existe en el A.P.L. un completo informe de la celebración. IIE- 53,19.

Hoy, *veinte años después*, el conjunto de las pinturas murales —de extraordinario interés como muestra del arte popular y de la devoción de una época—, el objeto a proteger, todavía no ha sido ni siquiera consolidado, a pesar de las diversas gestiones y proyectos que se han realizado¹⁵, *y sigue deteriorándose*.

Desgraciadamente, pocas obras artísticas provinciales pueden alcanzar tan alta calificación; sin embargo, ni esto ha servido para que las instituciones a las que se les ha pedido le dediquen a la restauración atención y dinero.

¹⁵ Copia de todo ello se guarda en el Archivo Parroquial de Liétor. Entre las ayudas hay que destacar la del grupo 'Torno' de Madrid que en 1991 aportó medio millón de pesetas que obtuvo de la rifa de una acuarela del pintor Requena. El dinero se empleó en paliar el problema de humedades de la ermita (Informe Técnico del Colegio de Arquitectos de Albacete).

3. ESTUDIO ARQUITECTÓNICO

3. ESTUDIO ARQUITECTÓNICO

Abordaremos ahora el estudio de las características arquitectónicas de la ermita.

a). El exterior (ver fot. 1 y plano 1).

Es un edificio simple y sencillo situado en la ladera de la montaña y orientado al noreste. Está construido en mampostería, luego enlucida y pintada, y ofrece un aspecto pobre y escasamente atractivo —que contrasta con su abigarrado interior— tan sólo animado por los vanos de seis pequeñas ventanas, de diferentes tamaños y de irregular distribución, y de dos puertas laterales, y por dos pequeños contrafuertes ataludados en el muro sureste.

En la que fue fachada principal —a los pies— pueden aún distinguirse las huellas de una antigua puerta que se abría en el actual sotocoro. Hoy no posee fachada diferenciada y sólo una puerta de acceso, la que da al noroeste, está resaltada por un pequeño tejadillo, construido en la restauración de 1979, en forma de visera que la protege de la lluvia y del sol.

Su volumen arquitectónico es netamente prismático y en él se percibe el añadido del cuerpo que forman la sacristía y el camarín que, probablemente, se anexionó a la primitiva fábrica en el primer cuarto del siglo XVIII. El tejado es a dos aguas y una sencilla y pequeña espadaña —construida en 1979 con las mismas características que una anterior, demolida ese año, pero desplazada de posición unos dos metros—, sobre la pared del suroeste, corona la ermita.

b). El interior (ver fots. 2 y 3 y planos 2 y 3).

La planta es un rectángulo muy alargado de 24 metros de longitud por 7,5 de anchura. Tiene nave única dividida en cuatro tramos por tres arcos diafragma apuntados que se trasdosan en ángulo para que pueda asentarse la armadura de madera a dos aguas que forma su cubierta.

El presbiterio ocupa dos tercios del primer tramo y a él se llega subiendo unas gradas, ya que está bastante elevado sobre el resto del pavimento debido a que en 1979 se rebajó el piso —de roca viva— para ponerlo a nivel, lo que acrecentó la diferencia existente. Posee una mesa de altar adosada al muro de la cabecera, en él y sobre ella se practicó el vano de medio punto que abre el camarín a la nave y en el que está colocada la imagen titular de la ermita.

En el muro del lado del Evangelio, junto al arco central, se adosa un púlpito de obra con planta hexagonal irregular.

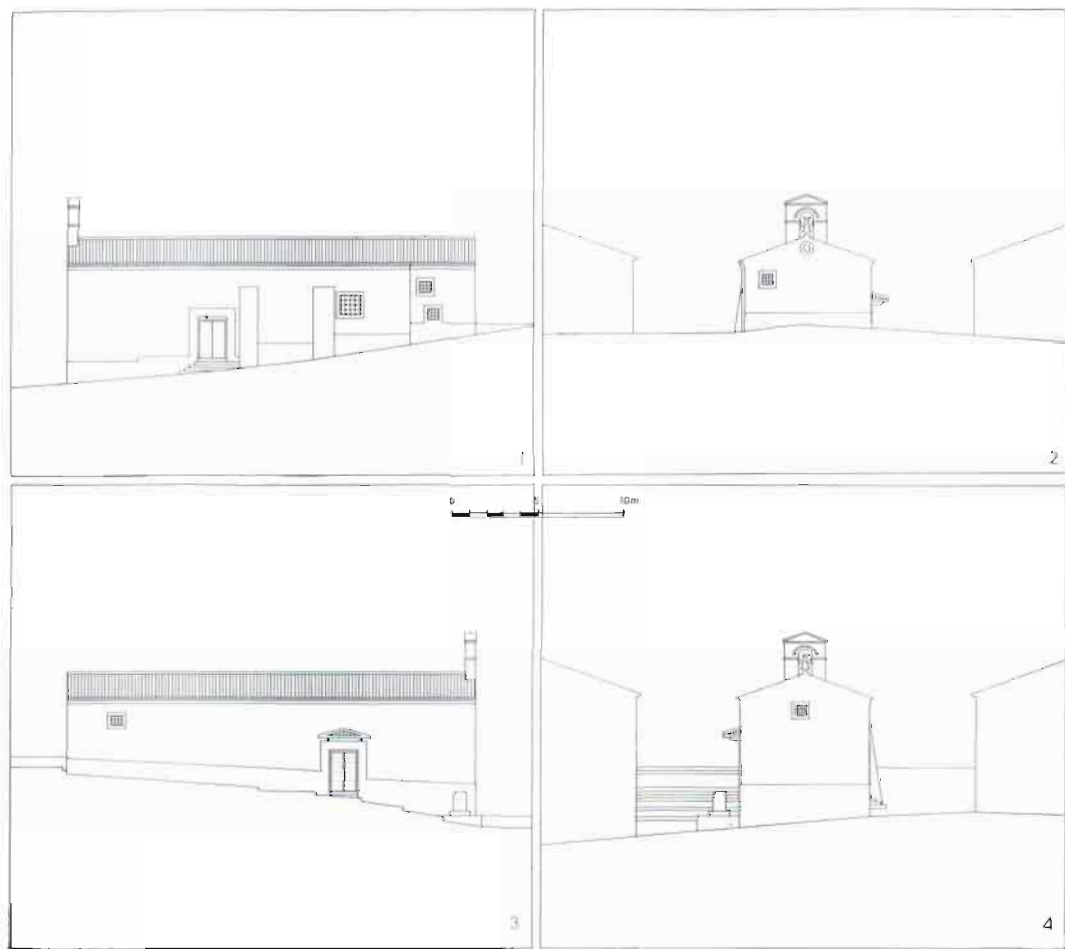
A los pies, la ermita posee sotocoro y coro alto —con barandal de madera— al que se accede por una escalera que, para facilitar la ornamentación pictórica, sustituyó a otra anterior de diferente trazado.



Fot. 1.

EXTERIOR DE LA ERMITA. Ángulo sur. La ermita se encuentra en la parte alta del pueblo y a su alrededor se rebajó el primitivo nivel de calle. (Fot. S. Vico).

La nave tiene un pobre y asistemático sistema de iluminación basado en una elemental practicidad. Está constituido, además de por las puertas, por dos ventanas, pequeñas, una que da al coro y la otra que se abre en el muro derecho del primer tramo. Las dos puertas de acceso, casi perfectamente afrontadas y de doble hoja, están practicadas en el tercer tramo, cada una en un muro longitudinal. A lo largo de estas paredes y a la del sotocoro corre un largo y estrecho banco de albañilería.



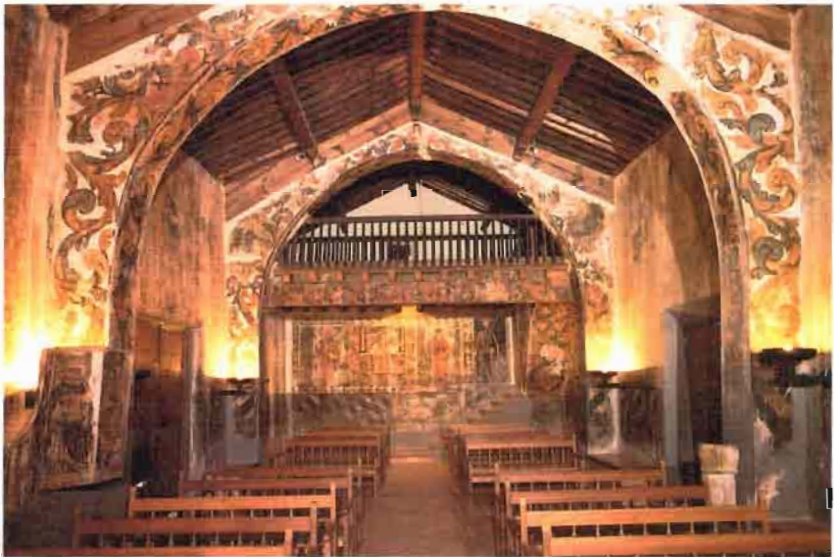
Plano 1.

EXTERIOR DE LA ERMITA. 1: fachada al sureste. 2: fachada al suroeste. 3: fachada al noroeste. 4: fachada al noreste. (Pertenece al catálogo monumental del Patrimonio arquitectónico de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Realizado por I. Belmonte, C. Blane y I. González-Calero).



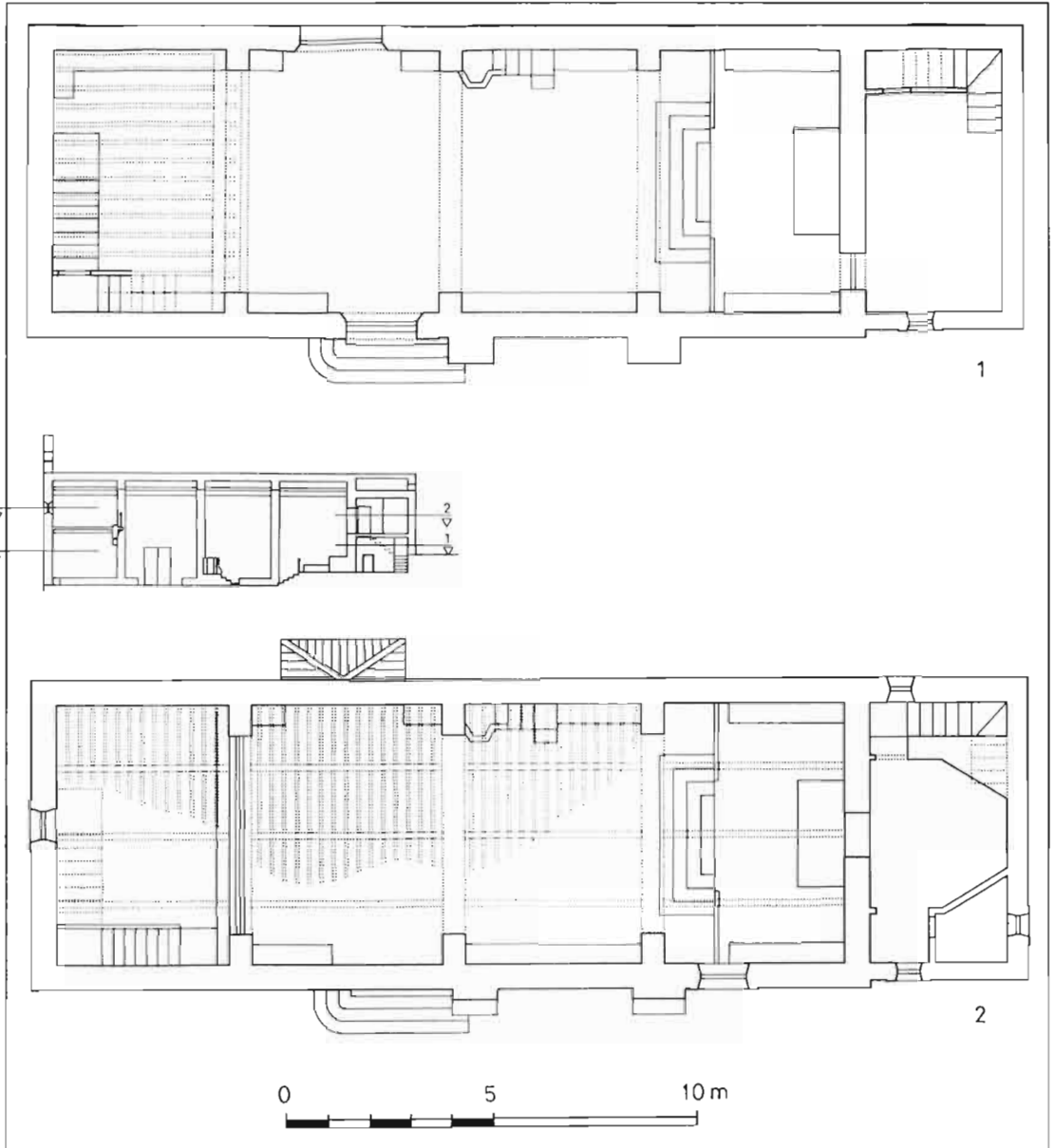
Fot. 2.

INTERIOR DE LA ERMITA. Al fondo el altar mayor. (Fot. E. Navarro).



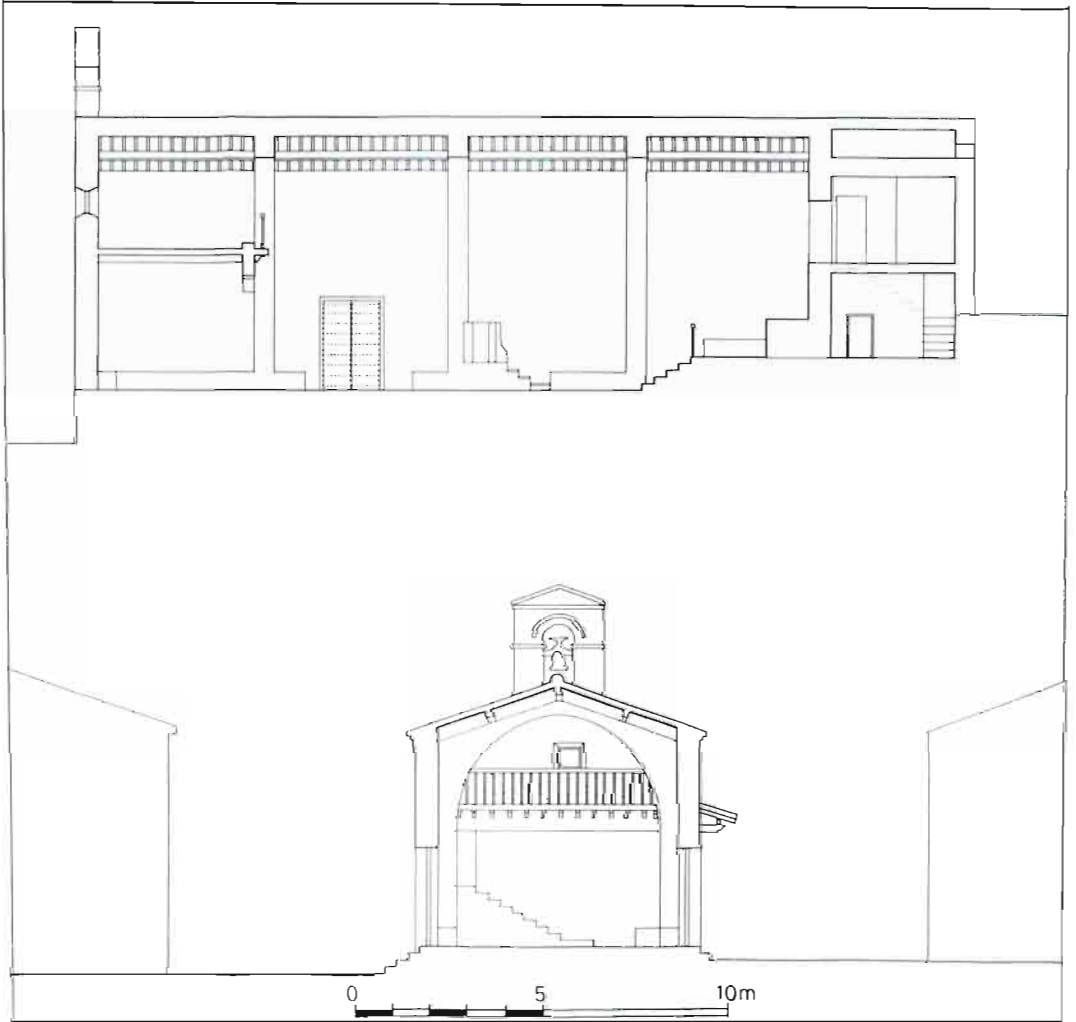
Fot. 3.

INTERIOR DE LA ERMITA. Al fondo el coro. (Fot. E. Navarro)



Plano 2.

PLANTAS DE LA ERMITA. (Perteneciente al catálogo monumental del Patrimonio arquitectónico de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Realizado por I. Belmonte, C. Blanc y L. González-Calero).



Plano 3.

SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL DE LA ERMITA. (Pertenciente al catálogo monumental del Patrimonio arquitectónico de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Realizado por I. Belmonte, C. Biaz y L. Gonzalez Calero).

Tras el muro de la cabecera, repartiéndose la altura del presbiterio, se construyeron, superpuestas, las piezas de la sacristía y del camarín; ambas son de reducida planta y baja altura. A la sacristía, rectangular, de plano techo e iluminada por una pequeña ventana, se accede a través de una puerta situada a la derecha del muro de la cabecera. A la izquierda se alza la angosta escalera —con hueco practicable cerrado y con pequeña puerta a la sacristía—, a la que da un ventanillo, que conduce al camarín, pieza que es, lo mismo que la inferior, rectangular y con el techo plano. En el centro y adosado al muro exterior del noroeste tiene construido de albañilería un tríptico mural que actúa como fondo del camarín. A sus lados, respectivamente, la escalera y una diminuta habitación con ventanillo, quizás para ser utilizada como reservado del Santísimo o como armario para guardar el ajuar de la imagen. El recinto ejerce las funciones de camarín y de transparente, aunque el foco de luz que debe recortar y proporcionar un contraluz a la imagen de la Virgen de Belén no esté situado detrás de ella, como es habitual, sino lateral y constituido por dos ventanas: la de la escalera y la abierta en el muro opuesto.

Estilísticamente es una arquitectura que pertenece a ese tipo gótico —denominado mudéjar por diversos autores¹⁶— tan difundido en las iglesias rurales y ermitas desde el siglo XIV hasta finales del siglo XVI, al que también respondía la iglesia parroquial de la villa¹⁷ y del que se conservan ejemplos en varias localidades albaceteñas, siendo igualmente de enclave serrano las de Riópar y Villapalacios.

¹⁶ CHUECA GOTTIA, F. Historia de la arquitectura occidental. IV. Edad Media cristiana en España. Madrid, 1989. TORRES BALBÁS, L. Ars hispanice. Tomo IV. También en Archivo Español de Arqueología, n.º 129, 1960. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. Arte Español. Madrid, 1960.

¹⁷ SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRIETEL, F. Arquitectura... Op. cit.

4. LAS PINTURAS

PARA LA LOCALIZACIÓN DE LAS PINTURAS:

—En la página 37 hay un encarte (fig. 1) con la indicación del lugar que ocupan las pinturas, y una relación de las representaciones pictóricas.

—A lo largo del capítulo 4 aparecen las fotografías de todas las pinturas que se conservan en la ermita. En ellas:

- El número romano indica la lámina. Las láminas están ordenadas correlativamente y en cada una se recoge lo pintado en una zona arquitectónica bien delimitada (el lienzo de pared de un tramo, una pared de una habitación, la cubierta de un tramo o el techo de una habitación, el frente de un arco, etc.).

- El número arábigo indica una de las composiciones unitarias que aparecen en la lámina. Este número es el que figura en el encarte y relación que se citan anteriormente. Cuando en la lámina hay una sola composición, el número de la lámina y de la composición indican lo mismo.

- La letra minúscula diferencia cada una de las imágenes o de las escenas (si las hay) de una composición unitaria.

- Las dos letras mayúsculas señalan el frente de un arco con pinturas.

Así (I, 1, b) indica:

Pintura que figura en la lámina I, en la composición unitaria 1 (al mirar este número en el esquema de situación y en la relación de pinturas veremos que está en el centro de la pared frontal del presbiterio y que se trata del retablo de la Virgen de Belén) y que es la escena b) de esa composición, en este caso la *Anunciación*.

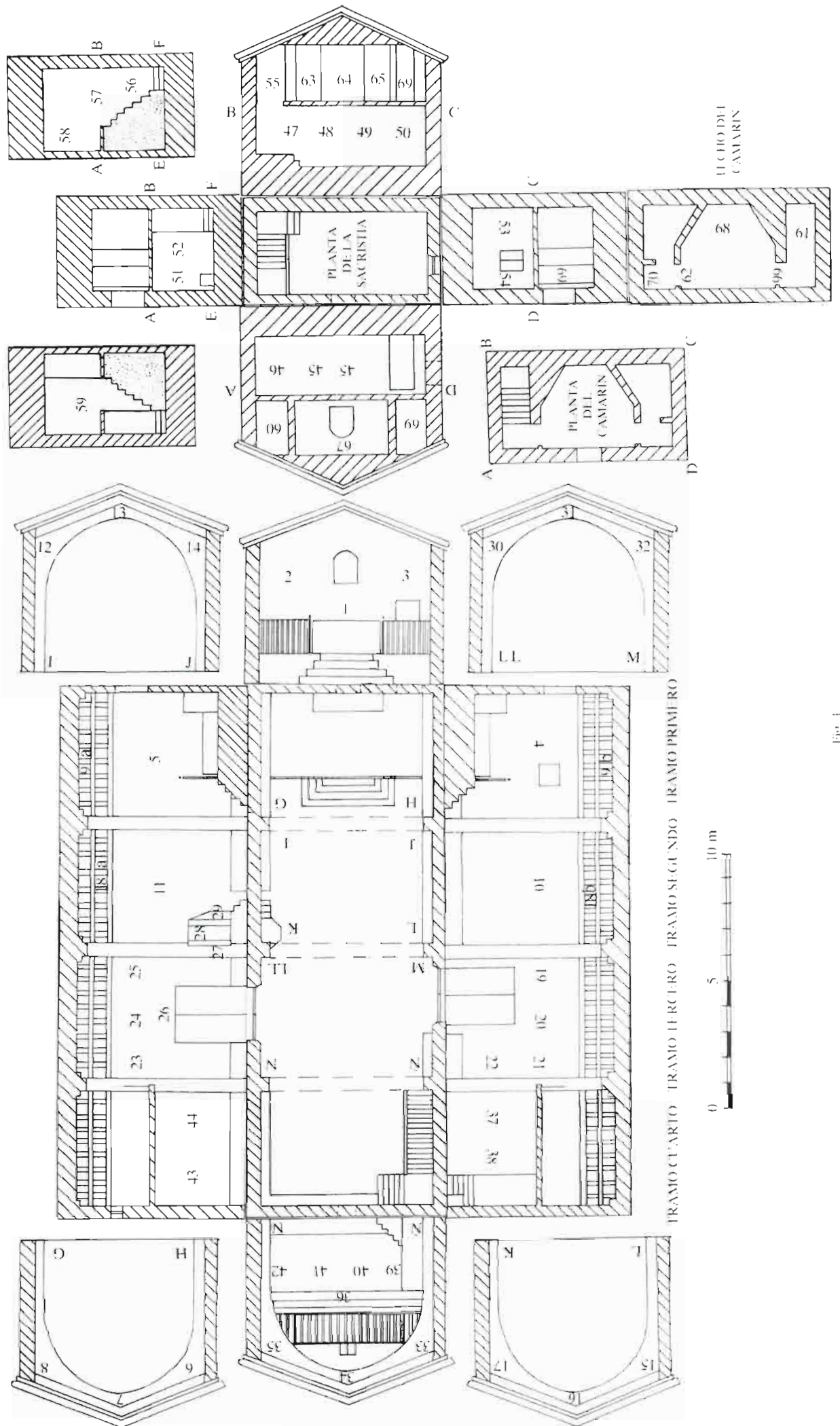


Fig. 1
Esquema de la situación de las pinturas de la Concha de la Virgen de Belén en Jaén.

RELACIÓN DE LAS PINTURAS DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DE BELÉN EN LIÉTOR.

NAVE.

- 1.- Retablo de la Virgen de Belén.
 - a).- Adoración de los Pastores.
 - b).- Anunciación.
- 2.- San Agustín y Santa Mónica.
- 3.- Santa Quiteria y San Felipe.
- 4.- Enmarque de ventana y revestimiento de pared.
- 5.- Representación de ventana con paisaje y revestimiento de pared.
- 6.- Jarrón con flores.
- 7.- Niño.
- 8.- Jarrón con flores.
- 9.- Representaciones de símbolos marianos y de elementos vegetales y geométricos:
 - a).- Lado del Evangelio.
 - b).- Lado de la Epístola.
- 10.- Retablo de Santa Bárbara:
 - a).- Santa Bárbara.
 - b).- Santa Águeda.
 - c).- Santa Apolonia.
 - d).- Bautismo de Cristo.
- 11.- Retablo de San Antonio de Padua:
 - a).- San Antonio de Padua.
 - b).- Tentaciones de San Antonio Abad.
- 12.- El Prendimiento.
- 13.- Caída de Cristo.
- 14.- San Pedro arrepentido.
- 15.- Roleos.
- 16.- Cartela con Ecce Homo.
- 17.- Roleos.
- 18.- Representaciones de símbolos de la Pasión y de elementos vegetales y geométricos:
 - a).- Lado del Evangelio.
 - b).- Lado de la Epístola.
- 19.- Santa Teresa de Jesús.
- 20.- Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.
- 21.- San Juan de la Cruz.
- 22.- Santo Domingo de Guzmán.
- 23.- San Miguel.
- 24.- Virgen del Carmen.
- 25.- San Juan Evangelista.
- 26.- Enmarque arquitectónico de la puerta.
- 27.- Santa Isabel de Hungría.
- 28.- San Blas.
- 29.- San Vicente Ferrer.
- 30.- Cartela con inscripción.
- 31.- Roleos.
- 32.- Cartela con inscripción.
- 33.- San Pascual Bailón.
- 34.- Virgen con Niño.
- 35.- San Francisco de Asís, en su predicar a los pájaros.
- 36.- Avagrama de Cristo, ángel y roleos.
- 37.- Santa Lucía.

- 39.- Alegoría de la muerte.
- 40.- Santa Catalina de Alejandría.
- 41.- San Cirilo.
- 42.- San Bartolomé.
- 43.- Adoración de los Magos.
- 44.- San Juan Bautista.

SACRISTÍA:

- 45.- La Dolorosa y San Juan Evangelista.
- 46.- Jarrón con flores.
- 47.- Jarrón con flores.
- 48.- Virgen de los Dolores (?).
- 49.- Jarrón con flores.
- 50.- Jesús Nazareno.
- 51.- Jarrón con flores y garzas.
- 52.- Santo sin identificar.
- 53.- Jarrón con flores.
- 54.- Escena de hombres y león.

ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN.

- 55.- San Antonio Abad.
- 56.- San Miguel.
- 57.- San Elías (?).
- 58.- Enmarque de una ventana.
- 59.- San Pablo ermitano (?).
- 60.- San Miguel.
- 61.- Roleos.

CAMARÍN.

- 62.- Jarrón con flores.
- 63.- La Sagrada Familia.
- 64.- La Visitación de la Virgen María a Santa Isabel.
- 65.- Inmaculada Concepción.
- 66.- Cartela con inscripción.
- 67.- Retablo de la Virgen de Belén.
 - a).- San Gonzalo.
 - b).- Cartela con la Santa Faz.
 - c).- San Esteban.
- 68.- Paloma del Espíritu Santo, cumplimiento de gloria y los cuatro Evangelistas.
- 69.- Revestimiento de las paredes y decoración de una puerta.
- 70.- Pelicano desangrándose.



Lámina I

NAVE. Primer tramo. Lienzo frontal. (Fot. S. Vico).

2
San Agustín y Santa Mónica

1
Retablo de la Virgen de Belén:
A.- Adoración de los Pastores.
B.- Anunciación.

3
Santa Quiteria y San
Felipe.

4. LAS PINTURAS

4.1.- EMPLAZAMIENTO Y DESCRIPCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE CADA UNA.

4.1.1. NAVE.

4.1.1.1. TRAMO PRIMERO.

4.1.1.1.1. Lienzo frontal. (Lámina I).

1. Centro. *Retablo de la Virgen de Belén.* (140 x 300 cms.).

El retablo está constituido por cuerpo y ático. El cuerpo se estructuró en torno al arqueado hueco-hornacina, donde está colocada la escultura de la titular de la ermita, y está limitado por dos columnas salomónicas con zarcillos y racimos en el fuste sobre las que se apoya un estrecho entablamento decorado rematado en bolas con pirámides en los extremos. A lo largo y ancho del lienzo que rodea la hornacina se desarrolló la escena de la *Adoración de los Pastores* (a). El Niño aparece en el centro; a la izquierda la Virgen y San José; a la derecha dos pastores, de rodillas, adoran a Jesús y le ofrecen sendos corderos y una pastora porta un cesto de frutas para ofrecérselo al Hijo de María. Sobre el Niño, un ángel. Al fondo, con reducido tamaño, la mula y el buey. La escena se enmarca en un paisaje urbano cuyas arquitecturas, sobre una de las cuales está posada un ave nocturna, llenan los espacios laterales de la hornacina sobre la que dos ángeles portan una filacteria con la inscripción «*GLORIA IN ECCELSIS DEO*». El ático está formado por una superficie aproximadamente cuadrada flanqueada por dos columnas salomónicas que sostienen un sencillo entablamento rematado por frontón partido con cartela central. El ático está ligado al cuerpo por dos rocos-ménsulas sobre los que se apoyan dos aves —ambas con filacterias en las que están escritas «*O AD MI*» y «*DULCE PTNDA*», respectivamente—. En el centro está representada la Anunciación (b), con la Virgen a la derecha, el arcángel a la izquierda y la paloma del Espíritu Santo y un jarrón de azucenas en el centro. San Gabriel porta larga ramita de olivo rodeada por una sinuosa cinta blanca en la que se escribió con letras negras la inscripción «*ABE GRACIA PLENA*».

En la parte superior de la hornacina, una a cada lado, dos hendiduras rectangulares.

En la parte inferior del retablo hay una mesa de altar de albañilería. En su frontal está pintada una alfombra con campo central vegetal y orla de rocos sin solución de ángulo.

2. Lado izquierdo. *San Agustín y Santa Mónica.* (100 x 187 cms.).

Ante un escenario con fondo de tapicería y suelo de alfombras, y tras unos cortinajes separados y levantados por dos angelitos, aparecen las figuras de *San Agustín* y de *Santa Mónica*. El primero vestido de obispo con báculo y con maqueta de iglesia sobre su mano izquierda. La santa, con una cruz al cuello, sostiene un cinturón de cuero en su mano izquierda. Ha desaparecido la pintura de la mayor parte del ángulo superior izquierdo.

Debajo de la escena se pintó una puerta imitando a la real de la sacristía, que está practicada en la parte derecha del muro frontal de la ermita.

3. Lado derecho. *Santa Quiteria y San Felipe Apóstol.* (100 x 187 cms.).

Ante un escenario con fondo de tapicería y suelo de alfombras, y tras unos cortinajes separados y elevados por dos angelitos, aparecen las figuras de *Santa Quiteria* y del apóstol *San Felipe*. La santa porta palma del martirio y sujeta un perro con una cuerda. El apóstol lleva un libro cerrado en su mano izquierda y porta larga cruz.



Lámina II.

NAVE. Primer tramo; lienzo del lado de la Epístola. (Fot. S. Bosch).
1. Enmarque de la ventana y revestimiento de pared.

4.1.1.1.2. Lienzo del lado de la Epístola. (Lámina II).

4. *Enmarque de ventana y revestimiento de pared.* (262 x 107 cms).

La pared está cubierta por tapicería simulada decorada con bandas verticales a lo largo de las cuales corren cadenas de roleos alternando colores. La ventana que da luz al presbiterio simula apoyarse en una falsa concha o venera que tiene un mascarón, casi borrado, en la charnela. Sobre la ventana, el recubrimiento textil se abre para mostrarnos un frutero de pie alto con frutas diversas flanqueado por dos aves afrontadas.



Lamina III.

NAVTE. Primer tramo. Lienzo del lado del Evangelio. (Fot. F. Navarro).
5. Representación de ventana con paisaje y revestimiento de pared.

4.1.1.1.3. Lienzo del lado del Evangelio. (Lámina III).

5. *Representación de ventana con paisaje y revestimiento de pared.* (262 x 107 cms.).

En el lienzo de pared, cubierto por tapicería simulada igual a la del paramento opuesto en el lado de la Epístola, se pintó una ventana que imita a la real que hay enfrente. Debajo de la fingida ventana, sobre la que se apoya un frutero de alto pie lleno de frutas y flanqueado por dos sandías —una incompleta, en la que se ha clavado un cuchillo—, aparece una venera con mascarón en la charnela. El vano, con rejas en las que están posadas tres aves, tiene como fondo un paisaje con árbol, montaña y caserío y las siluetas de dos personajes: un cazador o soldado y un monje que abre los brazos. Está perdida una parte de la pintura y descolorida una amplia zona.



Lamina IV.

NAVE. Primer arco. Frente que da al primer tramo. (I-G). (Fol. S. Vico).

6

7

8

Jarrón con flores

Niño

Jarrón con flores

4.1.1.1.4. Primer arco. Frente que da al tramo primero. (H-G).(Lámina IV).

6. Enjuta izquierda. *Jarrón con flores.*

El jarrón es de perfil bicónico y simétrico, tanto longitudinal como transversalmente. Tiene dos asas decoradas con contarios que unen el hombro, muy bajo, con la boca. Está profusamente decorado con estrías y contiene un ramo de variadas flores.

7. Clave. *Niño.*

Un niño, de busto y en posición frontal, abre los brazos y sostiene el comienzo de las dos ristas de roleos que llenan el frente del arco.

8. Enjuta derecha. *Jarrón con flores.*

El jarrón es de perfil bicónico y simétrico, tanto longitudinal como transversalmente. Tiene dos asas decoradas con contarios que unen el hombro, muy bajo, con la boca. Está profusamente decorado con estrías y contiene un ramo de variadas flores.



Lámina V

NAVE. Tramo primero. Cubierta. (Fot. S. Vico).

9. Representaciones de símbolos marianos y de elementos vegetales y geométricos.

a

b

Lado del Evangelio

Lado de la Epístola

4.1.1.1.5. Cubierta. (Lámina V).

9. *Representaciones de símbolos marianos y de elementos vegetales y geométricos.*

Los tableros de la cubierta aparecen pintados con motivos vegetales y geométricos y entre ellos se representan cinco símbolos marianos encerrados en óvalos en cada zona junto a la solera de las dos en que quedan divididas las vertientes entre hilera y solera. Estos motivos son: palmera, fuente de justicia, cedro, sol y torre, en el lado del Evangelio; lirio, olivo, uno sin identificar, luna y pozo en el de la Epístola.



Lámina VI.

NAVE. Tramo segundo. Lienzo de la Epístola. (Fot. F. Navarro).
10. Retablo de Santa Bárbara.

b	a	c
Santa Águeda	Santa Bárbara	Santa Apolonia
	d	
	Bautismo de Cristo	

4.1.1.2. TRAMO SEGUNDO.

4.1.1.2.1. Lienzo de la Epístola. (Lámina VI).10. *Retablo de Santa Bárbara.* (290 x 300 cms.).

La tapicería que cubre la pared se descorre y recoge como un cortinaje para mostrar el retablo que está formado por un cuerpo y ático. En el centro del cuerpo tiene una hornacina avenerada flanqueada por parejas de columnas salomónicas. En el interior de la hornacina se representa a *Santa Bárbara* (a). Sobre el entablamento —quebrado, decorado y con mascarón en el centro— que culmina el cuerpo, y encima de las columnas externas, están pintadas Santa Águeda (b) y *Santa Apolonia* (c). El ático es un elemento constituido por dos pilastras y entablamento y está ligado al cuerpo por dos ménsulas-roleos. En su centro se representó el *Bautismo de Cristo* (d). El retablo se remata en la parte superior con una cartela con el anagrama de la Inmaculada (A ^{MI} R) y en los laterales por una bordura de roleos.

Santa Bárbara aparece con una rueda (q), la torre, la palma del martirio y la custodia. *Santa Águeda* porta la palma y la bandeja con los pechos. *Santa Apolonia* con la palma y las tenazas con una muela o diente.

En la escena del *Bautismo*, Cristo, desnudo y con los pies en el río, en el centro del cuadro, recibe el agua que San Juan, subido sobre una roca, vierte sobre Él. La figura del Bautista cierra la composición por un extremo, mientras un árbol hace lo mismo por el otro. El cielo se abre para dar paso al Espíritu Santo.

Todo el conjunto está muy descolorido.



Lámina VII.

NAVE. Tramo segundo. Lienzo del lado del Evangelio. (Fot. E. Navarro).

II. Retablo de San Antonio de Padua

a

San Antonio de Padua

b

Las tentaciones de San Antonio Abad.

4.1.1.2.2 Lienzo del lado del Evangelio. (Lámina VII).

11. *Retablo de San Antonio de Padua.* (290 x 300 cms.).

La tapicería que cubre la pared se descorre y recoge como un cortinaje para mostrar un retablo figurado que está formado por un cuerpo y ático. En el centro del cuerpo aparece una hornacina avenerada flanqueada por parejas de columnas salomónicas, en ella se pintó a San Antonio de Padua (a), sobre una fingida peana para dar sensación de estatua, con el Niño en sus brazos y portando la vara de azucenas. La conexión entre cuerpo y ático está constituida por una cartela con la inscripción «*Se pintó Este re/tablo A Deboçion/ De Antonio Moreno/ Mayor Año 1734*». En el ático, formado por dos pilastras y frontón partido, figura la escena de las *Tentaciones de San Antonio Abad* (b), aunque no parece este santo, ya que lleva hábito franciscano. En medio del frontón una cartela presenta las cinco llagas de Cristo, símbolo de la orden franciscana. A los lados del ático, sentados sobre el entablamento, dos ángeles flautistas tienen, además de su valor iconográfico, la función de constituir las ligaduras con el cuerpo del retablo que, finalmente, se completa lateralmente con borduras de roleos.

En las *Tentaciones*, el demonio, vestido de caballero o peregrino, le muestra al santo una súcuba que un diablillo sube desde los infiernos. Al fondo un paisaje muy arbolado.



Lamina VIII.

NAVE. Primer arco. Frente que da al tramo segundo.(I-J).

12

El Prendimiento (Fot. S. Bosch)

13

Caída de Cristo (Fot. S. Vico)

14

San Pedro arrepentido
(Fot. S. Bosch)

4.1.1.2.3. Primer arco. Frente que da al tramo segundo. (I-J). Lámina VIII.

12. Enjuta izquierda. *El Prendimiento*.

En esta zona del frente del arco y en el interior de un cuero se pintó *El Prendimiento de Cristo* con una composición sumamente apretada de los personajes, todos de medio cuerpo. Cristo lleva una soga al cuello y el sayón de la derecha saca la lengua en señal de burla. Las proporciones de las figuras de los sayones son raquílicas en comparación con la de Cristo, situado en el centro. En una cartela aparece la inscripción «*Preso el Redentor del mundo / en casa Anas fue llevado Allí fue / escarnejado y maltratado*».

13. Clave. *Caída de Cristo*.

En el interior de otro cuero se representa una de las caídas que camino del Calvario sufrió Cristo, a quien le ayuda el cireneo para que pueda levantarse. A ambos lados, sendos angelotes recostados y adorsados portan una custodia y una vara florida, respectivamente. Se ha perdido buena parte de la escena.

14. Enjuta derecha. *San Pedro arrepentido*.

Dentro de un tercer cuero figura la escena de *San Pedro arrepentido*. El santo está arrodillado y lleva los símbolos del gallo y de las llaves. En la parte inferior puede leerse esta inscripción «*S(an) P(edro), negando (borrado) / A un desierto se salió (borrado) / Su pecado lloro*». Se ha perdido la pintura de una zona grande de la parte inferior.



Figura IX.

NAVE. Segundo arco. Frente que da al transepto segundo (L-K-Ubols, S. Vico).

15

Roleos

16

Eccé Homo

17

Roleos

4.1.1.2.4. Segundo arco. Frente que da al tramo segundo. (I-K-). Lámina IX.

15. Enjuta izquierda. *Roleos*.

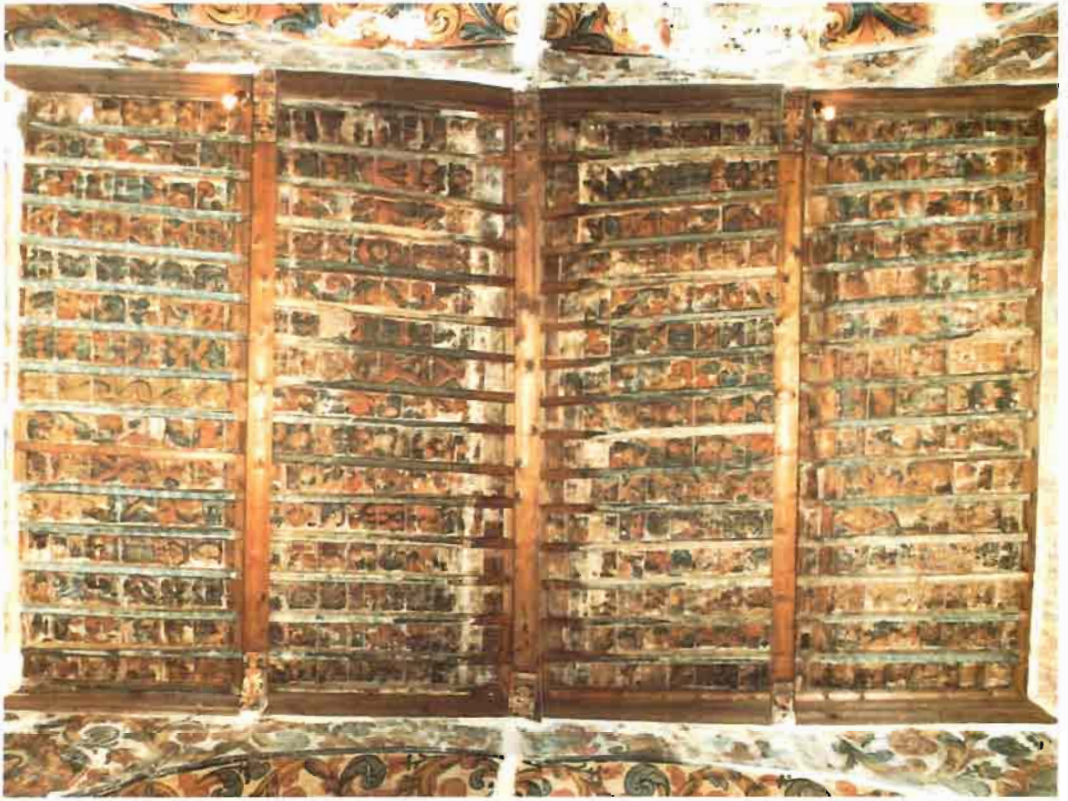
Una gran guirnalda vegetal de roleos parte casi del suelo y llena, adaptando su tamaño al marco, hasta la clave del arco.

16. Clave. *Ecce Homo*.

En el interior de un gran cuero se representa el *Ecce Homo*. Cristo aparece de medio cuerpo, en postura frontal, vestido con el manto rojo, coronado de espinas, con soga al cuello, manos atadas y portador de la caña. La pintura está en su mayor parte borrada.

17. Enjuta derecha. *Roleos*.

Una gran guirnalda vegetal de roleos parte casi desde el suelo y llega a la clave, adaptando su tamaño al marco del frente del arco.



Lamina X.

NAVE. Tramo segundo. Cubierta. (Fot. S. Vico).

18. Representaciones de símbolos de la Pasión y de elementos vegetales y geométricos.

a

Lado del Evangelio

b

Lado de la Epístola

4.1.1.2.5. Cubierta. (Lámina X).

18. *Representaciones de símbolos de la Pasión y de elementos vegetales y geométricos.*

Los tableros de la cubierta aparecen pintados con motivos vegetales y entre ellos se representan nueve símbolos de la Pasión en cada vertiente. Por orden son los siguientes:

—En el lado del Evangelio:

- Tablazón de la zona junto a la solera: cuchillo que corta oreja que sangra, mano con bolsa, escalera.
- Tablazón junto a la hilera: tres clavos, Anás, lanza, Herodes, tenazas y martillo.

—En el lado de la Epístola:

- Tablazón de la zona junto a la solera: sin identificar, sin identificar, tres dados.
- Tablazón junto a la hilera: columna con argolla a la que está sujeta una soga, flagelos cruzados, linterna o farol, José de Arimatea, Caifás, sin identificar.



Lámina XI.

NAVE. Tramo tercero. Lienzo del lado de la Epístola. (Fot. S. Bosh).

19

20

21

Santa Teresa

Santa Ana enseñando a leer a la Virgen

San Juan de la Cruz

22

Santo Domingo de Guzmán

4.1.1.3. TRAMO TERCERO.

4.1.1.3.1. Lienzo del lado de la Epístola. (Lámina XI).

En el lateral de este muro está practicada una de las puertas de acceso a la ermita. El resto del lienzo se compartimenta para individualizar cuatro representaciones de santos a base de la figuración de cuatro pequeños retablos o marcos —tres superiores y uno inferior— formados por columnas torsas y molduras laterales sobre los que descansan entablamentos. Todo con un fondo de tapicería. Todo el conjunto está deteriorado y descolorido, especialmente en el centro.

19. Superior izquierda. *Santa Teresa*. (155 x 110 cms.).

La santa aparece en posición frontal y con gran profusión de atributos iconográficos: pluma de ave, paloma del Espíritu Santo, rama de azucenas, crucifijo y calavera sobre un libro. Está enmarcada y debajo se trazó la inscripción «*Se pinto este Q(u) / Adro A deboçion de / Maria García / AÑO 1735*».

20. Superior centro. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. (155 x 110 cms.).

Santa Ana, sentada en una silla, sostiene entre las rodillas un libro a cuya lectura dedica toda la atención la Virgen Niña. Bajo el marco se escribió «*Se pinto este Q(u) / Adro A deboçion De / Pedro Garcia Año. / De 1735*».

21. Superior derecha. *San Juan de la Cruz*. (155 x 110 cms.).

El santo aparece a la derecha del cuadro leyendo un libro dibujado con perspectiva inversa. A la izquierda, y como fondo ambiental y alusivo, un cuadro con el tema de Cristo con la cruz a cuestas. Ante *San Juan*, dos velas y el escudo del Carmelo Descalzo. Bajo el marco figura la inscripción «*Se pinto este Q(u) / dro A deboçion de Ma / ria Sanchez Año / de 1735*».

22. Inferior derecha. *Santo Domingo de Guzmán*. (135 x 110 cms.).

Santo Domingo está representado de pie y sin ninguna referencia ambiental. Le identifican gran número de atributos iconográficos: estrella sobre la cabeza, libro, azucenas y estandarte con la cruz de la Orden. Este cuadro está flanqueado, a diferencia de los tres anteriores, por columnas torsas. Cortada por la imagen aparece la inscripción «*A Deboçion De Domingo Gonzalez Año 1735*».



Lám. II

NAVE, Tramo tercero, Lienzo del lado del Evangelio. (Fot. S. Bosch).

25	24	25
San Miguel	Virgen del Carmen	San Juan Evangelista
	26	

Enmarque arquitectónico de puerta

4.1.1.3.2. Lienzo del lado del Evangelio. (Lámina XII).

En este muro se abre la segunda puerta de acceso a la ermita pero en este caso aparece centrada, lo que determina que se convierta en el eje y núcleo de la composición que adquiere la estructura próxima a un retablo con dos cuerpos. El superior se compartimenta en tres cuadros bien enmarcados para contener otras tantas representaciones sagradas. El inferior se convierte en un enmarque de la puerta. Todo tiene un fondo de tapicería. Hay zonas descoloridas.

23. Superior izquierda. *San Miguel*. (150 x 115 cms.)

San Miguel viste como soldado romano, tiene carácter militante y está inclinado ligeramente hacia su izquierda para vigilar el peso de la balanza donde dos almas penitentes esperan el resultado del juicio. A sus pies, el demonio, rodeado por el fuego infernal, levanta una de sus manos para inclinar la balanza a su favor. La escena tiene marco pintado alrededor en cuya parte inferior, dentro de una cartela, se inscribió «*Se pinto este quadro a devocion de Miguel Escribano año 1735*». La pintura está muy deteriorada.

24. Superior centro. *Virgen del Carmen*. (150 x 115 cms.)

María viste los hábitos de la Orden del Carmelo, cuyo escudo aparece en los escapularios que Madre e Hijo sostienen. Las ánimas, en simétrica composición, extienden los brazos hacia la Virgen. La escena aparece enmarcada con molduras pintadas con franjas de roleos y motivos florales.

25. Superior derecha. *San Juan Evangelista*. (150 x 115 cms.)

El santo aparece en el centro, en posición frontal, vestido de rojo con cabellos rubios y ondulados. Está sobre una peana con dos volutas. Tiene actitud benévola y porta cáliz en la mano. El fondo es neutro. El cuadro tiene marco fingido y en la parte inferior, dentro de una cartela, figura la inscripción «*Se pinto este cuadro a devocion de Simon de Ortega Año de 1735*».

26. Inferior. *Enmarque arquitectónico de la puerta*. (137 x 380 cms.)

La puerta queda enmarcada por dos columnas salomónicas, con fuste decorado con vides, y entablamento. En las superficies entre la puerta y los elementos arquitectónicos figurados se pintaron dos garzas de cuyos picos salen roleos. En el centro del dintel aparece el escudo del Carmen Descalzo.



Lamina XIII.

NAVE. Tramo tercero, lado del Evangelio, Pulpito. (Fots. S. Vico).

27

28

29

Santa Isabel de Hungría

San Blas

San Vicente Ferrer

4.1.1.3.3. Lado del Evangelio. Púlpito. (Lámina XIII).

27. Lado izquierdo. *Santa Isabel de Hungría.* (99 x 49 cms.).

Sobre fondo neutro oscuro, la santa aparece en posición frontal y rostro ligeramente vuelto hacia su izquierda. Viste rica indumentaria y se toca con corona real. Porta libro cerrado y con su mano derecha da un trozo de pan a un niño que se abraza a su pierna. La pintura está bastante deteriorada.

28. Centro. *San Blas.* (99 x 48 cms.).

La figura central del púlpito representa a un santo obispo con mitra, báculo y libro cerrado. Estos atributos tan generales hacen difícil su identificación que atribuimos a *San Blas*, ya que aparece con ornamentos rojos, propios del obispo mártir.

29. Derecha. *San Vicente Ferrer.* (98 x 33 cms.).

La figura de la derecha, visto el púlpito de frente, es *San Vicente Ferrer*. Porta un libro grande cerrado, levanta su mano derecha —de cuyos dedos parte filacteria con la inscripción *«TIMEE DEUM ET DATE»*—, y lleva alas. Es una curiosa representación iconográfica ya que el santo dominico alado es el «Doctor Angélico», Santo Tomás de Aquino.

Una filacteria pintada y con inscripción daba la vuelta al púlpito a lo largo de su borde inferior. De lo escrito solamente se conservan las últimas palabras «...*Maria Año 1737 R.S. Biçent*».



Lámina XIV.

NAVE. Segundo arco. Frente que da al tramo tercero. (Ll. — M). (Fots. S. Vico).

30

31

32

Cartela con inscripción

Roleos

Cartela con inscripción

4.1.1.3. 1. Segundo arco. Frente que da al tramo tercero. (LI-MD). (Lámina XIV).

30. Enjuta izquierda. *Cartela con inscripción.*

En esta enjuta se pintó una cartela —borrada en buena parte— con la inscripción siguiente: *ESTA ERMITA LA MANDO ACER A SU COSTA ALOX / SO DE TOBARCRA I SU / MU GER MARLA SAN / CHEZ ALCANTUD / AÑO DE 1570.*

31. Clave. *Roleos.*

Una serie de roleos con las mismas características de todos los pintados en la ermita se adapta a la forma de la superficie pictórica. En esta zona están casi totalmente borrados.

32. Enjuta derecha. *Cartela con inscripción.*

En esta enjuta también se pintó una cartela con inscripción. En este caso: *SE PINTO ES / TA ERMITA SIEN / DO SANTERO GAS / PAR BAIDIZ I SU MU / GER ANTONIA CIFU / ENTES AÑO DE / 1734.*



Lámina XV.

NAVE. Tercer arco. Frente que da al tramo tercero. (N - N). (Fots. S. Vico).

33

34

35

San Pascual Bailón

Virgen con Niño

San Francisco de Asís.
en su predicación a los pájaros

4.1.1.3.5. Tercer arco. Frente que da al tramo tercero. (N-N). Lámina XV.

33. Enjuta izquierda. *San Pascual Bailón.*

En la enjuta y dentro de un cuero aparece el santo arrodillado junto a un árbol y ante un altar que tiene el frontal con decoración floral. El fraile franciscano tiene los brazos abiertos y la mirada fija en una custodia de sol que está sobre nubes y entre querubines.

34. Clave. *Virgen con Niño.*

En la clave del arco está pintada la Virgen, de medio cuerpo, con el Niño, que porta un orbe, sobre su brazo izquierdo. Por la parte superior corría una filacteria con inscripción que hoy está casi completamente borrada. Aún se perciben las letras: «V...GRAC...».

35. Enjuta derecha. *San Francisco de Asís, en su prédica a los pájaros.*

En la enjuta se pintó un gran cuero con niño tenante y dentro de él se representó al santo de Asís, de pie, en posición de tres cuartos, con mano izquierda sobre el pecho y derecha portando un crucifijo. Como elementos de un esquemático paisaje figuran dos árboles, aves y un edificio al fondo.



Lámina XVI.

NAVE. Viga exterior del coro. Frente que da al tercer tramo. (Fot. F. Navarro).

36

Anagrama de Cristo, ángeles y rolcos.

1.1.1.3.6. Coro. Viga exterior. Frente que da al tercer tramo. (Lámina XVI).

36. *Anagrama de Cristo, ángeles y roleos.* (650 x 40 cms.).

En el centro, dos angelitos afrontados vestidos de rojo sostienen con una mano un radiante anagrama de Cristo y con la otra la característica ristra de roleos que recorre toda la superficie frontal de la viga y entre los que están intercaladas aves que se posan sobre ellos.



Lámina XVII.

XAVE. Tramo cuarto. Sotocoro. Lienzo del lado de la Epístola. (Fot. S. Vico).

37

Santa Lucía

38

La estigmatización de San Francisco

1.1.1.1. TRAMO CUARTO: SOTOCORO.

1.1.1.1.1. Lienzo del lado de la Epístola. (Lámina XVII).

La superficie pictórica, rectangular de base, queda dividida en dos triángulos por la escalera de subida al coro y en cada uno de ellos se representa un santo, cubriendo el resto de los paños los característicos roleos que inundan la ermita y que, como en el resto de las paredes, se adaptan perfectamente al marco. En el triángulo de debajo de la escalera, un niño es el centro de la composición vegetal.

37. Izquierda. *Santa Lucía.* (195 x 125 cms.).

La imagen de la santa está dentro de un marco coronado por desproporcionado remate vegetal y dos jarroncillos con flores. La figura aparece rígida y frontal con los atributos iconográficos de la palma y plato con los ojos. El fondo es un sencillo paisaje con dos cipreses. La pared esta agrietada y deteriorada en parte la pintura.

38. Derecha. *La estigmatización de San Francisco.* (125 x 100 cms.).

San Francisco está arrodillado ante el crucifijo serafín del que parten hacia su cuerpo los hilillos de sangre que le producen las llagas. Un fraile, sentado, contempla la escena. Al fondo dos árboles y una montaña. Todo está enmarcado por una gran cuerda del que parten roleos que cubren el resto del paramento triangular.



Lámina XVIII.

NAVE. Tramo cuarto. Sotocoro. Lienzo de los pies. (Fot. F. Navarro).

39
Alegoría de la muerte

40
Santa Catalina de Alejandría

41
San Ciriaco

42
San Bartolomé

1.1.1.2. Lienzo de los pies. (Lámina XVIII).

En él se pintaron cuatro figuras. Tres de ellas se colocaron como motivos decorativos de una figurada alfombra rectangular colgada en la pared y se enmarcaron por una cenefa. La figura restante, la de la izquierda, se pintó aislada con respecto al anterior contexto.

39. Izquierda. *Alegoría de la muerte.* (177 x 90 cms.).

Es una representación del género vanitas. Sobre fondo negro aparece un esqueleto, coronado, portando en la mano izquierda una guadaña y en la derecha una cartela con la inscripción: «*La corona / y la tiara que / tanto el mun / do estimo: Di / ombre en lo Q(ue) / paro si Yo no / reserbo na / da*». La pared está agrietada y deteriorada la pintura.

40. Centro izquierda. *Santa Catalina de Alejandría.* (150 x 115 cms.).

La santa aparece en posición frontal y un tanto rígida portando en su mano derecha una espada bajo la que se pintó la cabeza de un moro y en su izquierda la palma del martirio. A su izquierda están representados la rueda de cuchillos y, tras ella, una columna. Bajo el encuadre se escribió la inscripción: «*Se pinto este Q(ue) / adro A deB(ocio)n de Cata / lina Rodríguez*».

41. Centro derecha. *San Cirilo.* (150 x 115 cms.).

El santo, sentado en un sillón, revestido para decir la misa, aparece —inspirado por la paloma del Espíritu Santo— predicando ante un altar cuyo frontal es una réplica del de la ermita. La representación está titulada en una cartela situada a los pies del santo: «*San Cirilo Carmelita*».

42. Derecha. *San Bartolomé.* (150 x 115 cms.).

El apóstol aparece en posición frontal y rígida. Lleva sus atributos iconográficos: cuchillo, pergamino desenrollado y diablillo con patas de gallo sujeto con una cadena. Como elementos ambientales se pintó un paisaje de fondo con un árbol y una minúscula arquitectura. En la parte inferior se trazó la frase: «*A deboçion de Bar / toleme Santos Año / De 1735*».



Lamina XIX

XVII. Tramo cuarto. Sotocoro. Lienzo del lado del Evangelio. (Fot. S. Bosch).

43

Adoración de los Magos

44

San Juan Bautista

4.1.1.4.3. Lienzo del lado del Evangelio. (Lámina XIX).

Como en la pared del fondo, en ésta también se figuró una alfombra, a juego con la anterior, colgada en la pared que tiene como decoración dos cuadros, aquí de muy diferente extensión.

43. Izquierda. *Adoración de los Magos*. (150 x 220 cms.).

El centro de interés de la composición está desplazado a la izquierda, donde aparecen San José, la Virgen y Jesús. La Virgen sostiene y presenta al Niño, en actitud bendicente, quien recibe la adoración de los *Reyes*. Uno de ellos ya ha efectuado su ofrecimiento y se arrodilla para besarle los pies; los dos restantes esperan de pie para imitarle. Con el segundo, el rey negro, conversa otro personaje que no se puede identificar por estar casi enteramente borrado. A los *Magos* les siguen tres soldados, uno porta lanza con la media luna, y en el extremo derecho asoman la cabeza de un camello y la parte delantera de un perro. Sobre los *Reyes* se pintaron dos angelotes y encima de los soldados, y entre nubes, la estrella-guía. Esta pintura se encuentra en muy malas condiciones de conservación y se han perdido amplias zonas de la escena.

44. Derecha. *San Juan Bautista*. (150 x 70 cms.).

San Juan aparece de pie en el desierto, vestido con la piel y señalando con su derecha al Cordero Místico, que descansa sobre un libro, y que constituye uno de sus atributos iconográficos esenciales. En la mano izquierda lleva la cruz y en una cinta blanca se escribió en negro «*ECCe AGVVS Del ECCe QVIVS PeCA TA MVNDI*» (el final se supone escrito en el extremo enrollado de la cinta). El paisaje del fondo apenas está esbozado y en él aparecen elementos anecdóticos como un caracol, florecillas y una pequeña figura, prácticamente borrada. Bajo el cuadro se escribió: «*A deboçion de Juan / de galera de Corcoles / Año de 1735*»



Lamina XX.

SACRISTÍA. Lienzo posterior del muro frontal de la nave. (Fot. S. Vico)

45

Dolorosa y San Juan Evangelista

46

Jarrón con flores

4.1.2. SACRISTÍA.

4.1.2.1. Lienzo posterior del muro frontal de la nave. (Lámina XX).

45. Izquierda y centro. *Dolorosa y San Juan Evangelista.* (cada cuadro 108 x 90 cms.).

Son dos pinturas —la de la Virgen Dolorosa a la izquierda, la de San Juan a la derecha— que flanquean el lugar que ocuparía un cuadro de la Crucifixión o, más probablemente, un crucifijo (hoy desaparecido), formando entre todo un Calvario. Las dos figuras aparecen en solitario, mirando hacia el espacio entre los dos cuadros y sin símbolo ni atributo alguno. Ambas están enmarcadas por gruesas molduras fingidas con decoración vegetal. El fondo es de cielo, liso.

46. Derecha. *Jarrón con frutas y flores.* (90 x 50 cms.).

El conjunto de frutero-maceta (de pie alto), con frutas —o bulbos— y flores está simétricamente compuesto. Las frutas caídas a los lados pueden ser una pera y una manzana. El ramo está formado por pares de flores de cuatro especies diferentes que se escalonan gradualmente hasta configurar un triángulo en el que ocupa el vértice superior una única flor de distinta clase que las anteriores.



Lámina XXI.

SACRISTIA. Lienzo frontal. (Fot. S. Vico).

17
Jarrón con flores

18
Virgen de los Dolores (?)

19
Jarrón con flores

50
Jesús Nazareno

4.1.2.2. Lienzo frontal. (Lámina XXI).

17. Izquierda. *Jarrón con flores* (fragmento). (25 x 38 cms.).

Apenas queda nada de esta pintura, solamente la flor superior y una parte de dos inmediatamente inferiores. Debía ser igual que el otro pintado en la misma pared.

48. Centro izquierda. *Virgen de los Dolores* (?). (30 x 76 cms.).

Era un cuadro con un grueso enmarque figurado del que sólo queda la parte superior. De la figura pintada —que pudo ser una *Dolorosa*— se conserva únicamente parte de una corona radiante y se puede adivinar un fondo constituido por sendos cortinajes rojos separados para dejar ver la imagen.

49. Centro derecha. *Jarrón con flores* (fragmento). (35 x 38 cms.).

Poco queda también de este jarrón con flores. En el que ahora describimos se conservan la flor del remate y las tres siguientes.

50. Derecha. *Jesús Nazareno* (fragmento). (42 x 76 cms.).

Resta parte de un cuadro que tiene igual enmarque que el anteriormente citado de esta pared, con el que forma pareja. El fragmento es algo mayor que el del otro y permite ver la cabeza, manos y parte de la cruz de un *Jesús Nazareno* que aparece ante un fondo de tapicería floreada y entre dos cortinas rojas recogidas para darle paso.



Lámina XXII.

SACRISTÍA. Lienzo de la izquierda. (Fol. S. Vico).

51

Jarón con flores y garzas

52

Santo sin identificar

4.1.2.3. Lienzo de la izquierda, (Lámina XXII).

51. Izquierda. *Jarrón con flores y garzas*. (82 x 35 cms.).

En esta parte de la sacristía se pintó un bello jarrón con flores de proporciones muy esbeltas y hermoso colorido. El jarrón es bitroncocónico con dos asas que unen dos hombros muy bajos decorados con mascarones con el cuello. El ramo tiene abundantes flores de seis variedades diferentes. A ambos lados, alfrontadas y con cabeza baja y cuello doblado, sendas garzas picotean las flores que rematan los tallos surgidos de las bocas de los mascarones.

52. Derecha. *Santo sin identificar*. (108 x 12 cms.).

La pintura representa un cuadro con un ancho marco figurado, bastante parecido a los del lienzo central —aunque sustituyendo las cartelas por veneras— en el que aparece una figura de hombre, de pie, sobre un pavimento enladrillado y junto a una columna de dibujo clasicista y un cortinaje rojo recogido. A través de las nubes, el personaje recibe la inspiración divina en forma de una especie de rayo luminoso. Es un apóstol o un santo que no puede identificarse por la inexistencia de atributos iconográficos personales: sólo porta libro cerrado y este elemento es muy general.



Lamina XXIII.

SACRISTÍA. Lienzo de la derecha. (Fots. E. Navarro).

53

51

Jarrón con flores

Escena de hombres y león

4.1.2.4. Lienzo de la derecha. (Lámina XXIII).

53. Izquierda. *Jarrón con flores* (fragmento). (100 x 85 cms.).

En esta zona de la sacristía se pintó otro de los muchos jarrones que se ejecutaron en la ermita. Como en ocasiones precedentes, se ha perdido una parte de él —en este caso casi la mitad—. Solamente queda, incompleto, el ramo de flores que también ahora tiene una gran variedad de especies, ocho concretamente.

54. Derecha. *Escena de hombres y león*. (70 x 80 cms.).

En la escena pintada aparecen dos hombres en un paisaje arbolado con cielo nuboso. Uno de ellos está tumbado en el suelo —al parecer dormido— y el otro, que empuña una espada, está encaramado en una encina de enormes bellotas para evitar los ataques del león.

En el techo de la sacristía, bajo y plano, se intentó figurar con líneas una bóveda de casquetes en la que destacara netamente la clave.



Lámina XXIV.

CAJA DE LA ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN. Lienzo posterior. (Fol. F. Navarro).

55

San Antonio Abad

4.1.3. CAJA DE LA ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN.

4.1.3.1. Lienzo posterior (según se está subiendo el tramo largo de la escalera). (Lámina XXIV).

55. *San Antonio Abad.* (185 x 100 cms.).

En el interior de un gran y muy decorado cuero aparece el santo orante en medio de un paisaje rocoso con árboles. Está vestido con el hábito de ermitaño y lleva un salterio como cinturón. Junto a sus rodillas se pintó uno de sus atributos iconográficos fundamentales, un pequeño cerdo con campanilla al cuello.



58
Enmarque de obra vegetal



Lámina XXV.
CAMA DE LA ESCALFRA QUE LLEVA AL CAMARÍN. Lienzo del lado derecho. (Fots. S. Vico)
57
San Elías (2)
(El recticabo español) de la escalera de la iglesia de San Elías (2)



56
San Miguel

4.1.3.2 Lienzo del lado derecho. (Lámina XXV).

56. Derecha. *San Miguel*. (132 x 64 cms.).

El personaje aparece vestido mezcla de caballero medieval y de soldado de los tercios españoles del siglo XVI, con cabeza de perfil, cuerpo de frente y una de las piernas y los brazos de perfil. En su mano derecha porta una lanza y en su izquierda un escudo circular. En la parte posterior se ve un ala.

57. Centro. *San Elías* (?). (165 x 170 cms.).

Flanqueado por dos columnas salomónicas que sostienen un dintel y en el interior de un cuero voluminoso y muy decorado aparece el santo, vistiendo el hábito de ermitaño, orante y con larga barba. Está frente a una cueva, junto a un torrente y en un paisaje desértico, esbozado, al fondo. Le rodean numerosos atributos iconográficos: cruz, cuervo que llega volando con pan en el pico, calavera, palmera cargada de dátiles y rosario o salterio como cinturón.

58. Izquierda. *Enmarque de una ventana*. (173 x 142 cms.).

Al rellano superior de la escalera se abre una pequeña ventana que aparece enmarcada por elementos arquitectónicos fingidos. A los lados, sendas columnas salomónicas que sostendrían, hoy borrado, un arquitrabe. El abocinamiento del vano está decorado con roleos verde-azulados y debajo de él una gran venera.

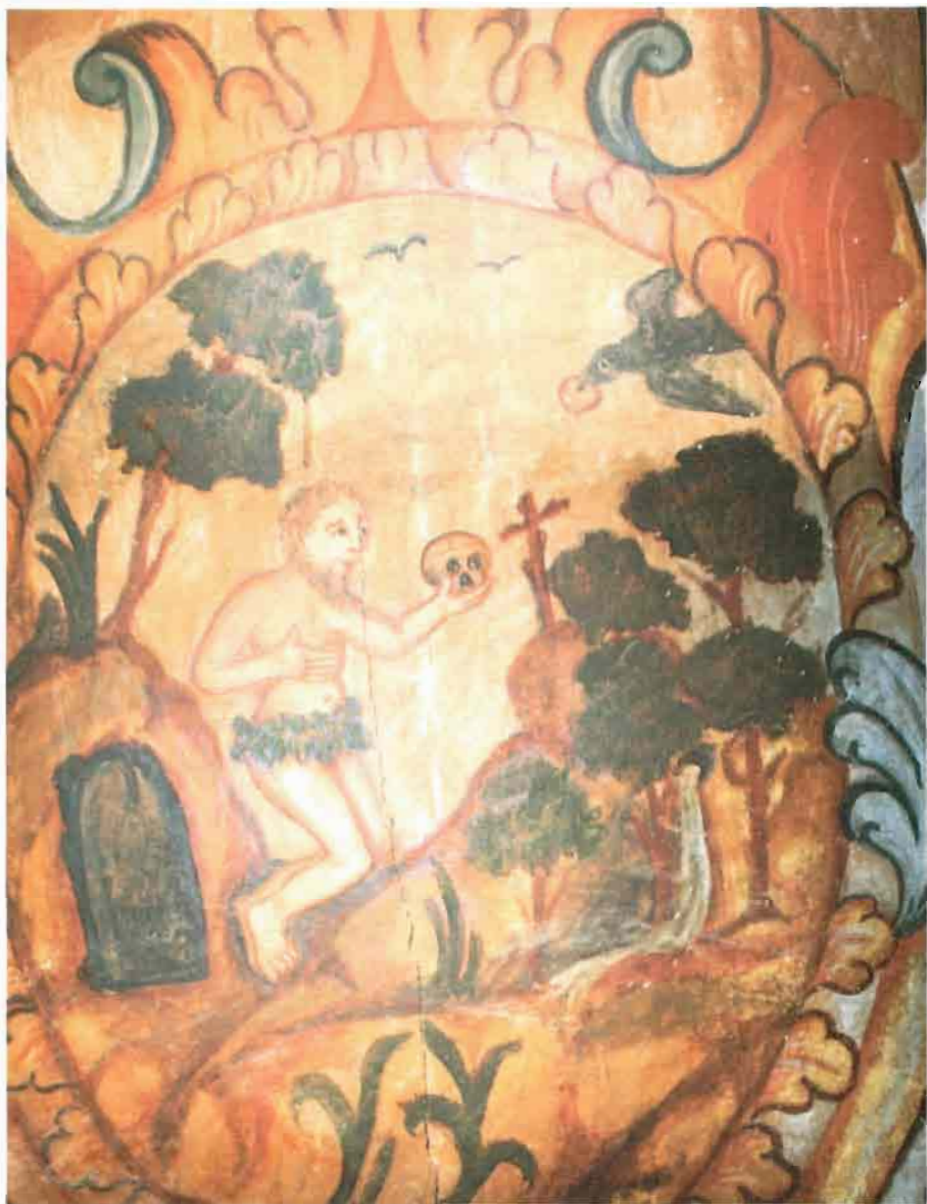


Lámina XXVI.

CAJA DE LA ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN. Lienzo del lado izquierdo. (Fot. S. Vico).

59

San Pablo ermitaño (?)

«El reducido espacio de la escalera ha obligado a realizar un fotomontaje.»

4.1.3.3. Lienzo del lado izquierdo. (Lámina XXVI).

59. *San Pablo ermitaño* (?). (165 x 170 cms.).

Flanqueado por dos columnas salomónicas sobre las que cabalga un dintel y en el interior de un gran y decorado cuero aparece una figura orante ante una cruz en un paisaje rocoso y arbolado. El santo, de espaldas a una cueva y frente a un torrente, se presenta barbado, casi desnudo —solamente tiene cubiertas las caderas por una guimalda vegetal—, oferente de una calavera que sostiene en su mano izquierda. Un cuervo vuela hacia él llevando en el pico un trozo de pan.



Lámina XXVII:

CAJA DE LA ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN. Lienzo del frente. (Fot. S. Vico).

(6)

San Miguel

4.1.3.4. Lienzo del frente. (Lámina XXVII).

60. *San Miguel.* (170 x 130 cms.).

Dentro de un gran cuero ovalado se representa al arcángel completamente rodeado por una aureola resplandeciente. Se pintó en posición frontal, ataviado con atuendo militar, banda cruzada en el pecho y porta espada. Debajo del cuero hay un zócalo de roleos. Se ha perdido el tercio superior de la obra.



Lamina XXVIII.

CAJA DE LA ESCALERA QUE LLEVA AL CAMARÍN. Techo. (Fot. S. Vico).

61

Roleos

4.1.3.5. Techo. (Lámina XXVIII).

61. *Roleos*. (332 x 100 cms.).

Toda la superficie del techo que cubre la escalera está cubierta por los caligráficos, carnosos y cromáticos roleos tan abundantes en la decoración de relleno de la ermita y que aquí nacen de la prolongación de la lengua que sale de la boca de un fantástico dragón o serpiente.



Lamina XXIX.

CAMARÍN. Dintel de la puerta de entrada. Frente que da al camarín. (Fot. T. Navarro)

62

Jarrón de flores

4.1.4. CAMARÍN.

4.1.4.1. Dintel de la puerta de entrada.Frente que da al camarín. (Lámina XXIX).

62. *Jarrón con flores.* (90 x 95 cms.).

Sobre el dintel está pintada una gran maceta-jarrón con flores y frutos. El recipiente tiene forma de copa y de él sale un ramo formado por cinco variedades de flores. Sobre el suelo, y una a cada lado, se ven una granada y una manzana. En la parte izquierda, un racimo con más frutas.



63
La Sagrada Familia

Lámina XXX.
CAMARÍN. Lienzos del frente. (Fot. S. Vico).
64
La Visitación de la Virgen
María a Santa Isabel

65
Inmaculada Concepción

4.1.4.2. Lienzos del frente. (Lámina XXX).

El frente del camarín está formado por paredes que constituyen un tríptico en las que están pintados tres retablos, separados por un trenzado que refuerza la arista de los planos murales, sobre un zócalo de tapicería figurada. A lo largo de todo el perímetro y como remate de los retablos corre una balaustrada ante la que están sentados nueve ángeles músicos. Con la pintura se ha intentado sugerir una cúpula como cubierta, cuando realmente lo que hay es una techumbre plana.

63. Izquierda. *La Sagrada Familia.* (233 x 260 cms.).

La pintura representa un retablo de cuerpo único con parejas de columnas salomónicas en los costados y rematado por la balaustrada con tres ángeles músicos. En el centro, una gran cartela con minuciosa ornamentación vegetal —apoyada en un banco con venera central y dos pares de elementos ornamentales vegetales a los lados— enmarca la escena. Jesús, en el centro, camina de la mano de sus padres. Sobre ellos, y rodeado de nubes, se posa el Espíritu Santo en forma de radiante paloma.

64. Centro. *La Visitación de la Virgen María a Santa Isabel.* (233 x 175 cms.).

El retablo que encuadra la escena está constituido por dos pares de columnas salomónicas que sostienen la balaustrada ante la que están sentados tres ángeles músicos. En el centro se simula el interior de una iglesia de una nave, pavimentada y en perspectiva, cubierta con bóveda de cañón sobre arcos fajones que cabalgan sobre las columnas salomónicas, los dos primeros, y sobre pilares, los restantes. Al fondo una cúpula sobre pechinas y debajo de ella la *Virgen* y *Santa Isabel* abrazándose.

65. Derecha. *Inmaculada Concepción.* (233 x 185 cms.).

Un retablo figurado, formado por columnas salomónicas pareadas que sostienen la balaustrada ante la que se sientan tres ángeles músicos, enmarca la representación mariana. La *Virgen*, coronada de estrellas, aparece en el interior de un óvalo formado por carnosos roleos y apoyado sobre un banco con venera central y dos pares de elementos ornamentales vegetales a los lados. Tiene orbe, serpiente y media luna a los pies y está rodeada por cinco serafines.



Lamina XXXI.

CAMARÍN. Puerta de acceso al reducido zaguán que da paso al pequeño cuarto anejo (frente que da al camarín). (Fot. S. NICO).

60.

Enmarque textil y cartela con inscripción

4.1.4.3. Puerta de acceso al reducido zaguán que da paso al pequeño cuarto anejo (frente que da al camarín). (Lámina XXXI).

66. *Enmarque textil y cartela con inscripción.* (145 x 180 cms.).

El vano está enmarcado por unos cortinajes figurados —iguales que los que cubren lienzos enteros en la nave— en las jambas y por una cartela flanqueada por dos roleos en el dintel. En la cartela está escrita la inscripción: *«En esta umil-
de estancia / ResPlandeçe Una Antorcha / luz del dia saludala diciendo Ane /
Maria De Graçia toda llena / Dios Es co(n)uigo candida A / çuçena».*



Lámina XXXII.

CAMARÍN. Lienzo posterior del muro frontal de la nave. (Fot. S. Bosh).

6^o

Retablo de la Virgen de Belén

b

Cartela con la Santa Faz

a

San Lorenzo

c

San Esteban

4.1.4.4. Lienzo posterior del muro frontal de la nave. (Lámina XXXII).

67. *Retablo de la Virgen de Belén.* (233 x 365 cms.).

Retablo figurado de tres calles y único cuerpo con columnas de variada tipología —clasicistas las pareadas que flanquean la hornacina, salomónicas las más exteriores— que sostienen un quebrado entablamento coronado por remates terminados en bolas. La calle izquierda tiene pintado un cuadro con la figura orante de *San Lorenzo* (a) vestido de diácono llevando en sus manos la parrilla y la palma del martirio. En la calle central se practicó el vano-hornacina que abre el camarín a la nave de la ermita y en el que se expone la imagen de la *Virgen de Belén*. En el entablamento, sobre la clave del arco, se pintó una cartela y en ella el paño de la *Santa Fáz* (b). En la calle de la derecha aparece *San Esteban* (c), figura que, prácticamente igual que la anterior, es orante, viste de diácono y porta la palma del martirio.



Lámina XXXIII.

CAMARIN. Techo. (Fot. S. Vico).

68.

Paloma del Espíritu Santo, rompimiento de gloria y los cuatro evangelistas
(La baja altura del techo ha obligado a realizar un fotomontaje)

4.1.4.5. Techo. (Lámina XXXIII).

68. *Paloma del Espíritu Santo, rompimiento de gloria y los cuatro evangelistas*. (340 x 360 cms.).

En un techo completamente plano, el pintor quiso simular una cúpula. En la clave, la paloma del *Espíritu Santo* está rodeada por dos anillos de serafines y nubes y por un gran cinturón de roleos. En los ángulos que corresponderían a las pechinas aparecen cuatro cueros en cuyo centro figuran otros tantos medallones que contienen las representaciones de los *cuatro evangelistas* con sus símbolos: San Juan y San Mateo en los ángulos del tríptico —el primero a la izquierda y el segundo a la derecha, según se mira el panel central—; en los ángulos restantes y en la misma posición, respectivamente, San Marcos y San Lucas. Domina el bicromatismo rojo-azul.



Lámina XXXIV.

CAVIARIN, Zaguza anterior al prequiescinto cuarto arabe. Paredes. V. Col. S. VICOI.
109

Revestimiento textil de las paredes y decoración de la puerta de acceso al cuarto.

4.1.4.6. Zaguán anterior al pequeñísimo cuarto anejo. Paredes. (Lámina XXXIV).

69. *Revestimiento textil de las paredes y decoración de la puerta de acceso al cuarto.* (145 x 180 cms.).

El reducido recinto está recubierto por colgaduras figuradas que continúan las de las jambas de la puerta. Por debajo de ellas también aparece la continuación del zócalo que recorre la base de los retablos del tríptico del camarín. Es un espacio con tres vanos —el de entrada, una ventana y la puerta de acceso al minúsculo cuarto adyacente—. Dicha puerta está pintada con simulación de carterones con motivos en aspa. Los triángulos que forman en las paredes la caída de aguas del tejado se cubren con los típicos roleos.



Lámina XXXV.

CAMARÍN. Zaguán anterior al pequeñísimo cuarto anejo. Techo. (Fot. S. Vico).

70

Pelicano desangrándose

4.1.4.7. Zaguán anterior al pequenísimos cuarto anejo. Techo. (Lámina XXXV).

70. *Pelícano desangrándose.* (155 x 160 cms.).

En el techo, que sigue la inclinación del tejado, y dentro de un gran cuero muy ornamentado, se representó la escena del pelícano que se pica y desangra para poder alimentar a sus crías.

4.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL CONJUNTO.

1.2.1. LA CRONOLOGÍA.

En las diferentes inscripciones que hay en las paredes se incluyen explícitamente las menciones de tres años concretos: 1734, 1735 y 1737. Pero así como el último citado debe ser el de la terminación, es posible que el primero no lo sea del comienzo. La cartela donde está incluido el dato dice «*SE PINTO ESTA ERMITA SIENDO SANTERO GASTAR BAIDEZ I SU MUJER ANTONIA CIVVENTES AÑO DE 1734*» y en ella la fecha parece más la de la inscripción que la de la indicación de que en ese año se realizó el trabajo; por tanto, el pintor pudo comenzar antes. Lo que sí se puede deducir del texto es la existencia de una primera fase de ejecución de los murales, ya que posteriormente se pintaron, como mínimo, todos los cuadros dedicados, excepto uno, y el púlpito. En consecuencia, puede considerarse que desde que comenzaron las pinturas hasta que estuvieron concluidas pasaron unos cinco años.

Por los restos encontrados por Navarro Pretel hay que pensar que pudieron existir otras anteriores, al menos en el muro del altar, hecho que no tendría nada de extraordinario debido a que ya desde antiguo era frecuente hacer en torno a los altares pinturas que recogiesen las devociones de la comunidad. De Liétor conocemos noticias en este sentido desde finales del siglo XV, concretamente desde 1498. Dicho año, los visitantes de la orden de Santiago dejaron constancia en el acta de su inspección que las paredes interiores del templo parroquial — se refieren a la primitiva fábrica¹⁶— aparecían pintadas con «*muchas ymagenes asy de Nuestra Señora de la Piedad como de otros santos e martires*»¹⁷. Esta costumbre, bastante extendida en general, se mantuvo en la villa hasta el punto de pintar retablos en las capillas de la nueva iglesia parroquial, construida, tras la demolición de la anterior, a lo largo del último tercio del siglo XVIII. De todos ellos quedán dos completos y restos de otros tres.

1.2.2. LA INFLUENCIA DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS EN LA DEVOCIÓN POPULAR.

No se sabe el nombre del autor de los murales; para Sanz Gamó¹⁸ —que le denomina «Maestro de Liétor»— es único, en función de la unidad de acción que ve en la ejecución de las pinturas. Seguramente es así, pero creemos importante matizar algo al respecto, dado que se encuentran ciertas diferencias estilísticas de las que apuntaremos, al menos, una de ellas. Cuando se observa detenidamente el conjunto se puede apreciar una sensible diferencia en el dibujo y en la armonía cromática de los elementos decorativos de relleno de los paramentos, especialmente en las cadenas de roleos que no forman parte de la decoración textil

¹⁶ SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura...* Op. cit. Pág. 39 y ss.

¹⁷ A.H.Nacional. Sec. Clero. Ordenes Militares. Uclés. 1.009 - C. Fols. 149 - 173.

¹⁸ SANZ GAMO, R. «La ermita de la Virgen de Belén...». Op. cit. Pág. 92.

reproducida. Estas composiciones vegetales tienen: un trazo suelto, firme y caligráfico; un buen estudio de la luz que crea unos contrastes que proporcionan volumen y carnosidad a los tallos; y una valoración de colores y tonos perfectamente armonizada. Tales características no se contemplan conjuntas en el resto de lo representado y, desde luego, no están presentes en los roleos que adornan los fingidos cortinajes y en las orlas de las falsas alfombras que, como es fácil constatar, difieren notablemente con respecto a los anteriores, tanto en diseño como en tratamiento, aunque quizá, no hay que descartar tal posibilidad, se trazaran así intencionadamente debido al diferente contexto en el que cada ornamentación se encuentra. Este desigual tratamiento contextual lo hallamos también claramente utilizado en las pinturas de la ermita de la *Purísima* en Tobarra, obras fechadas en 1729 y que, en función de las características estudiadas en las de Belén, atribuimos al mismo autor². El diseño de los roleos tobarreños es de tres clases, diferenciándose el dibujo y la trama —en los que van aumentando, sucesiva y respectivamente, la complejidad decorativa y cromática— de los pintados en las zonas siguientes:

- bóvedas y cortinajes.
- bovedillas de los lunetos.
- superficies de los intradoses de los arcos.

Los cortinajes son iguales que los que hará en Liétor, donde no utiliza en ningún lugar la estructura ornamental de las bovedillas de los lunetos, y las cadenas de los intradoses se parecen mucho a otras que encontramos en Belén, pero los referidos roleos de esta última ermita —que no aparecen en la *Purísima*— alcanzan una mayor perfección en el sombreado y en la armonía del colorido. Es posible que los de Tobarra, por haber estado cubiertos unos doscientos años por el enlucido, hayan perdido nitidez, contraste e intensidad de color —lo que puede haber ocurrido también con el resto de las pinturas— pero, aun teniendo esto en cuenta, el diseño difiere y nos parecen mejores los letuarios.

Esto puede indicar:

² Las pinturas murales de la ermita de la *Purísima* en Tobarra fueron realizadas en los últimos años de la tercera década —dos cuadros están fechados en 1729— del siglo XVIII y, por tanto, son poco anteriores a las de la ermita de la *Virgen de Belén* en Liétor. A finales del mencionado siglo o a principios del siguiente, todas fueron cubiertas por un enlucido de yeso, ornamentándose la ermita al gusto neoclásico imperante. La Escuela-taller de Tobarra las acaba de rescatar, con la excepción del retablo mayor (queda solamente un fragmento, la parte superior), de una parte de los cortinajes pintados en las paredes laterales y de un cuadro del fondo del presbiterio en el lado de la Epístola que fue destruido por la apertura de una ventana.

Tiene muchas menos imágenes que la de Liétor y, por ello, posee inferior valor testimonial pero la cúpula de la tobarrena es una pieza de gran interés y, sin duda, la mejor de ambas ermitas.

Las instituciones de Tobarra deben realizar con entusiasmo y sin desmayo todas las gestiones necesarias para conseguir la restauración de las pinturas. Además de recuperar un documento gráfico de la devoción popular de la población en el primer cuarto del siglo XVIII, obtendrán el mejor marco ornamental posible para el Museo del Tambor que en la ermita han instalado.

O existencia de más de un artífice en Belén, hipótesis que consideramos posible pero que no nos atrevemos ni siquiera a considerar provisional por falta de datos —no hay más que la interpretación de que de la inscripción de la cartela que hemos tratado en el apartado de la cronología se desprende que existieron, al menos, dos fases de realización, y que quizá en alguna de ellas pudo intervenir otro pintor—; o, más probablemente, adquisición de una mayor destreza del pintor, conseguida con el tiempo y la práctica, en la ejecución de algunos temas.

Dejadas caer estas observaciones, y a falta de pruebas, nos referiremos a un solo maestro.

En relación con la búsqueda de quién sería la persona que realizó los murales se han emitido dos opiniones:

a). En el panel de la derecha del púlpito, debajo de la representación de *San Vicente Ferrer*, aparece escrito «...*María Año 1737 R.S: Biçent*», final de una inscripción más larga, hoy borrada, que rodeaba la base de dicho púlpito. Para Sanz Gamo quizá sea *Biçent* el nombre del autor, «posiblemente un valenciano llegado a Liétor para ejecutar las pinturas» y que pintó al santo en función de su patronazgo onomástico, asociación que es frecuentísima en las representaciones de la ermita.

Creemos que el lugar de la inscripción, la posición final en ella del nombre y su colocación junto a la datación más tardía de las que figuran indicadas, hacen razonable una correspondencia entre año de conclusión de las pinturas y nombre de quien las hizo. No obstante, el desconocimiento del significado de las letras R y S —especialmente de la segunda— hacen dudosa la atribución.

b). Navarro Pretel considera que es probable que el pintor fuese un religioso —concretamente un lego— carmelita o franciscano²². Religioso, por su conocimiento del santoral y el sentido catequético de las pinturas, por la posesión de tantos modelos piadosos y por la utilización del latín en algunas inscripciones. Lego, por la baja formación eclesiástica que ponen de manifiesto sus incorrecciones en el uso de la lengua latina y por la simplicidad de su concepción religiosa. Carmelita o franciscano, por el elevado número de imágenes pintadas que directamente se relacionan con estas órdenes religiosas:

—*Virgen del Carmen, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, San Cirilo*, seguramente *San Elías* y un escudo de la orden, por la del Carmelo. También aparecen figuras muy relacionadas con la devoción carmelitana como *San Juan Bautista, Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña* y el tema de *La Sagrada Familia*.

²² La primera posibilidad la dió a conocer en la Revista *MI SEO* en un artículo titulado «Estudio comparativo de las inscripciones de la ermita de Belén»; la segunda está indicada en algunos escritos inéditos que me ha facilitado. En relación con el supuesto carmelita, también tiene un trabajo que trata de las posibilidades cronológicas que pueden existir de que sea el autor alguno de los eclesiásticos enterrados en la cripta del convento de Liétor.

—*San Francisco de Asís. La Estigmatización de San Francisco. San Pascual Bailón. San Antonio de Padua. Santa Isabel de Hungría* y una cartela con las cinco llagas, por la del Padre Seráfico. Íntimamente ligado con esta orden estaba el tema de la *Immaculada Concepción*.

Esta atribución no excluye la anterior pero, como ella, es discutible.

Es probable que el autor fuese religioso pero no necesariamente, por varias razones:

a). El programa iconográfico, la temática desarrollada y la secuenciación de las imágenes que se llevaron a cabo en esta ermita son de carácter sencillo y popular.

b). Dicho programa pudo ser concebido por cualquier eclesiástico y entregado al pintor.

c). Las colecciones de estampas devotas y los repertorios gráficos piadosos eran fáciles de obtener para cualquier pintor por la gran circulación y difusión que tenían.

d). Para escribir las frases en latín que figuran en las inscripciones no era preciso siquiera tener conocimientos de esa lengua —al margen de que un laico con pocos estudios podía poseer una idea de la misma— ya que eran habituales, típicas y de utilización popular y que, seguramente, estaban escritas en los modelos que se reproducían, en los que, incluso, por la naturaleza de estas fuentes gráficas, podían aparecer las incorrecciones que se aprecian en Belén. El pintor pudo escribirlas tal como las oía o las copió así de los modelos que utilizaba.

En principio, la misma abundancia de obras pintadas relacionadas con cada orden religiosa mencionada, hace débil la suposición de la pertenencia a una de estas comunidades ya que un pintor de una o de otra procedencia habría propiciado un mayor desequilibrio a su favor. Un carmelita no pintaría tanta temática franciscana, y viceversa, a no ser que le fuera impuesta por deseo expreso de los fieles o de quien dirigiera el programa iconográfico, y esto indicaría que las representaciones se realizaron como consecuencia, no de la decisión personal del pintor, sino de la imposición —debido a la influencia que en la devoción del pueblo ejercían ambas instituciones monásticas—, y en ese caso, el autor de las pinturas pudo ser cualquier pintor, religioso o no.

La línea interpretativa de la preponderancia temática dentro del conjunto nos conduciría a la conclusión de que el maestro era un lego franciscano porque en la cúpula de la *Purísima*, en Tobarra, pintó exclusivamente iconografía de la *Immaculada* y esta devoción estaba intensamente defendida por la orden de San Francisco, que, además, tenía su convento a una cincuentena de metros de la ermita. Sin embargo, pensamos que esta iconografía no presupone nada en este sentido porque, simplemente, es la lógica en una ermita con esa advocación. No sólo el autor influía en la elección de lo que se representaba, también actuaban otros elementos, entre ellos la dedicación de la ermita —que ya de por sí orientaba el programa a desarrollar— y los deseos de los donantes. Por tanto, hoy por

hoy, es tan razonable como la anterior la hipótesis de un pintor itinerante que acudía a realizar su trabajo allí donde se le requería para ello.

Pero dejemos esta cuestión porque realmente no tenemos datos firmes para hacer alguna atribución y podemos caer en especulaciones. Conocer la identidad del autor es importante, pero desconocerla en este tipo de pintura no quita valor testimonial a su obra. Esto es tan frecuente en el arte popular que, incluso, el anonimato se convierte en una de sus características definitorias.

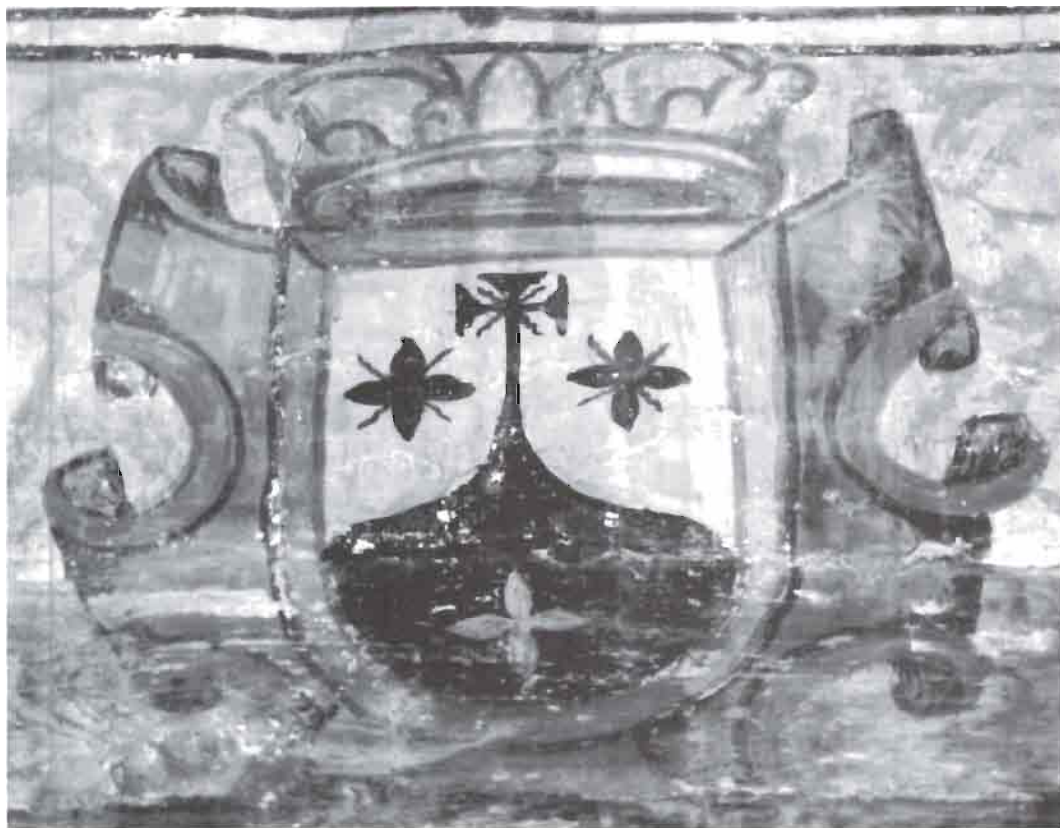
Otra cosa distinta, y de ella sí poseemos referencias documentales, es la influencia de las órdenes religiosas en la devoción popular, concretamente en la de una pequeña comunidad rural, como la que estudiamos. Si nos fijamos detenidamente en el emplazamiento, significado y tamaño de las imágenes pintadas en Belén, especialmente en las del tramo tercero de la nave, podemos extraer alguna conclusión.

De las franciscanas, la de *San Antonio de Padua*, la cartela con las cinco llagas, la *Estigmatización de San Francisco* y la representación de *Santa Isabel de Hungría* aparecen lejos del contexto del tramo. Las dos primeras están juntas en el primero (Lám. VII) y aparecen ligadas por relación onomástica con el donante, Antonio Moreno; la tercera en el lienzo del lado de la Epístola del sotocoro (Lám. XVII); y la última en el púlpito (Lám. XIII). De las carmelitas solamente están fuera del tramo *San Cirilo*, que figura en el muro de los pies del sotocoro (Lám. XVIII), *San Juan Bautista*, que está en la misma zona pero en la pared del Evangelio (Lám. XIX) y el probable *San Elías*, que se pintó en la caja de la escalera (Lám. XXV). Las representaciones franciscanas de *San Francisco de Asís* y *San Pascual Bailón* se colocaron simétricamente en las enjutas de una cara de un arco (Lám. XV) y, por tanto, poseen un tamaño reducido y un lugar poco preferente, circunstancia que también concurre en *Santa Isabel de Hungría*. Por el contrario, las carmelitanas —*Virgen del Carmen*, *Santa Teresa de Jesús*, *San Juan de la Cruz* y *Santa Ana enseñando e leer a la Virgen Niña* (Láms. XI y XII)— están en las paredes laterales y son mucho más grandes. Además, el escudo del Carmelo descalzo, individualizado, destaca sobre una de las puertas de entrada (Lám. XII y fot. 1). También aparece en el cuadro de *San Juan de la Cruz* y, repetidas veces, en el de la *Virgen del Carmen*. El tema de *La Sagrada Familia*, muy caro a la orden del Carmen, se pintó en uno de los paneles del tríptico del camarín pero, contrarrestándolo, en el lienzo simétrico se realizó el de la *Inmaculada Concepción*, de indiscutible, aunque no única, preferencia franciscana.

Hay, pues, predominio de la iconografía carmelita sobre la franciscana, pero en la ermita no existen solamente imágenes de estas órdenes sino que también las hay representativas de los dominicos como son las de *Santo Domingo de Guzmán* y *San Vicente Ferrer*. El primero tiene una relación onomástica con quien encargó la imagen y en el segundo es probable que ésta también existiese.

Pensamos que lo que queda claro es que la presencia de estas imágenes se debe a la influencia que las órdenes monásticas con más peso en Liétor ejercen

sobre la religiosidad popular de la villa, que tiene como resultado la exaltación de sus devociones más específicas. Podría enunciarse, a la vista de lo que se observa aquí, que a mayor participación de una orden monástica en la vida de una comunidad, mayor devoción en ella a imágenes directamente relacionadas con dicha orden. Ya hemos visto que en Belén predominan las carmelitas, le siguen las franciscanas y, finalmente, están las dominicas. Ésta es, justamente, la graduación de la importancia que cada una de ellas tenía en la población y, por tanto, el número de representaciones parece consecuencia de dicha graduación.



Fot. 1

Debajo de la *Virgen del Carmen*, y sobre el centro de una de las puertas de la ermita, se pintó individualizado y destacado el escudo del Carmen descalzo. (Fot. F. Navarro).

La que más intervenía en la vida letuaria era la del Carmelo descalzo. En 1679, Carlos II concedía la licencia para fundar un convento de esta orden en la villa y de todos es conocido que el papel de los conventos era por entonces deci-

sivo ya que suponían el contacto entre sociedad y Dios, lo que llevaba a considerar que una comunidad no estaba completa hasta que no contaba, al menos, con uno. Eran centros de atracción e irradiación que contribuían poderosamente a formar la sensibilidad y la mentalidad del vecindario.

El convento de Liétor comenzó con una comunidad de sólo tres frailes; en 1706 ya la formaban diez frailes profesos; pocos años después de ejecutadas las pinturas de Belén, en 1755, estaba compuesta por *quarenta y cinco Religiosos, los veinte y dos de misa quinze choristas y ocho legos*²¹. No es de extrañar que un convento de esta entidad influyese notablemente en el devenir de la villa²².

Está claro, pues, que el desarrollo de la vida letuaría no puede comprenderse totalmente si lo desligamos de la actuación de los carmelitas del convento, pero tampoco si olvidamos que el Hospicio franciscano se mantuvo a pesar de la fundación de monasterio del Carmelo y que sus frailes visitaban continuamente la población y recogían limosnas²³, y lo mismo si ignoramos que los dominicos, los Predicadores, por sus actividades relacionadas con la Inquisición, también participaban en el entramado de la religiosidad local; los dos escudos de su orden que figuran en las puertas de las rejas de madera que cerraban la antigua capilla del Bautismo de la iglesia parroquial —hoy en su Museo— son muestras que los recuerdan.

4.2.3. LOS CARACTERES ESTILÍSTICOS.

El visitante que recorre la ermita de la *Virgen de Belén* pronto queda cautivado por la llamativa y vistosa pintura realizada al temple con retoques al óleo²⁴ que llena sus paredes y algunas zonas de sus techos —completas alcanzarían una superficie de unos 550 metros cuadrados— pero también, a la vez, se da cuenta de que es la obra de un pintor que no estaba formado artísticamente, la de un hombre del pueblo con ciertas habilidades que pintaba para el pueblo y por su encargo las escenas e imágenes religiosas más veneradas y queridas. El maestro

²¹ A.H.P.Ab. Respuestas Generales del Catastro de la Ensenada. Fueron contestadas por Liétor el 5 de julio de 1755. Utilizamos una copia del original que se guarda en el A.G. de Simancas.

²² Algunos aspectos de la influencia del convento en la población en SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. «Arquitectura...» Op. cit. Págs. 133-147.

²³ Desde 1594 los franciscanos poseían un Hospicio en Liétor. De 1721 y de 1735 tenemos referencias de su casa-hospedería. En Hellín y Tobarra, poblaciones cercanas a Liétor, existían sendos conventos de frailes observantes influyentes en la vida de la villa. A veces, los franciscanos realizaban funciones en la parroquia. En los libros LIE-1, LIE-9 y LIE-10 guardados en el A.P.L. . . y refiriéndonos en concreto a años en los que se estaba pintando la ermita, figuran:

—desde 1733 hasta finales de octubre de 1735 como Teniente, Asistente, Operario, Fray Bartolomé Clemente, *religioso de mi padre San Francisco*.

—en 12 de enero de 1736 firma como Asistente en esta villa Fray Francisco León, *religioso descalzo de mi padre San Francisco*.

²⁴ A.P.L. FERRIETE, S. y TRES MÁS. «Informe de la restauración...» Op. cit. Pág. 1.

de Liétor trató de crear un lujoso interior con los pocos medios y con los escasos recursos técnicos que poseía. Su obra posee los caracteres estilísticos siguientes:

a). El espacio ilusorio.

Por medio del *horror vacui* se trató de convertir un espacio pobre y sencillo en un interior teatral, suntuoso y rico decorativamente. Muros y cubiertas, tanto de la nave como del camarín, están ornamentados abigarrada y exuberantemente con variados elementos: retablos; simuladas esculturas, puertas, ventanas y tapicerías de ricas telas; cuadros con marcos fingidos; y ornamentación figurativa, arquitectónica, vegetal y geométrica que lo envuelve y lo llena todo.

Se pintaron varios retablos a los que se les colocaron «esculturas», se «colgaron» cortinajes en el presbiterio y en el camarín y cuadros, cartelas y cueros en el tercer tramo de la nave, en el sotocoro, en los arcos, en la sacristía, en el camarín y en la caja de la escalera que conduce a él. Se decoraron las ménsulas reales que sostienen las vigas, se pintaron éstas y se les hizo «cabalgar» sobre columnas imaginarias, se fingieron cúpulas, y se procuró una fina terminación a lo que la tenía tosca, integrando en un todo lo real y lo ficticio (ver las láminas de los sitios indicados y las fots. 5, 6 y 7).



Fot. 5

Columna fingida que «sostiene» una ménsula real decorada pictóricamente y joven con túnica del que parte la decoración vegetal que cubre la mitad del intradós, la del lado de la Epístola, del tercer arco. (Fot. F. Navarro).



Fots. 6 y 7

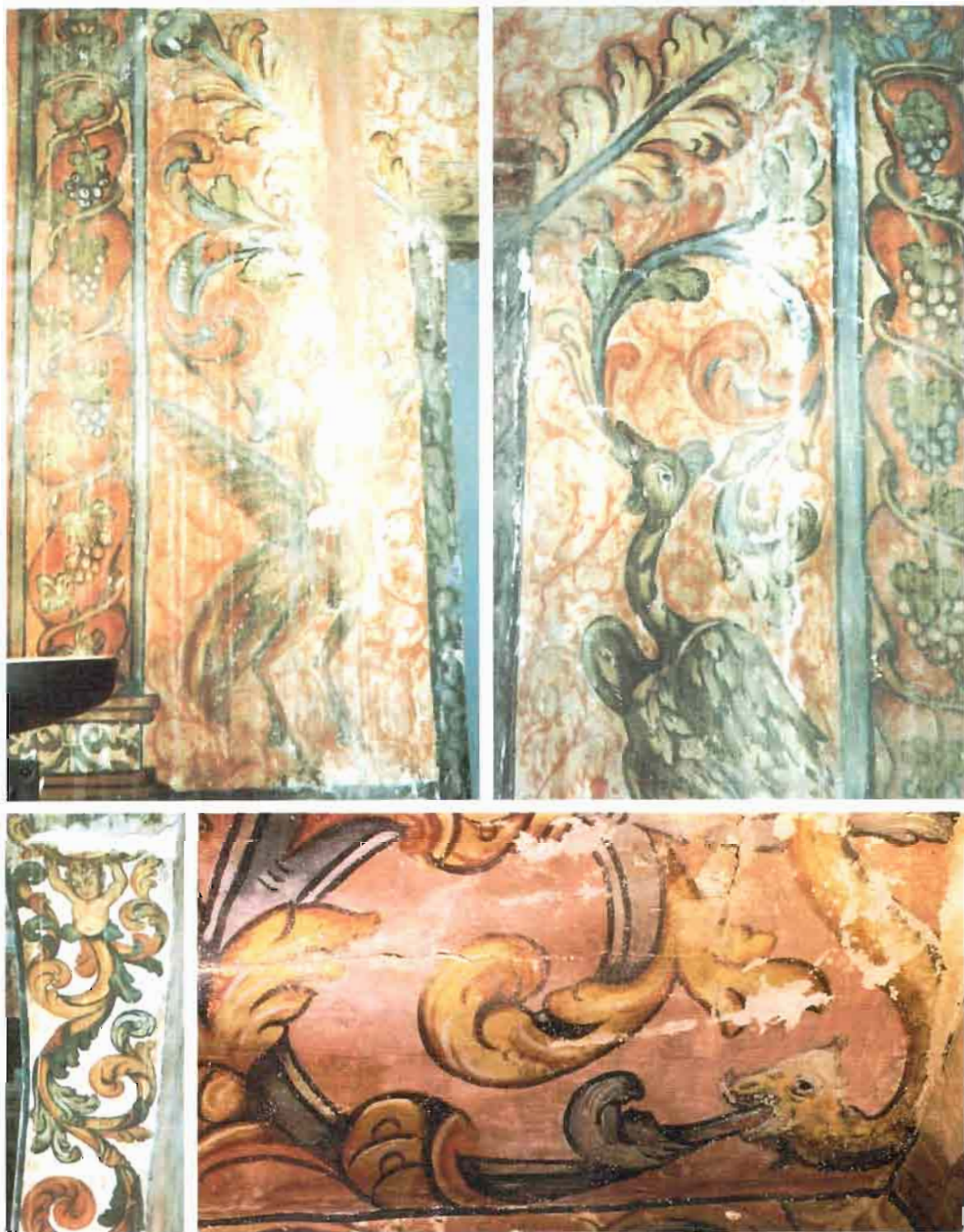
Viga, canecillos y tableros del coro totalmente decorados. (Fots. E. Navarro).

A lo largo de las paredes de la nave se pintó un zócalo geométrico constituido por un ajedrezado o taqueado visto en perspectiva y a lo de las del camarín otro, formado por una combinación de círculos y rectas (ver Láms. XXX y XXXI) y toda la superficie de los paramentos que se quedó sin cubrir con lo anterior se rellenó con decoración vegetal, con la excepción de la sacristía —la pieza, con diferencia, más austeramente ornamentada— en la que «únicamente» figuran once cuadros de los cuales cinco están casi totalmente perdidos y otro lo está parcialmente.

La decoración vegetal adquiere una importancia singular. Su versatilidad formal permitía graduar los tamaños para adaptarla a cualquier marco y con ella el maestro de Liétor cubrió las zonas «blancas» con una sistemática, incansable y tupida red de un motivo iconográfico dominante —con el que se entremezclan, en ocasiones, jarrones, flores, frutos, hojas de cardo, aves, etc.— constituido por un roleo que se va multiplicando, encadenando, enredando y variando de dimensiones hasta adaptarse perfectamente a la superficie que tiene que adornar. De esta forma, los «sobrantes» de las paredes, las vigas, los arcos —tanto en las roscaas como en los intradósos—, el techo de la escalera al camarín y el bajo que da al sotocoro de la que lleva al coro se cubren con el voraz diseño vegetal (ver las Láms. de las zonas indicadas).

En varias ocasiones, el pintor hace fluir o partir esa ubérrima y aparatosa vegetación de otros elementos figurados. Tal es el caso de los dos arranques en el intradós del tercer arco en los que aparecen sendos jóvenes vestidos con túnicas (fot. 5); o en el del paramento triangular del fondo del sotocoro, en el que es un niño el que está en la base de la hojarasca (Lám. XVII); o en el de las superficies laterales de la puerta de la nave en la pared del lado del Evangelio en las que los tallos de los roleos nacen de los picos de dos garzas (fots. 8 y 9); o en la clave del frente que da al tramo primero del primer arco en donde de un niño, de busto y en posición frontal, abre los brazos y sostiene el comienzo de las dos ristas de roleos que llenan toda la superficie (Lám. IV,7); o de los ángeles de la clave del frente opuesto que son punto de partida de los que llenan esa zona (Lám. VIII, 13); o los que parten de la cintura de otro niño que sostiene sobre su cabeza el cuero donde está representado *San Francisco de Asís* (fot. 10); o, finalmente, en el techo de la escalera del camarín en el que nacen, sustituyendo las llamaradas, como prolongación de la lengua que sale de la boca de un fantástico dragón (fot. 11).

No siendo aún suficiente, una tupida decoración de roleos —con diseño más menudo, menos carnoso y cromático y con el motivo de la granada o alcahofa intercalado— figura, en bandas verticales, en los fingidos cortinajes y en las ficticias alfombras que tapizan diversos paramentos. Como en un interior cortesano, los cortinajes caen pesadamente cubriendo el lienzo de pared o se abren para mostrar las imágenes. Para lograr mayor verismo, las telas y los cueros están «colgados» con anillas y alcaiyatas que se pintan detalladamente.



Fots. 8, 9, 10 y 11

Las cadenas de roleos surgen de los picos de las garzas, de unos «putti», de la boca de un fantástico dragón... (Fots. F. Navarro y S. Bosch).

b). La simetría.

Todo el conjunto pictórico de la nave y del camarín está ordenado simétricamente, en la medida que la estructura arquitectónica lo permite, con respecto al eje axial constituido por el plano longitudinal de la ermita que corta perpendicularmente al suelo de la misma.

El deseo de conseguir esta disposición hace que el pintor finja una serie de elementos para lograr la correspondencia con los reales. Así, en el muro frontal del altar, para compensar la puerta real que da paso a la sacristía —en el lado derecho—, pinta una exactamente igual en el lado izquierdo (ver Lám. I). De la misma forma, para equilibrar la ventana que por la derecha da luz al presbiterio traza otra igual en la parte opuesta (ver Lám. III).

A ambos lados del mencionado plano siempre se sitúan elementos pintados equivalentes y cuando no se puede por la disposición arquitectónica, como en el sotocoro, el maestro procura compensar todo lo posible las masas. Incluso las pinturas de la caja de la escalera al camarín poseen una ordenación simétrica ajustada a la gran irregularidad de la misma en la que, lógicamente, se utiliza la referencia de un plano de simetría longitudinal propio. Solamente la sacristía se escapa un tanto del rigor de dicha regla, aunque hay que tener en cuenta que en este pequeño espacio hay practicables puerta de acceso, puerta del hueco de la escalera, una ventana y puerta de entrada a la escalera del camarín: la dispar superficie y la disposición de los lienzos murales no facilitan, precisamente, la rigurosidad.

En los diferentes paramentos y en cada representación en particular, la composición tiene, en general, su propio eje de simetría, especialmente en la de los jarrones y fruteros (ver Lám. XXXVI). En los dos primeros tramos de la nave, en el camarín y en su escalera, en las cubiertas y en los arcos la ordenación simétrica es rígida. En los lienzos del tramo restante de la nave y en los del sotocoro funciona más el equilibrio de masas, siendo las representaciones del tercer tramo las que poseen las composiciones más variadas y barrocas.

c). El dibujo imperfecto.

Las pinturas poseen una esencial concepción lineal que es la que crea la forma. Las figuras y motivos están silueteados por líneas, generalmente oscuras. El mensaje estético lo produce el contorno y la compartimentación superficial para producir las facciones de los rostros, los pliegues de los vestidos, los elementos arquitectónicos, etc., siempre está realizada con trazos, como consecuencia de la escasa destreza artística del pintor y de la naturaleza lineal de los modelos que copia o en los que se inspira. Las figuras humanas muestran mayores imperfecciones en el dibujo, efecto que se acusa cuando están arrodilladas (por ejemplo, en las Láms. XXIV y XXV,57). En algunos casos es tal la deformación que se produce que no se sabe si la figura está de espaldas, de frente o de lado (Lám. XXV,56). Sin embargo, en el trazado de la decoración vegetal de los grandes roleos se percibe pericia técnica y buen y firme dibujo, convirtiéndose ésta en la muestra de mayor calidad pictórica del conjunto. También, muchas

figuras están desproporcionadas, lo que se aprecia especialmente en la escena de *La Adoración de los Pastores* (Lám. I,La).

d). La despreocupación por los volúmenes y el espacio.

No se perciben deseos de sugerir la profundidad a través de la perspectiva geométrica nada más que en contadas ocasiones y tampoco muy marcados. Algunas veces sí aparece esta sensación en la representación de elementos arquitectónicos pero en la mayoría de los casos se colocan columnas, capiteles, arquivoltas, frontones y plintos en un mismo plano. Las mismas hornacinas de los dos retablos que las tienen apenas producen la ilusión óptica de espacio donde colocar las «estatuas» de *San Antonio de Padua* y de *Santa Bárbara*. Solamente se produce cierto sentido de la profundidad con las manchas de color que, a veces, parece que acercan unas zonas y alejan otras.

La única excepción está en la escena central del camarín, *La Visitación* (Lám. XXX,61). En ella se simula el interior de un espacio con una nave pavimentada cubierta con bóveda de cañón sobre arcos fajones que cabalgan sobre columnas salomónicas, los dos primeros, y sobre pilares, los restantes, intentado crear la ilusión de profundidad. Al fondo, una cúpula sobre pechinas y debajo el encuentro y el saludo de la *Virgen* y de *Santa Isabel*.

El autor también intenta conseguir la creación de un espacio semiesférico ilusorio en el techo plano del camarín. Se quiso dar la sensación de una cúpula con los *Erangelistas* en las pechinas y dos círculos concéntricos de serafines y nubes para figurar los anillos de arranque y conclusión de los plementos: «arriba», en el centro, se pintó la paloma del *Espíritu Santo* iluminada por la luz procedente de una imaginaria linterna. Pero el efecto deseado no se produce, entre otras cosas, por la bajísima altura del techo que no permite la distancia visual necesaria para ello.

Tampoco hay gran interés en que lo pintado manifieste corporeidad óptica y esto se debe fundamentalmente al empleo de una luz uniforme, poco selectiva, que no produce contrastes. Únicamente se dan toques de luz y sombra en algunos elementos arquitectónicos para dar sensación de relieve y en las imágenes pintadas como esculturas en las que se señalan las zonas en las que la luz natural produciría brillos si tuviesen bulto real. Los cortinajes son completamente planos, no hay brillos, ni reflejos, ni cambios de tono o matiz —ni siquiera líneas—, que alivien la impresión de tirantez y rigidez que producen, impresión que no se contrarresta con el efecto de la decoración de roleos, estrictamente lineal, que los recorren de arriba a abajo en cada una de sus verticales bandas.

La luz no moldea los vestidos de forma que dejen traslucir las formas corporales y éstas sólo tienen cierta sensación de redondez en algunos rostros y, cuando aparecen desnudos, en brazos y piernas. Las figuras adquieren una leve corporeidad gracias a los ligeros pliegues, muy rudimentarios, de las telas de sus vestidos. En muchas ocasiones las figuras son de extraordinario planismo (Lám. XVIII, 11). Tampoco, ya lo dijimos antes, las «hornacinas» producen mucho efecto

de profundidad y el que tienen se consigue, más que por el juego de luces y sombras, por la curvatura de las líneas y por el dibujo de las veneras. Solamente en las mejores series de roleos, la luz, lo curvilíneo y lo cromático se unen de tal forma que producen la carnosidad de las formas.

Todo esto demuestra la estilística arcaizante del maestro, ya que, como se sabe, en esta época la perspectiva aérea producida por la captación en los cuadros del efecto del aire interpuesto entre las cosas y la sensación escultórica que en las figuras produce la concepción de la luz alcanza sus más altas cotas. Nada de ello aparece en las pinturas que estudiamos, lo que se debe, como se ha indicado en varias ocasiones, a la pobre formación cultural y escasa capacitación técnica del pintor y a la copia de modelos populares.

e). El cromatismo.

En estas pinturas la forma está rellena por el color, complementándose hasta el punto de que la combinación trazo mancha plana es la que confiere la mayor caracterización a este conjunto. Las superficies, limitadas por líneas negras o muy oscuras, se cubren con color —como en los esmaltes, en cierto modo— a base de tintas planas con toques más claros para producir algunos matices y dar la escasa sensación de volumen que ya hemos comentado. La paleta está constituida por pocos colores, intensos —pero no estridentes—, contrastados, frecuentemente bien y armoniosamente entonados, generalmente reales y en unas ocasiones convencionales y en otras simbólicos. Entre ellos predominan los ocre, verdes, rojos apagados (quizá hayan perdido intensidad) y azules. Blanco para matizar, una gama de grises (especialmente en el ajedrezado zócalo) y negro para los contornos. Los colores sólo adquieren tonalidades intermedias en las vestimentas de las figuras y en los tejidos de fondo se repiten bandas verticales tricolores amarillas, rojas y azules.

El color vivifica las figuras y ante la ausencia de perspectiva y volumen es el contraste entre las manchas cálidas, frías y neutras las que crean cierto sentido de la profundidad.

El cromatismo, en general, responde al que realmente tienen las cosas, convirtiéndose, a veces, ante el mal dibujo, en el único medio de manifestar la calidad de la materia, en lo que muchas veces se obtiene pobres resultados, especialmente en los elementos arquitectónicos.

f). Las estereotipadas representaciones humanas y, en general, el poco interés por el paisaje.

Las representaciones humanas se resuelven de forma semejante: se elude traslucir la materialidad del cuerpo, se da gran importancia a los ropajes que, a pesar de la época, casi nunca son movidos (otro rasgo arcaizante), la gran mayoría son figuras de pie, en posición frontal —o muy próxima a ella—, rígidas y con rostros siempre más o menos iguales, inexpresivos y estereotipados. Frecuentemente, la actitud piadosa se manifiesta en las facciones nada más que a través de una tímida mirada baja, a la que se auxilia con el también bastante habitual

procedimiento de recibir unos rayos luminosos que, en diagonal y desde uno de los ángulos superiores, abriéndose paso entre las nubes, indican el carácter sacro del personaje. Las figuras más expresivas son las de los seres infernales que a través de muecas —igualmente estereotipadas y tópicas—, para convertirlos en repulsivos a los ojos de los fieles, ponen de manifiesto sus intenciones.

Tampoco el paisaje está tratado en la mayor parte de las pinturas que no se sitúan espacialmente en algún interior. Quizás, otra vez, las fuentes donde bebe el pintor sean el condicionante. El fondo de los cuadros se resuelve casi siempre de la misma manera simple y esquemática. El suelo marcado por líneas ondulantes y por tonalidad ocre con, a veces, algunas montañas —apenas insinuadas— al fondo y algún os árbol es —cipreses o pinos—; frecuentemente minúsculas arquitecturas. Cobra más importancia en la serie de santos ermitaños (Lám. XXIV, XXV, 57 y XXVI), en las escenas del *Bautismo de Cristo* (Lám. VI, 10, d) y de las *Tentaciones de San Antonio* (Lám. VII, 11, b) y en la —aquí paisaje urbano— de la *Adoración de los Pastores* (Lám. I, 1, a).

g). El carácter imitativo.

Ya hemos hecho referencia en alguna ocasión a las fuentes de inspiración del pintor, las estudiaremos con más detenimiento ahora. En las pinturas de la ermita no hay creatividad en las formas, todo se copia de unos u otros modelos y se adapta a las posibilidades técnicas del autor y al gusto popular. Todas las fuentes que creemos que fueron utilizadas —sin ser, quizás, las únicas— explican el carácter lineal, dibujístico, esquemático y estereotipado de las pinturas sobre las que tratamos, poniendo de manifiesto ese arcaísmo, ya mencionado varias veces, que ignora totalmente las características de la pintura culta de la época en que se pintan. Ahora bien, sí podemos hablar de originalidad y de creatividad en la estructuración compositiva y ornamental del conjunto integrando todo lo que se copia y enraizándolo con el sentido de lo popular de su tiempo y dándole carta de naturaleza en lo local de la villa.

En la pintura popular es muy difícil conocer las fuentes concretas que manejaron los pintores para efectuar sus reproducciones. Pensamos que en el caso que nos ocupa, además de imitar elementos reales propios de la ermita (puerta de la sacristía, ventana del primer tramo), el maestro de Liétor utilizó básicamente tres fuentes iconográficas:

D. Las estampas piadosas de los siglos XVII y XVIII.

Además de la copia directa de las ilustraciones de las diversas ediciones de *La leyenda Dorada*, de las de la *Vita Christi Cartujano*, de las *Flos Sanctorum* de Villegas, Pedro de la Vega y del Padre Ribadeneira y de otras obras religiosas al uso, el pintor debió inspirarse fundamentalmente en las estampas y en los grabados populares de los *gozos*. Según Carrete Parrondo⁷, en el Barroco del siglo

⁷ CARRETE PARRONDO, J. El grabado y la estampa barroca y -La estampa religiosa- en CARRETE PARRONDO, J. J. CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. *El grabado en España (siglos XV - XVIII)* SUMMA ARTIS. Vol. XXXI. Madrid, 1987.

XVII adquieren gran auge las estampas pías y la sociedad tuvo gran necesidad de ellas, convirtiéndose en la plasmación gráfica de unas ideas que se difundían desde el poder. Es conocido cómo la imposición de las tesis contrarreformistas trajo consigo, en el campo de la devoción, el triunfo de la imagen. Imagen que, controlada por la Iglesia, se utilizó como medio de promoción, propaganda y adoctrinamiento. Cuadros, esculturas y grabados de calidad artística para los privilegiados, humildes estampas para las clases sociales menos pudientes. Era muy grande la cantidad de estampas que se distribuían por todas partes: conventos, cofradías, librerías y estamperos ambulantes se encargaban de que llegasen a los más apartados lugares. Está probada su utilización por los pintores —especialmente por los que podemos considerar como populares— con escasa formación que fácilmente se podían hacer con colecciones de abundantes ejemplares. En la primera mitad del siglo XVIII ocurría totalmente, en este aspecto, lo que en el anterior. La estampa religiosa era la más divulgada, tanto que, en ocasiones, casi se puede decir que parece que es el motivo fundamental de la existencia de los grabadores. De todas las láminas se hacen tiradas que se pueden contar por miles y de esto, aunque de cronología más tardía, puede ser ilustrativo el ejemplo del *Cristo del Sabiúco*, ya que hemos documentado que entre 1768 y 1788 —21 años— se reprodujeron 42.010 estampas de la imagen²⁸. La inmensa mayoría de estas obras eran de carácter exclusivamente lineal, sin claroscuro y con sólo ligeros sombreados.

Esta fue la fuente en la que se inspiró el pintor de la ermita para plasmar las imágenes sacras en sus paredes, convirtiéndolas así, realmente, en una exposición de grandes estampas devocionales coloreadas.

2). Los diseños textiles de la época.

La incidencia de modelos textiles en las pinturas de la ermita es patente y se pueden distinguir dos tipos de fuentes: locales y foráneas.

2.1.). Locales.

Desde el siglo XV Liétor había sido uno de los centros productores de alfombras más importantes de Castilla²⁹. Tras el primer tercio del siglo XVII, de amplio desarrollo de esta manufactura, y conforme transcurría esta crítica centuria para la economía española, la producción de la villa fue decayendo y reduciéndose en número para terminar desapareciendo a finales de la misma. A partir de principios del siglo XVIII y, sobre todo, desde la segunda década, volvió a resurgir la industria, quizás al abrigo del ambiente proteccionista con que se iniciaba el siglo. El Concejo, intentando paliar la mala situación por la que pasaba Liétor, tomó una serie de acuerdos y llevó a cabo una serie de iniciativas que consiguieron mejoras en la producción alfombrera. El 3 de agosto de 1731, el alcal-

²⁸ SÁNCHEZ FERRER, J. *El santuario del Cristo del Sabiúco*. I.E. Albacetenses. Albacete, 1991. Pág. 228.

²⁹ SÁNCHEZ FERRER, J. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. I.F. Albacetenses. Albacete, 1986.

de, Alonso de Belmonte, decía en una carta dirigida al Gobernador de Cieza «...*ahora veinte años se ha subsistido dicha farrica (la de alfombras) y oy se alla corriente...*»⁹⁰. Es decir, en vísperas de la ejecución de las pinturas de la ermita, la importancia textil de la villa se había recuperado y sus diseños iban a influir en los murales.

En el primer tercio del siglo del siglo XVIII, los obradores de Liétor debieron seguir produciendo las alfombras que imitaban brocados que se elaboraban en los talleres de la provincia de Albacete antes de la gran crisis mencionada (se muestran diversos ejemplos en nuestro ya citado estudio sobre las antiguas alfombras provinciales; la de la fot. 12 es uno de ellas), aunque transformando las cadenas de dragones de las cenefas principales en cadenas de roleos, si bien manteniendo en ellas una estructura compositiva semejante.

A la vez que las anteriores, se fueron tejiendo otras que incorporaban los diseños generados por la evolución que a lo largo del siglo XVII y primeras décadas del XVIII experimentaron las artes decorativas de toda Castilla. Los nuevos modelos se alejaron de los tradicionales al presentar composiciones florales con una gran unidad central que llenaba todo el campo y orlas con un valor más secundario, tanto que, a veces, se convertían en sólo remates o terminaciones decorativas perimetrales de la alfombra. Además, en los dibujos de las cadenas de roleos de las cenefas se aplicaban soluciones de ángulo, elemento que no figuraba entre las características de la producción anterior. A este tipo responden la alfombra pintada en una tabla que se halló en la actual sacristía —antes un cuarto de retirar— de la parroquia y que hoy se encuentra en el Museo Parroquial de Liétor (fot. 13) y una alfombra de la colección del Metropolitan Museum de Nueva York que está decorada con motivos exclusivamente vegetales y que posee una cenefa de roleos (fot. 14).

Si unimos las noticias documentales que se han encontrado, los modelos tradicionales que conocemos, la alfombra pintada citada y el ejemplar de Nueva York (aunque su procedencia sea dudosa) se puede deducir que en Liétor se tejían numerosos ejemplares con estas características en la época en que se hicieron las pinturas. Es, por tanto, razonable pensar que tejiéndose en Liétor alfombras florales de estos tipos con cenefas de roleos, sus diseños sirviesen de modelos visuales para las que se estaban pintando en Belén, y más si tenemos en cuenta que desde el siglo XV está constatado documentalmente que en esta población era costumbre colocar alfombras como frontaleras de altar⁹¹.

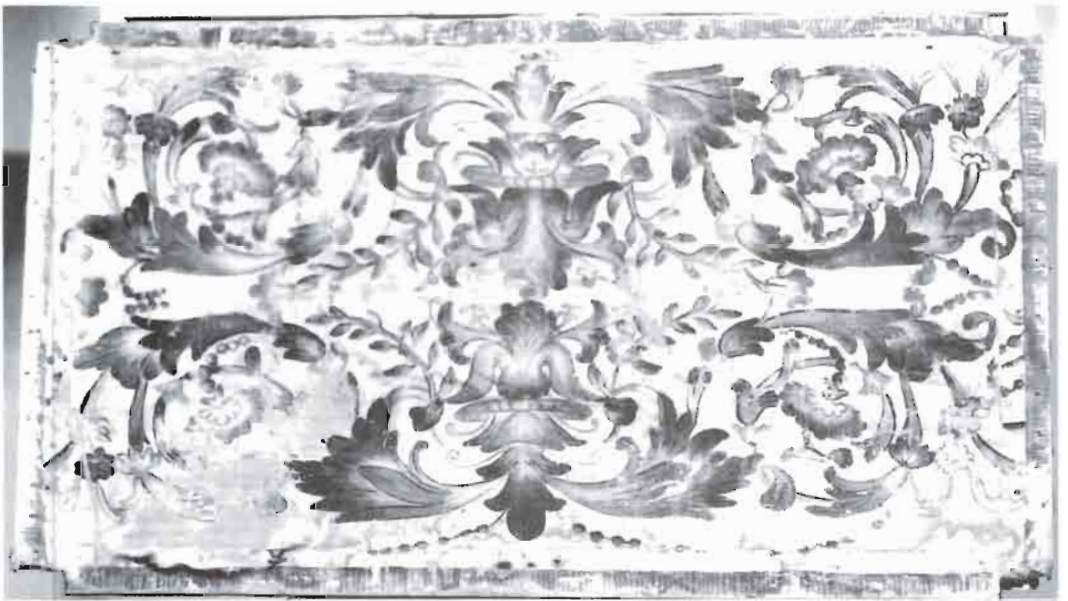
⁹⁰ A.M. Liétor, *Libro Becerra de Capitulares, 1728-1731*. Fols. 27 v. y 27 r.

⁹¹ SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRÍTEL, F. *Arquitectura...* Op. cit. Pág. 39 y ss.



Fot. 12

Detalle de alfombra renacentista con el campo central imitando brocados. Segunda mitad del siglo XVI. Victoria and Albert Museum, Londres.



Fot. 13

Lienzo con alfombra pintada hallada en un antiguo cuano de retinar de la Parroquia de Santiago Apóstol de Liétor. Museo Parroquial, Liétor. (Fot. E. Navarro).

Los resultados que de la imitación de las alfombras se obtuvieron en las pinturas fueron desiguales. Cuando las alfombras se representan en los cuadros y cuando los cuadros están enmarcados por cenefas —como si ellos fuesen los motivos centrales del campo de una alfombra— o por marcos pintados que tienen como ornamentación los roleos de las cenefas de las alfombras (hay varios ejemplos en la ermita), los logros son toscos, de pobre armonía cromática, sin detalle y con solución de ángulo en la conexión de las cenefas; en estos casos se puede hablar de una mera alusión decorativa. Sin embargo, cuando se ejecuta el fragmento de alfombra que constituye el ornamento del frontal del altar se aprecia —a pesar del gran deterioro de la pintura— que lo conseguido es rotundamente diferente (lo que me sugiere otra vez, también a hurtadillas, lo de la existencia del segundo maestro). Ahora hay calidad de trazo en el dibujo, mejor entonación cromática y detallada reproducción del modelo que, en esta ocasión, está enraizado en lo tradicional por varias características:

—Campo decorado con un motivo vegetal que se repite en sucesivas hileras paralelas imitando el dibujo de un brocado o terciopelo en lugar de un motivo uninuclear central.

—Importante valor decorativo de la orla, que está constituida por tres cenefas.

—La cenefa principal, la de los roleos, no adopta la solución de ángulo y se presenta como era típico en todas las alfombras provinciales en siglos anteriores, es decir, con la apariencia de bandas o fajas que dan la sensación de estar manufacturadas en tiras longitudinales que luego se cortan y se colocan en la alfombra -orillando el campo central- según la medida necesaria.

En la ermita de la *Purísima*, en Tobarra, aunque representó los mismos cortinajes que luego reprodujo en Belén, el pintor no utilizó alfombras ni en las escenas ni en los enmarques. La razón creo que es que en Tobarra no se tejían alfombras y, por tanto, el maestro no recibió la inducción que a copiarlas tuvo en Liétor.

2.2.3. Foráneos.

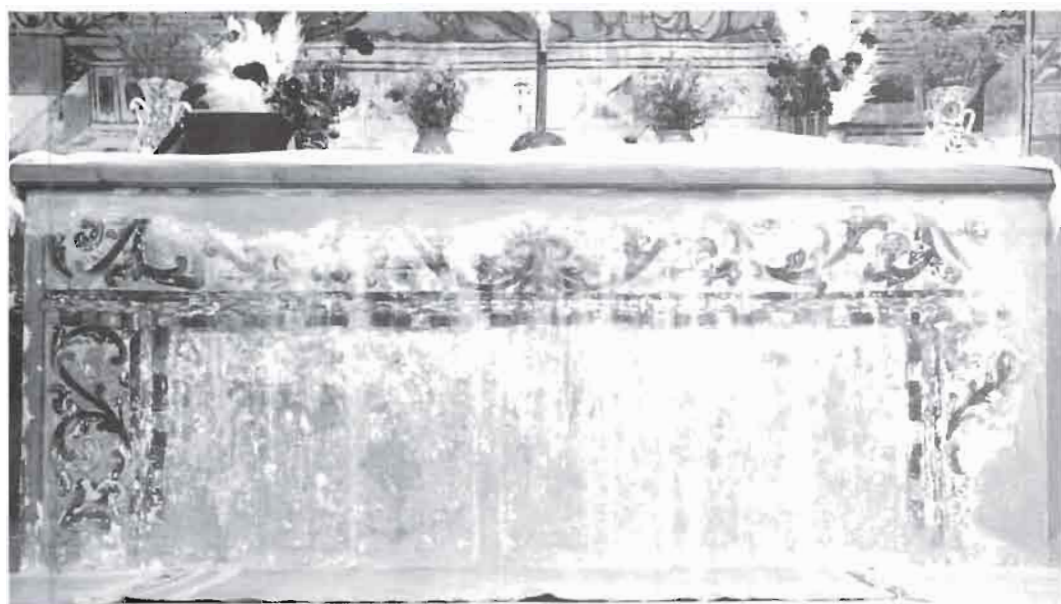
En la ermita aparecen pintados varios ramos de flores (Lám. XXXVD). Para tratar de conocer la identidad de las flores y para saber si estos elementos estaban dibujados del natural o si eran copias de motivos ornamentales, solicitamos la ayuda de Diego Rivera¹, autoridad en Botánica y buen conocedor de diseños decorativos vegetales. Tras el estudio de las fotografías su impresión general era que el pintor no se había inspirado en la observación de especies vivas, silvestres o cultivadas. Considera que son motivos abstractos que se ajustaban a patrones clásicos e, incluso, heráldicos, y que en unos casos se correspondían con las ilustraciones que se encuentran en los «herbarios» medicinales y en otros con moti-

¹ Diego RIVERA NIÑEZ es Doctor en Biología y profesor de Biología Vegetal en la Universidad de Murcia. Me agradezco mucho por su ayuda.



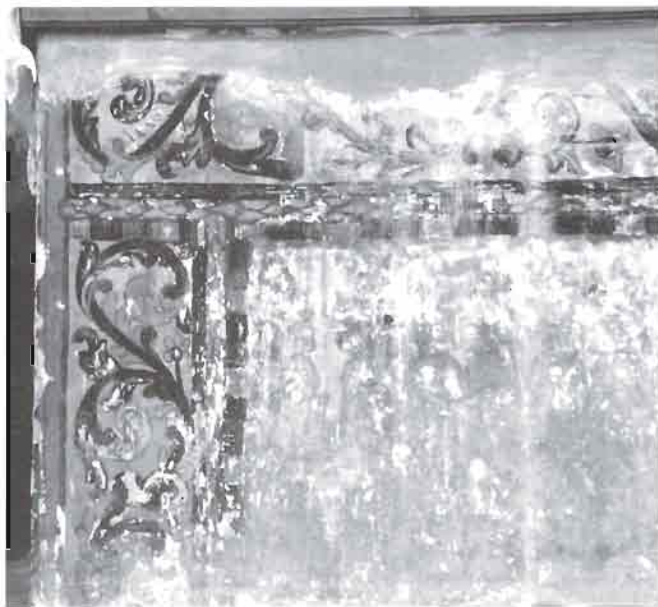
Fot. 11

Alfombra barroca. Metropolitan Museum, Nueva York.



Fot. 15

Frontal del altar de la ermita de la Virgen de Belén, Lictor. (Fot. S. Nieto).



Fot. 16

Detalle del frontal del altar de la ermita de la Virgen de Belén, Jaén. (Fot. S. Vico).

vos que aparecen en tapices y alfombras orientales. Por tanto, debía tratarse de una elaboración de temas decorativos.

La importación de tejidos orientales era habitual en tierras ibéricas desde el mundo antiguo. Las alfombras propias y las orientales eran piezas de uso corriente en las moradas de los acaudalados musulmanes de Al-Andalus, lo que también ocurrió, a partir del siglo XIV, en las de los cristianos. Con posterioridad, y a lo largo de todos los siglos siguientes, esta demanda se incrementó, siendo prueba de ello las innumerables alfombras persas, turcas, etc. que aparecen en los inventarios reales, en los de la nobleza, y en los de las catedrales, iglesias, etc. Esos diseños eran muy conocidos porque en todas las poblaciones existían ejemplares y porque eran fielmente reproducidos desde el siglo XV en numerosos cuadros de pintura; por tanto, sus bocetos eran fácilmente conseguidos por los pintores locales y populares para utilizarlos como modelos en sus producciones.

Estas, pues, podrían ser las fuentes de donde se copian todos los jarrones con ramos de flores o fruteros pintados en la ermita, con la excepción de los de las enjutas del primer arco (Lám. IV, 6 y 8), que responden a modelos decorativos occidentales barrocos procedentes de la evolución de tipos renacentistas.

El hecho de haberse inspirado el pintor en modelos decorativos y no reales, hacen prácticamente imposible la identificación de las flores (abstracción,

cambios en las formas y en los colores, pérdida de detalles...). El profesor Rivera hizo las atribuciones siguientes (ver Lám. XXXVI):

- 1.- Posible variante de la rosa heráldica.
- 2.- *Roemeria hybrida* (?) o anémona.
- 3 y 10.- Si el centro es una copa podría tratarse del *Narcissus tazetta*, si no lo es puede ser *Ranunculus asiaticus* o *Anemona orientalis* o *Anemona coronaria*.
- 4.- Es posible que sea la denominada «vejiga de perro» (*Physalis alkekengi* (?)).
- 5 y 16.- Variantes ornamentales del tulipán o fritillaria.
- 6.- Posiblemente bulbos.
- 7, 12, 13 y 15.- Flor compuesta, ¿crisantemo?
- 8.- Claveles (*Dianthus caryophyllus*).
- 9.- Pimpinela (*Anagallis arvensis*).
- 11.- Motivo inspirado en el lirio cárdeno (?) (*Iris germanica*).
- 14.- Frutos de madre selva (?) (*Lonicera* sp.).
- 17.- Posiblemente *Cyclamen*.

A la vista de esto podemos ver que el diseño de la flor numerada con el 8 es un modelo de interpretación propio de tapices persas, que el que tiene el número 1 es un motivo heráldico y que los tulipanes —números 5 y 16— indican que los diseños utilizados no son anteriores a la segunda mitad del siglo XVII que es cuando parece que se introduce en España esta representación. Todo apunta, pues, a la reproducción básicamente imitativa de modelos decorativos, bien directamente de los tejidos, bien de estampas y grabados, aunque no descartamos en lo representado elementos derivados de la propia inventiva del pintor.

Además de flores, aparecen pintadas abundantes frutas de diferentes especies, estando representadas peras, manzanas, naranjas, sandías, granadas y, quizás, nísperos y melocotones.

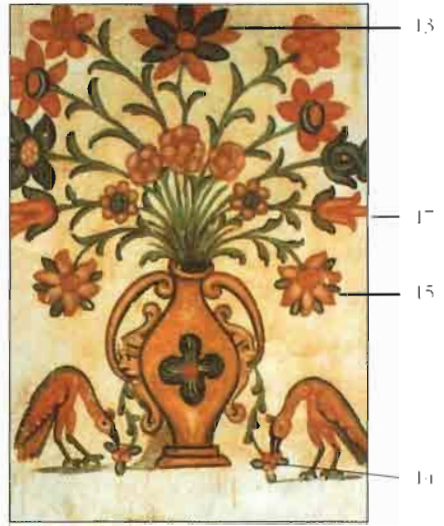
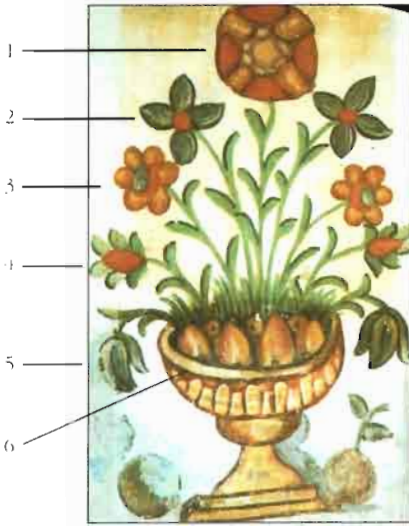
En los cortinajes da la impresión que se imitan tejidos y alfombras que derivan de modelos occidentales, concretamente de los renacentistas con cadenas de roleos con el típico tema de la alcachofa o granada que pueden proceder de la fitomorfización que van sufriendo los diseños de dragones de las cenefas¹⁰.

El resto de la decoración de roleos de la ermita pudo estar inspirada en múltiples ejemplos decorativos ya que éste era un tema muy característico de la época barroca.

2,3).- Modelos escultóricos y pictóricos locales.

Los retablos pintados en la nave son tres y todos están constituidos por un único cuerpo y ático ligado a él por ménsulas o figuras que realizan esa función. Los cuerpos tienen hornacinas centrales que siempre están flanqueadas por

¹⁰ SÁNCHEZ FERRER, J. *Alfombras antiguas...* Op. cit. Pág. 235.





16

Lámina XXXVI.

Jarrones, macetas y fruteros pintados en diferentes lugares de la ermita de la Virgen de Belén (en la lámina no se han respetado las proporciones existentes entre ellos). Los números son los de las atribuciones que figuran en la página 129. (Fots. F. Navarro).

columnas salomónicas de fustes muy decorados sobre las que se apoyan los entablamentos. Los áticos, también orillados por soportes salomónicos, están rematados por frontones partidos y/o cartelas. Este tipo de retablo es el característico que se construía en las capillas laterales de multitud de iglesias en el primer tercio del siglo XVIII, es decir, se podía copiar por doquier⁶⁴. En la misma iglesia parroquial de Liétor debían existir estas piezas, incluso pintadas, ya que nos consta documentalente, como hemos indicado más arriba, que el primitivo templo tenía este tipo de pinturas. En el actual altar de *Santa Rita* hay un retablo, que puede fecharse a finales del siglo XVII, que tiene la misma estructura que los pintados de *San Antonio de Padua* y de *Santa Bárbara* en la ermita, con series de roleos en los laterales externos incluídas. En 1731 se instalaba en la capilla parroquial de la *Virgen del Espino* un magnífico retablo, el mejor de los construídos para Liétor, que, lógicamente, aun a pesar de su tipología más compleja, constituiría un foco visual importante.

Los elementos arquitectónicos fingidos que enmarcan los cuadros del tercer tramo, de la caja de la escalera al camarín, del tríptico del mismo y del revestimiento del coro, son de la misma tipología que los retablos mencionados de la nave de Belén. El retablo de la hornacina de la imagen titular por la parte del camarín, de tres calles y sin ático y las columnas que «soportan» la viga maestra del coro son clasicistas. Los elementos podían ser tomados de cualquier estampa o retablo a la vista —no hay que olvidar que la iglesia del convento se había concluído en 1700 y que se podía estar dotándola de retablos por entonces, concretamente se pueden considerar de finales del primer cuarto del siglo XVIII los que estaban colocados en los muros frontales de los brazos del crucero, hoy en la Parroquia, y que tienen columnas con capitel corintio⁶⁵— o simplemente inventados, evocando características de otros conocidos.

En cuanto a varios de los «marcos» de los cuadros pintados, hay que señalar que responden a los modelos que realmente se utilizaban para los lienzos y tablas del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. Por tanto, podían contemplarse en todas las iglesias.

En suma: una visión ilusionista del típico y característico interior de una iglesia de ese barroco decorativo que se fue imponiendo a lo largo del último tercio del siglo XVII. Ahora bien, todo lo expuesto hace patente que estamos ante una interpretación genuinamente popular, tanto por la estilística e intencionalidad del autor, como por la naturaleza y el deseo de quienes encargaron las pin-

⁶⁴ No obstante, no debemos olvidar que en las estampas grabadas que se utilizaban constantemente como modelos, no sólo se reproducían las imágenes sino que también aparecían los retablos en donde estaban colocadas.

⁶⁵ SÁNCHEZ FERRER, J. *Iconografía carmelitana: el convento de San Juan de la Cruz en Liétor*. I. E. Albacetenses, Albacete, 1985. Pág. 12.

turas y en todo parecida y comparable a la que tan abundantemente se encuentra en la religiosidad popular hispano-americana. Aunque en ellas hay arcaísmos, incorrecciones en el dibujo, torpeza e imperfección artística, resultan muy atractivas por su encantadora ingenuidad y simplicidad formal, por su carácter colorista y por su abigarramiento y diversidad. Es, sin duda, una extraordinaria muestra de pintura encarnada en el gusto y en el sentir del pueblo y constituye una auténtica expresión devocional de su religiosidad en esta época. Además, la utilización de modelos locales y de estampas de circulación y posesión corrientes integraba aún más al conjunto de representaciones en la sociedad de la villa, convirtiendo a los seres sagrados en familiares y, por tanto, en más cercanos y asequibles para las gentes que acudían a ellos en petición de ayuda para sus necesidades.

**5. LOS MURALES DE LA ERMITA
COMO MUESTRA DE LAS DEVOCIONES GENERALIZADAS
DE UNA COMUNIDAD RURAL**

5. LOS MURALES DE LA ERMITA COMO MUESTRA DE LAS DEVOCIONES GENERALIZADAS DE UNA COMUNIDAD RURAL

5.1. UNOS APUNTES HISTÓRICOS SOBRE LA ÉPOCA

Como prolongación de los males de la segunda mitad del siglo XVII, el XVIII comienza en España con los enfrentamientos de la Guerra de Sucesión a la Corona Española. Liétor sufrió el paso continuo de contingentes de tropas y participó activamente en la contienda a favor de Felipe V, tanto en la asistencia y avituallamiento de las unidades militares como en el enfrentamiento directo contra el ejército del Archiduque don Carlos en el que un buen número de sus hombres murieron⁶⁶.

Las dos últimas décadas de la decimoséptima centuria fueron especialmente críticas para la villa, sucediéndose tres desastrosos años, 1686, 1694 y 1695. En ellos se produjeron malas cosechas y epidemias que no empezaron a remitir hasta 1698⁶⁷. Esto y los avatares de la guerra sucesoria hicieron precaria la situación en Liétor, como queda patente en el escrito que el concejo dirigió al rey en 1723 poniendo en su conocimiento —al tiempo que le recordaba la fidelidad y el apoyo en la citada guerra— las acuciantes necesidades que tenía la población y

⁶⁶ Ver en el A.P.L. IIE 3.16. Para el proceso de recluta que desde 1709 a 1711 se hizo en Liétor ver IIE 34.19. Por la ayuda en la Guerra, Felipe V le concedió a la villa el uso y luego la prórroga, diez años, de unos arbitrios: ver A.M.L. Capítular de 14-2-1732.

⁶⁷ CRUZ, VALENCIANO, «La sociedad de Liétor en el Antiguo Régimen. Marginados y benefactores» *Actas del Congreso de Historia de Albacete*, Tomo III. Edad Moderna, I. E. Albacetenses, Albacete, 1984. Págs. 95-118.

A.P.L. IIE = 30. *Libro de Cuentas del Patronato fundado por Mariana de Tobarra y Juan de Valdehiva (1684-1720)*.

pidiéndole remedio para ellas⁶. Con el transcurso de los años, la situación fue mejorando paulatinamente, experimentando la población un aumento demográfico moderado a lo largo de la segunda mitad del siglo⁷.

No conozco documentación que nos permita obtener una idea concreta de cómo era la situación demográfico-económica en Liétor a finales del primer tercio del siglo, pero creo que la panorámica sobre algunos aspectos de la población, del territorio y del aprovechamiento de la tierra que reflejan las *Respuestas Generales* del Catastro de la Ensenada, que la villa cumplimentó el 5 de julio de 1755⁸, puede servir para darnos una idea bastante aproximada de la que en dichas cuestiones existía veinte años antes.

A mediados de la centuria, en su territorio vivían 380 vecinos en la villa y 20 en las casas de campo distribuidas por el término, lo que representaba una población de unos 1.600 habitantes y de unos 90, respectivamente⁹.

La estructura económica de Liétor en los años de realización de las pinturas no variaría sustancialmente con respecto a la que existía en el siglo XVI, cuando se levantó la construcción. La actividad más importante la constituía la agricultura pero la calidad de la tierra era mediocre y la comunidad era deficitaria en productos tan básicos como sal, vino y granos, sobre todo trigo. La ganadería le seguía en importancia, representando los rebaños de cabras y ovejas la casi totalidad de las rentas obtenidas en esta actividad.

A partir de la segunda década del siglo, ya se indicó antes, comenzó a resurgir la tradicional industria allombrera, formándose pequeños talleres, algunos familiares y domésticos, que, aunque con escasa capacidad de inversión, proporcionaron un alivio económico a buena parte del vecindario, al que también contribuyó la cría del gusano de seda, del que se obtenía una apreciable producción gracias al cultivo de bastantes moreras. En cuanto a los establecimientos industriales, en el término había cuatro molinos harineros hidráulicos de una piedra, un batán y cuatro hornos de «*pan cozer*». Los comercios existentes eran una taberna, una tienda, un mesón y una carnicería.

La sociedad que contempló la creación del conjunto pictórico que estudiamos estaba estructurada de la misma forma estamental que las restantes villas

⁶ A.M.L. Actas del Cabildo de 6-1-1723.

⁷ Ver SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura religiosa...* Op. cit. Págs. 32 y 33.

⁸ A. H. P. Ab. Sec. Catastro de la Ensenada. *Respuestas Generales* de Liétor. Caja 12. Carpeta 14. Es una fotocopia del original que se guarda en el Archivo General de Simancas. En cuestionario fue denominado *Interrogatorio que han de satisfacer, bajo de juramento, las Justicias, y demás Personas, que haván comparecer los Intendentes en cada Pueblo*.

⁹ Se ha utilizado para el cálculo de los habitantes el coeficiente «móvil» propuesto por el profesor BUSTELO (cit. por ÁLVAREZ, SANTALÓ en «Economía y sociedad en el siglo XVIII» en *Historia de España: el reformismo borbónico (1700-1789)*, (Dirigida por Antonio Domínguez Ortiz). Vol. 7. Barcelona, 1987. Pág. 213 y ss. de 4 para los comienzos de siglo y de 17 para finales. Por tanto, he considerado para 1755 el de 1385.

rurales de la época. El esquema de la letuaria sería, aproximadamente, el siguiente:

—En primer lugar había un reducido grupo de adinerados constituido por los propietarios y arrendatarios. En sus manos estaban la mayor parte de las tierras cultivables —sobre todo, las mejores— y el ganado. Algunos eran los patrones de la industria textil y comerciaban la producción de alfombras. El grupo estaba formado por varias familias de hidalgos como los Tobarra, Exea, Galera, Rodríguez de Escobar, Belmonte, etc., que descendían de aquellos notables que a finales del siglo XVI o en las primeras décadas del XVII habían gestionado expedientes y reclamado o comprado títulos nobiliarios. Sus miembros dominaron el concejo y dejaron constancia de su riqueza en sus casas —de las que han llegado a nosotros ejemplos notables—, donaciones y fundaciones, siendo los promotores de diversas obras de arquitectura y escultura religiosas.

Junto a este grupo se situaba el clero secular (en 1755 residían en Liétor seis sacerdotes), que vivía de las rentas de la parroquia —procedentes de sus propiedades, limosnas, donaciones y servicios litúrgicos— y de las fundaciones, especialmente de capellanías.

—En segundo lugar figuraba el grupo formado por los pequeños comerciantes, los artesanos y los escasos funcionarios y profesionales liberales. Constituían una exigua clase media con discretos o bajos niveles de renta.

—El grupo mayoritario lo formaban los campesinos con tierras, generalmente arrendadas, y los jornaleros (las *Respuestas* de 1755 indican que eran unos 200). Sus niveles de renta eran muy bajos y, con frecuencia, estaban al borde de la pobreza, volviéndose su situación extrema en los años de malas cosechas.

—Finalmente, estaban los pobres, que a mediados de siglo —según la documentación catastral de La Ensenada— eran 16. Vivían de las limosnas de los vecinos y de la protección de las instituciones benéficas, especialmente del hospital que existía en la villa.

En este primer tercio de la centuria aún no se había producido el inicio del cambio de mentalidad en lo religioso que tendría lugar más tarde con el reformismo del siglo. Las estructuras arcaicas de la Iglesia, enormemente resistentes a todo cambio, todavía no se veían forzadas por las condiciones políticas y socioeconómicas que la Monarquía borbónica —la protagonista de las transformaciones— estaba empezando a crear, ya que el cambio de dinastía no supuso una ruptura con el pasado en cuanto a las formas de manifestación de la religiosidad tanto a niveles populares como oficiales. Según Batllori¹², la Pre-Ilustración nació en España, como en toda Europa, en los últimos decenios del siglo XVII, pero entre nosotros se alarga tal vez más que en el resto occidental del continente. El paso de ella a la Ilustración no significó el abandono de los más fundamentales

¹² BATLLORI, M. «Notas sobre la Iglesia en el siglo de la Ilustración». Rev. *Historia* 16, Extra VIII, Madrid, diciembre de 1978, Pág. 105 y ss.

principios religiosos de la primera y sus efectos fueron imperceptibles en la religiosidad popular, sobre todo en la que se daba en el medio rural. Por tanto, la temática iconográfica de la ermita de Belén respondía con absoluta fidelidad a la doctrina expresada por el Concilio de Trento sobre la invocación y veneración de las sagradas reliquias e imágenes de los santos.

Esta religiosidad del pueblo español, gestada a lo largo de siglos, dió lugar a los juicios más contradictorios en el siglo XVIII. Frente a la valoración positiva (Labat, Townsend) se alzó un gran clamor crítico en la mayoría (Jovellanos, Feijoo, Mayans, Meléndez Valdés, Tavira, etc.). Navarro Miralles⁴, considera que esta religiosidad estaba constituida por un conjunto de formas externas que sustituían, en gran manera, a la obligación de aplicar a la vida cotidiana el mensaje evangélico. Mestre Sanchís⁵ piensa que un análisis profundo haría resaltar por encima de cualquier práctica cristiana una religiosidad exterior simple «que parecía llenar las formas sociales de los españoles».

Tanto las grandes festividades y las fiestas patronales como cualquier circunstancia favorable o adversa que afectase a la comunidad era ocasión aprovechada para llevar a la calle procesiones en las que se desbordaba la religiosidad popular. Una climatología perjudicial, una epidemia, cualquier catástrofe natural o, por el contrario, una canonización, la firma de un tratado de paz, el nacimiento de un príncipe, una boda o un sepelio real, incluso el término de un tumulto popular, daban pie a fervorosos actos litúrgicos callejeros. Además de las procesiones, eran muy diversas las prácticas religiosas efectuadas de modo cotidiano, hechos que indican que —a pesar de lo que tenían de convencionalismo; en algunos casos apenas eran algo más que mero fórmulismo— «eran actos bastantes significativos de la unión alcanzada entre las maneras de vivir y las creencias religiosas»⁶ que mostraban una sociedad en la que aún conservaba un indudable valor lo religioso. Una prueba de ello eran las numerosísimas capillas, ermitas, fundaciones, capellanías, pías memorias, donaciones, patronazgos, instituciones benéficas, cofradías y hermandades, etc. que existían en las tierras hispánicas. Alcanzaban especial importancia las cofradías que sólo en Castilla sobrepasaban el número de diecinueve mil, y aunque es cierto que muchas veces estas instituciones venían a suplir, en parte, la carencia de una mínima seguridad social, también es verdad que sus verdaderos fines eran fundamentalmente piadosos.

Todo este clima religioso se reflejaba perfectamente en Liétor. Cuando se está pintando la ermita de Belén, en la población —de unos 1.500 habitantes por

⁴ NAVARRO MIRALLES, L. «La Iglesia» en la obra de VV.AA. *Historia General de España y América* Tomo X-2, Madrid, 1981, Pág. 591 y ss.

⁵ MESTRE SANCHÍS, A. «La religiosidad popular» en el Vol. IV «La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII» de *Historia de la Iglesia en España* (dirigida por GARCÍA-VILLOSLADA, R.), Madrid, 1979, Págs. 586-605.

⁶ CORTÉS PENA, A.L. «La Iglesia y el Estado» en *Historia de España* (dirigida por DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.) Vol. 7, Cap. «El reformismo borbónico», Barcelona, 1987, Pág. 576.

entonces— hay una iglesia parroquial con ocho capillas, nueve ermitas, un convento de frailes carmelitas descalzos⁶, un hospital, diez cofradías y se han fundado varias capellanías, patronatos y pías memorias.

La gran abundancia de prácticas religiosas no suponía que la población se caracterizase por la profundidad de su fe. Cortés Peña⁷ pone de manifiesto que son diversos los testimonios que nos hablan de una evidente superficialidad de los conocimientos teológicos. La masa de los fieles presentaba un rasgo común, la ignorancia —en lo que coinciden todos los investigadores—, hecho que propiciaba la fácil caída en supersticiones alejadas de una recta religiosidad. Las falsas profecías, el fingimiento de milagros, las rogativas y romerías completaban el cuadro de la religiosidad española.

Por estos años, en los que aún no había llegado la fuerte oposición por parte del catolicismo ilustrado, se mantenía por parte de la jerarquía eclesiástica la actitud tradicional de condescendencia frente a las manifestaciones exteriores de la religiosidad popular. «Fuera de otras motivaciones, incluso económicas, se pensaba que resultaba más positivo, para mantener la fe de la gente sencilla, sostener estas devociones que servían para dar sentido religioso a la vida de unas personas cuya escasa formación les impedía buscar una relación con Dios por otras vías»⁸.

No obstante, dentro de esa panorámica general hay que distinguir que frente a la religiosidad en los grandes núcleos —la que será luego más radicalmente denostada— estaba la de un mundo diferente, la de los pueblos, aldeas y lugares —los que, precisamente, albergaban a la mayoría de la población—. La devoción a sus intercesores sagrados —sencilla, firme y sincera—, y sus procesiones —solemnemente austeras y devotamente recogidas— se movilizaban a impulsos de los males naturales que diezaban sus escasos peculios y destruían sus cortas cosechas. Su fe salía a la luz, aun con sus incomprensibles defectos, a la expectativa de un último consuelo que providenciase el futuro inmediato, cuando se le habían cerrado las puertas a todas sus posibles actuaciones. Liétor y su entorno geográficamente más inmediato —territorios de la orden de Santiago, especialmente los de la encomienda de Socovos, y de los municipios de Tobarra, Hellín, Chinchilla, Albacete, Alcaraz, etc.— estaban inmersos en ese mundo diferente que era el rural.

Según Carrete Parrondo⁹, dentro de ese panorama religioso general del Barroco, adquirieron gran auge las estampas y la sociedad tuvo gran necesidad

⁶ SÁNCHEZ FERRER, J. «La sacralización de espacio urbano en Liétor: una aproximación histórica». *Rev. AL-BANÍ* n.º 33, I. E. Albacetenses, Albacete, diciembre de 1993.

⁷ CORTÉS PEÑA, A.L. «La Iglesia y el Estado». Op. cit.

⁸ *Ibidem*, Pág. 582.

⁹ CARRETE PARRONDO, J. «El grabado y la estampa barroca: y «La estampa religiosa» en la obra del AUTOR citado y DOS MÁS *El grabado en España (siglos XV - XVIII)*. SUMMA ARTIS, Vol. XXXI, Madrid, 1987.

de ellas. Los grupos sociales dominantes intentaron atraerse a los sectores de opinión y vieron la necesidad de tener en cuenta a los súbditos con el fin de mantener los sólidos puntales del orden y la tradición, para lo cual era necesario crear elementos de persuasión que penetrasen en las conciencias como control psicológico pues en esta sociedad de estructura aristocrática y cultura dirigida se confeccionó una gran campaña de integración en la que colaboraron los políticos, los escritores, los artistas, etc., todos puestos al servicio de la defensa de la realeza, la nobleza y la religión. El grabado, como un medio más, se incorporó a esta imposición de los gobernantes, convirtiéndose en una parte importante de la persuasión porque su técnica tenía como fin la reproducción múltiple, es decir, expandía el mensaje y lo hacía llegar a un gran número de receptores. La estampa se convertía así en un medio apropiado para acercarse a la masa de la población ya que se constituía en la plasmación gráfica de unas ideas que difundía el poder.

El objetivo básico de la estampa de devoción —y no olvidemos que las pinturas de la ermita son poco más que grandes estampas coloreadas— era impulsar las emociones piadosas de las gentes sencillas, en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos e imágenes de los templos.

Los temas de las estampas eran los propios de la religiosidad barroca. Los más representados eran las advocaciones locales. Ello prueba el interés de las gentes por poseer y tener siempre cerca de sí aquellas imágenes que daban cohesión al grupo social, al sentirse identificados en un mismo culto particular, en torno al cual giraba su actividad más sobresaliente: fiestas, bautizos, funerales, rogativas, etc. Pero no son de este tipo las que se eligieron como modelos para las paredes de la ermita de Belén; aquí se trazó un álbum, bastante completo, de las devociones generalizadas de la época.

La Contrarreforma fue el elemento determinante de la propagación de todo tipo de imágenes con el objetivo preciso de la demostración visual de las verdades de la Iglesia Católica. Sus objetivos fundamentales fueron la defensa de todo aquello que la Reforma había puesto en entredicho: el culto mariano, el de los santos y el del dogma de la Eucaristía. Si junto a todo ello ponemos el de Cristo, tendremos la temática completa de las pinturas de Liétor.

5.2.- EL AGRUPAMIENTO ICONOGRÁFICO DE LAS IMÁGENES

Se ha preferido este título para el epígrafe porque hablar de un programa iconográfico que estructure todo el conjunto pictórico a través de un hilo conductor que relacione las representaciones de cada uno de los ámbitos de la ermita parece excesivo. No hay una idea teológica, histórica o narrativa que sucesivamente conduzca de una a otra imagen. Se ajusta más a la realidad considerar que lo que existe es una mayor intensificación de una determinada línea temática en algunas zonas. Lo que sí consigue el pintor es crear con las devociones multiseculares un conjunto arquitectónico, considerado en su globalidad, reflejo —ya ha

sido mencionado varias veces—, y a la vez parte integrante y representativa, de su tiempo.

El agrupamiento de las imágenes de Belén está estructurado así (ver fig. 2):

A).- Dos zonas con preponderancia de la iconografía mariana claramente conectadas entre sí por la hornacina donde está colocada la escultura de la titular, la *Virgen de Belén*.

Una es el primer tramo de la nave. En ella, la representación en el paño frontal del retablo de la *Virgen de Belén* —con las escenas de *La Adoración de los Pastores* y de *La Anunciación*— y la del conjunto de símbolos que cubren completamente la armadura de la techumbre confieren a este espacio un marcado carácter de dedicación a María.

La segunda es el camarín. El tríptico central está dedicado a la Virgen con escenas —*La Sagrada Familia*, *La Visitación* y *La Inmaculada Concepción*— muy significativas y representativas de su iconografía.

El predominio de esta temática en estas zonas, las más importantes y nobles de la ermita, está en lógica correlación con la advocación mariana de la misma.

No son las únicas representaciones de la Madre de Cristo: a lo largo de las paredes se pintaron varias imágenes más pero en éstas su iconografía está relacionada con otros ciclos temáticos que ya se irán exponiendo.

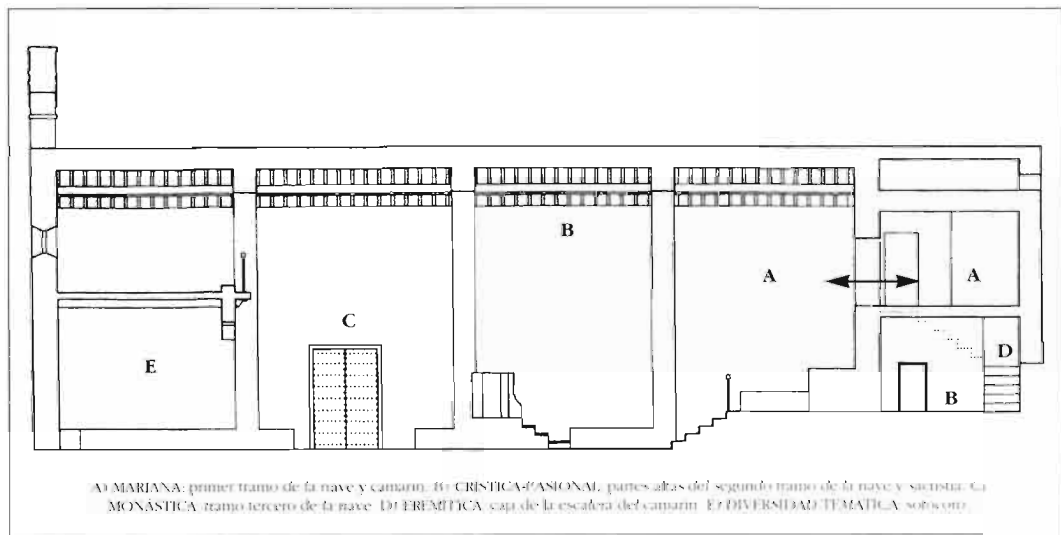


Fig. 2

Esquema de las zonas pintadas en la ermita de la Virgen de Belén según la preponderancia temática de su iconografía.

B).- Otras dos zonas con predominio de la iconografía crística, en ambas relacionada con episodios pasionales.

La primera está constituida por las partes altas del segundo tramo de la nave. Las diferentes escenas representadas en los frentes de los arcos —*Prendimiento*, *Ecce Homo*, *San Pedro arrepentido* y *Caida camino del Calvario*— y los *símbolos de la Pasión* pintados en la armadura de madera de la cubierta así lo muestran claramente.

La segunda es la sacristía. En ella figuran *El Calvario*, el cuadro de *Cristo Nazareno* y, quizás, el simbolismo de algunas flores.

C).- Un ámbito, el del tramo tercero de la nave, que por las numerosas representaciones relacionadas con las órdenes más influyentes de la vida letuaria —carmelitas, franciscanos y dominicos— puede interpretarse como dedicado a la exaltación de sus devociones monásticas más características. Ignoramos cuáles eran los símbolos trazados en la armadura de la cubierta porque ésta fue sustituida totalmente y se perdió la anterior.

D).- Existe otra área con una iconografía íntimamente relacionada entre sí: es la de la caja de la escalera que conduce al camarín. En ambos extremos aparecen representados arcángeles armados, uno es *San Miguel*, el otro, seguramente, también. Podría interpretarse que estas figuras guardan el acceso al lugar de la imagen, el más íntimo y reservado. Entre ambos centinelas, tres representaciones de ermitaños: la caja de la escalera —lugar estrecho, abrupto, escondido, que lleva hacia arriba— es un escenario adecuado que puede relacionarse con la vida de estos santos y es posible que se eligiese esta temática para esta zona con la intención de mostrar un camino, el ascético, para el encuentro con la divinidad³⁹.

E).- Tras todo lo anterior, sólo nos queda como espacio diferenciado el sotocoro, pero ésta es una zona de gran diversidad iconográfica en la que ningún tema aparece destacado.

Esto, que expuesto así parece que define total y perfectamente las diferentes áreas iconográficas, en la realidad no aparece configurado con tanta precisión. Las imágenes pertenecientes a cualquiera de las categorías sagradas indicadas —y también las de otras aún no mencionadas— se entrecruzan, salpican y mezclan en todos los ámbitos de la ermita, de tal manera que sería poco ordenado y sistemático el estudio devocional e iconográfico siguiendo este agrupamiento argumental. El emplazamiento, digamos marginal, que con respecto a la ordenación general tienen bastantes imágenes y escenas pone de manifiesto la mencionada ausencia de un programa iconográfico plenamente prefijado. En

³⁹No había desaparecido aún el ideal eremítico y, por tanto, la temática no era anacrónica. La prueba es la existencia en Murcia de una Hermandad, «Eremitanos del Desierto de Nuestra Señora de la Luz», que estaba bajo la protección inicial de *San Antonio Abad*. PENAFIEL, A. «Un caso especial de vida eremítica en el siglo XVIII. los Hermanos de la Luz en Murcia». *1 Encuentro de Religiosidad Popular*. Sevilla, 1987.

diversas ocasiones el criterio de situación consistía en la colocación sucesiva de las nuevas pinturas encargadas junto a las últimamente realizadas, independientemente de que el donante eligiese un tema u otro⁵¹.

El predominio temático indicado existe, la mayor parte de los espacios tienen un determinado carácter iconográfico, pero hay tantas figuras que no pertenecen al contexto del lugar donde se encuentran que es necesario buscar otro camino para sistematizar tan gran cantidad de material gráfico y para trazar la pauta que dirija nuestro estudio devocional.

5.3. ESTUDIO DEVOCIONAL DEL CONJUNTO PICTÓRICO

Luis Maldonado⁵² escribe que la devoción a los santos, lo mismo que la devoción a María, no son mero resultado de una simple incorporación más o menos exorcizada de leyendas mitológicas o prácticas culturales paganas, sino que tienen un origen claramente histórico, así como una historia, y que, por tanto, pueden ser reconstruidas las fases que han llevado a su plena implantación devocional. Tanto el autor citado como, especialmente, W. Christian indican a lo largo de sus trabajos⁵³ que en ese proceso histórico se distinguen varios estratos que pueden resumirse así:

—El culto a los santos, en su raíz y origen, arranca de la devoción a los primeros mártires cristianos y a sus reliquias. La devoción popular estaba centrada en España en los siglos VI y VII en los mártires españoles de las persecuciones romanas y en las basílicas a ellos dedicadas se adoraban sus tumbas o reliquias, constituyendo el primer estrato de la devoción popular.

—El segundo estrato se inicia cuando comienzan a ser veneradas las reliquias de ciertos ermitaños o monjes que por causa de la dureza de su vida —mártires del ascetismo por su renuncia al mundo⁵⁴—, por su celibato y por sus testimonios ante el pueblo eran considerados santos.

La veneración a los sepulcros y reliquias de los primeros mártires cristianos y de los ermitaños —a la que puede añadirse la de los obispos santos— predominó como objeto de devoción votiva hasta, más o menos, el siglo XII.

⁵¹ FRANCISCO NAVARRO tiene inéditas unas notas sacadas del Libro de Entierros de 1728 y años ss. (UFE-6) en las que recoge datos de la mayor parte de las personas que figuran en las inscripciones de la ermita. El trabajo permite conocer las relaciones familiares que existían entre algunas de ellas, relaciones que explican la colocación contigua de ciertas imágenes.

⁵² MALDONADO, L. *Introducción a la religiosidad popular*. Bilbao, 1985, pág. 62.

⁵³ MALDONADO, L. En *Introducción...* Op. cit. y en *Génesis del catolicismo popular*. Madrid, 1979. CHRISTIAN, W.A. En «De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días», *Temas de Antropología Española*. Edición de Carmelo Lisón Tolosana. Madrid, 1976; en *Religiosidad Popular*. Madrid, 1978; y en *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991.

⁵⁴ CHRISTIAN, W.A. «De los santos...». Op. cit. Pág. 52.

A partir del siglo X, y cobrando auge especialmente en el último cuarto de la centuria siguiente, debido a la reafirmación de la autoridad papal, la introducción de la liturgia romana y los intensos contactos —fundamentalmente a través del camino jacobeo— con Francia y Roma, fueron introduciéndose en España nuevos santos. Todas estas devociones —ya no locales— podían ser veneradas de una forma nueva, como imágenes, no necesariamente como reliquias. El Sínodo de Arrás (siglo XI), como el Concilio de Nicea a finales del siglo VIII, fomentaba activamente el uso de imágenes, lo que hacía crecer incesantemente la importancia de la imagen bidimensional, el icono, convirtiéndose posteriormente en tridimensional -o talla- y ésta en objeto visual de la creencia. La aceptación de las imágenes liberó a la devoción popular cristiana de la dependencia a la posesión de los cuerpos o reliquias de los santos y permitió la sacralización de otros múltiples lugares con significación simbólica.

También por la décima centuria se inicia el mecanismo sustitutorio de la Divinidad Suprema que Mircea Eliade analiza repetidamente en sus estudios, denominándole «Deus otiosus», y que puede resumirse así⁵⁵: la Divinidad Suprema va convirtiéndose en algo tan remoto, elevado e inaccesible que resulta irreal e inútil para el pueblo que, desentendiéndose de Ella, llena el vacío que deja con multitud de intermediarios que puedan llevarle sus peticiones y actuar como valedores o intercesores para la consecución de los favores divinos. Este mecanismo, que se encuentra en diversas religiones, es asumido de forma original por el catolicismo popular medieval. Según Maldonado, el reflejo del mito es el «de un Dios-Padre lejano o un Cristo-Juez solemne y terrible que produce la floración de innumerables santos —entendidos como personalidades históricas que han destacado por el testimonio de su vida evangélica— los cuales actúan demiúrgicamente como intermediarios entre el hombre y la Divinidad»⁵⁶. De esta forma, los antiguos santos locales y los nuevos epidémicos se convirtieron en especialistas en la cura de enfermedades y en protectores ante las plagas y ante todo tipo de calamidades que caían sobre los hombres.

En los siglos XVI y XVII, como una consecuencia más de la Reforma Protestante, la Iglesia Católica favoreció un resurgimiento de las devociones religiosas y un interés especial en fomentar antigüedades, tradiciones y devociones diocesanas dió lugar a un renacimiento del interés por los santos de la iglesia primitiva, especialmente de aquellos que se consideraban como eficaces como ayuda en las epidemias, interés que, con algunos altibajos, siguió manifestándose hasta el siglo XIX, sucediéndose una segunda oleada de santos ermitaños que lograron establecer nuevas devociones con su fervor y con sus ejemplos.

⁵⁵ Puede encontrarse en varias de sus obras. Una de ellas es *Historia de las Religiones*, Barcelona, 1990, Pág. 81 y ss.

⁵⁶ MALDONADO, J., *Introducción...* Op. Cit. Pág. 66.

—Otro estrato, el tercero, se inicia en el siglo XI con la fuerte potenciación y el auge impetuoso de lo mariano en la religiosidad del pueblo cristiano que lleva consigo, incluso —conforme vaya aumentando la popularidad de su culto—, a la consagración a María de numerosos santuarios y patronazgos que hasta entonces estaban dedicados a los santos. Estas transiciones fueron poco habituales en España porque el fenómeno potenciador de la devoción a la Virgen se manifiesta de una forma singular debido a que el vacío de iglesias que existe en las áreas musulmanas que van siendo reconquistadas en los siglos XII y XIII permite ir llenando la mitad sur peninsular de santuarios dedicados en origen a María. Se configura así, a lo largo de los siglos XI, XII y XIII, el primer periodo de gran devoción mariana en España en el que María se constituyó en «sucesora polivalente de los santos»⁵⁷, y al que pertenece un único ejemplo provincial, el de la *Virgen de Cortes*, cuyo hallazgo se sitúa cronológicamente en 1222⁵⁸.

Paralelo al incremento del culto mariano se experimenta el de los apóstoles y con él surge el redescubrimiento de la iglesia primitiva y el de sus valores evangélicos.

—La devoción votiva a las imágenes de Cristo crucificado parece que se comenzó más tarde que la de María, constituyendo un cuarto estrato de la implantación devocional popular. Aunque esta imágenes de Cristo en la cruz eran comunes en Cataluña en el siglo XI, la devoción a los santuarios crísticos y a sus imágenes sólo se aceleró a partir del siglo XV, aunque las esculturas y pinturas veneradas fuesen más antiguas. El auge corresponde a un periodo en el cual la devoción a Cristo, a la Pasión y a sus símbolos, extendida fundamentalmente por los franciscanos, estaba muy fomentada. En los siglos XV y, sobre todo, XVI se vio el establecimiento en España de las hermandades de la Vera Cruz y de la Sangre de Jesús —seguramente a principios de la decimosexta centuria se fundaba en Liétor la de «*La Preciosísima Sangre de Cristo*»—. También se imitó la Pasión a través del Vía Crucis o de las procesiones públicas penitenciales cuya devoción fue centrándose en la imagen de Jesús Nazareno de tal manera que en el siglo XVIII estaba ya firmemente establecida. En Liétor, y como consecuencia de lo anterior, se dedicó una capilla parroquial a *Nuestro Padre Jesús* y se levantaron las ermitas del *Calvario* o del *Santo Sepulcro* —asociada desde el principio a un camino con el *Via Crucis*— y del *Santo Cristo del Humilladero*⁵⁹.

Un nuevo periodo de esplendor mariano se pone ahora de relieve, pero en las nuevas imágenes María participa en la Pasión de Cristo, siendo muy significativa y habitual su iconografía como Piedad. Es tal el grado de relación con la

⁵⁷ CHRISTIAN, W.A. «De los santos...», Op. cit. Pág. 59.

⁵⁸ Ver SÁNCHEZ FERRER, J. «En torno al origen de la devoción a la Virgen de Cortes» Bol. *Información* n.º 70. Cultural Albacete, Albacete, mayo de 1993.

⁵⁹ SÁNCHEZ FERRER, J. «La sacralización...», Op. cit. Págs. 153 y 154.

temática pasional que incluso cuando aparece sola, a menudo se le recoge como una madre afligida.

Los siglos XVI, XVII y XVIII aparecen como una acumulación de todas estas capas o estratos y como el periodo de más densa devoción a los santos, a María y a Cristo. Según Christian, y como una reacción más frente al protestantismo, durante esta época las imágenes sagradas fueron utilizadas para conseguir los objetivos más particulares y más diversos y por más gente que en cualquier otro periodo de la historia europea. En estas centurias se fijan y se imponen las devociones generalizadas que terminan de configurar el cuadro de la devoción popular como consecuencia de las canonizaciones de los nuevos santos barrocos que produce la Contrarreforma. Dentro de su contexto, a las órdenes religiosas con mayor vinculación a Roma o más centralizadas les era más útil tener como guías sagradas no a figuras específicas de un lugar concreto —las denominadas locales o particulares—, sino a símbolos generalizados con representaciones en cualquier lugar que eran usados como ejemplos singulares a imitar y como protectores especiales. Cada orden poseía sus propias devociones pero éstas se encontraban en todos sus monasterios y se extendían a todas las poblaciones donde ejercían su influencia.

A este conjunto de devociones generalizadas amalgamadas a través de los siglos y vigente a principios del siglo XVIII pertenecen las que se pintaron en los paños de la ermita de *Nuestra Señora de Belén* y que ahora —aunque tenga una advocación mariana— estudiaremos siguiendo el orden de implantación de las diferentes categorías sagradas que el proceso histórico ha puesto al descubierto, a las que añadiremos los restantes elementos devocionales que aparecen pintados en las paredes de la ermita.

A lo largo del desarrollo del apartado dedicado a los santos se tratará de mostrar, no de forma exhaustiva pero sí significativa, la devoción generalizada que a la gran mayoría de los pintados en Belén se profesaba en las tierras hoy provinciales. En los apartados sobre María y Jesucristo, por el contrario, no se harán ese tipo de referencias ante la evidencia de que en la época que estudiamos, la devoción y el culto a estas figuras dominaba absolutamente en todas las comunidades del mundo cristiano.

Aunque algunas imágenes pueden pertenecer a más de un grupo, serán incluidas sólo en el que creemos que les es más representativo. A veces, una figura puede estar incluida en un epígrafe que no le corresponde pero se ha hecho así porque la estrecha relación que tiene con alguna del grupo hace más relevante su presencia.

El esquema que se desarrollará es el siguiente:

5.3.1.- LOS SANTOS.

5.3.2.- LA VIRGEN MARÍA.

5.3.3.- JESUCRISTO.

5.3.4.- ÁNGELES Y ARCÁNGELES.5.3.5.- ALEGORÍAS.5.3.1.- LOS SANTOS¹⁰¹.

En la exposición de este apartado seguiremos el orden siguiente:

5.3.1.1.- MÁRTIRES Y VÍRGENES.

5.3.1.2.- APÓSTOLES Y EVANGELISTAS.

5.3.1.3.- OBISPOS.

5.3.1.4.- ERMITAÑOS.

5.3.1.5.- PERTENECIENTES A ÓRDENES RELIGIOSAS.

5.3.1.1.- MÁRTIRES Y VÍRGENES.

A pesar de que los mártires son figuras pertenecientes al primer estrato de la devoción popular cristiana, lo que pone de manifiesto la gran perduración de su culto, son numerosas sus representaciones en la ermita. Las imágenes están localizadas en diversas zonas: *Santa Quiteria* en el lienzo del lado de la Epístola de la pared del altar, las santas *Bárbara*, *Águeda* y *Apolonia* en el retablo de la pared del mismo lado del segundo tramo, *Santa Lucía* y *Santa Catalina de Alejandría* en muros diferentes del sotocoro y *San Lorenzo* y *San Esteban* en los laterales del retablo de la *Virgen de Belén* en el camarín. Todos eran santos especializados, y algunos también patronos de gremios y oficios, de generalizada devoción popular.

La peste y otras enfermedades, las sequías, los pedriscos y las plagas fueron las principales causas de que las poblaciones hicieran votos colectivos a los

¹⁰¹ Para evitar las citas excesivamente reiterativas de una serie de obras que contienen datos sobre devociones a los santos en la provincia de Albacete, las relaciono en nota única. La bibliografía a la que hago referencia es la siguiente:

JORDÁN MONTÉS, J.F. «Las ermitas en la comarca de Hellín-Tobarra. Ejemplo de cristianización de espacios sacros». *Actas de las IV Jornadas de Etimología de Castilla-La Mancha*, Toledo, 1987, págs. 111-138; RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y CANO VALERO, J. *Relaciones geográfico-históricas de Albacete (1786-1789) de Tomás López*, I. E. Albacetenses, Albacete, 1987; SÁNCHEZ FERRER, J. «La sacralización de espacio urbano en Liétor: una aproximación histórica». Rev. *AL-BAST* n.º 33, I. E. Albacetenses, Albacete, 1993; SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO, L.G. «Ermitas de Chinchilla». Rev. *AL-BAST* n.º 7, I. E. Albacetenses, Albacete, 1980; SANTAMARÍA CONDE, A. «Ermitas y religiosidad popular en Albacete». Bol. *Información* n.º 24, Cultural Albacete, Albacete, junio de 1988; MARTÍNEZ ANGULO, I. *Algo de nuestro pueblo. La Roda*, La Roda, 1985; GARCÍA SOLANA, E. *Mimera por dentro*, Albacete, 1973, VV.AA. *Jonquera*, La Roda, 1989; SANDOVAL MULLERAS, A. *Historia de mi pueblo. Muy noble y leal ciudad de Villarrobledo*, Villarrobledo, 1983; USEROS, C. *Fiestas populares de Albacete y de su provincia*, Albacete, 1980; MORENO GARCÍA, A. *Las calles de Hellín*, I. E. Albacetenses, Albacete, 1985; CEBRIÁN ABELLÁN, A. y CANO VALERO, J. *Relaciones Topográficas de los pueblos del Reino de Murcia (1575-79)*, Murcia, 1992; CARRILERO MARTINEZ, R. «Panorama de la provincia de Albacete a finales del siglo XVIII. Aspectos administrativos y religioso-culturales». Bol. *Información*, Cultural Albacete, Número 76, Albacete, marzo de 1994.

Cualquier otro trabajo que sea utilizado será reseñado en nota a pie de página.

santos. Los votos de una comunidad exigían su cumplimiento aunque hubiesen pasado muchos años y hubieran muerto ya todas las personas que en su día los hicieron, estableciéndose, por ello, compromisos de larga duración. Estas obligaciones colectivas del pueblo con la divinidad o personaje sagrado —muy frecuentes en el siglo XVI— tenían fuerza legal y, a veces, se registraban oficialmente como actos de gobierno⁶¹.

Sabemos por las *Relaciones topográficas* mandadas contestar por Felipe II en 1575 que Liétor tenía hechos votos a cuatro valedores sagrados. En la respuesta a la pregunta 52 del cuestionario remitido por el rey se contestó que «*las fiestas que esta villa tiene prometido y hecho voto de guardar son N (uestra) Señora de las Niebes y San Benito y Santa Quiteria y Santa Marina*». De todos ellos solamente está representada en Belén *Santa Quiteria* (Lám. 1,3), lo que indica que su culto seguía siendo activo en la villa en el siglo XVIII, aunque ignoro si se mantendría el voto prometido en el XVI.

La devoción a *Santa Quiteria* —abogada contra la rabia— estaba generalizada en España desde antiguo y en el último cuarto del siglo XVI eran frecuentes los votos que se le hacían. Prueba de ello es que de los 1.120 votos vigentes en los pueblos de Castilla la Nueva entre 1575 y 1580, 36 estaban hechos a la mártir y 15 ermitas la tenían como titular, siendo la rabia la sexta causa de entre las que motivaban la totalidad de los votos indicados, aunque a mucha distancia de las tres primeras causas —pestes, plagas de la vid y langosta— y sensiblemente por debajo de la cuarta y quinta —granizo y sequía—⁶².

Lógicamente, la devoción a esta santa también estaba extendida por toda la provincia desde finales de la Edad Media y en su honor se levantaron numerosas ermitas que seguían abiertas en el siglo XVIII⁶³.

El retablo pintado en la pared del lado de la Epístola del segundo tramo de la nave se dedicó a *Santa Bárbara* (Lám. VI, 10a). La santa está caracterizada por sus numerosos atributos iconográficos pero, extrañamente, entre ellos se incluye una gran rueda, elemento que no forma parte de su iconografía y que es propia de *Santa Catalina*. Esta es una de las varias alteraciones que encontraremos en el conjunto de las pinturas y que achacamos a los escasos conocimientos del maestro, quien omite o confunde atributos y, más frecuentemente, colores y elementos de los hábitos monásticos y eremíticos, lo que dificulta, a veces, la identificación del representado.

La devoción a *Santa Bárbara* estuvo muy desarrollada en todo el mundo cristiano occidental. Era invocada en los terremotos, tormentas e incendios, siendo patrona de los tejedores. Las comunidades de la zona de Castilla la Nueva le

⁶¹ CHRISTIAN, W.A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991. Pág. 39 y ss.

⁶² *Ibidem*. Págs. 45 y 90.

⁶³ Ejemplos de ellas son las que se construyeron en Tobarra, Mora de Santa Quiteria, Albacete, La Roda, Bienservida, Munera, Villarrobledo, Yeste e Higuera (advocación de la parroquia).

tenían ofrecidos 16 votos entre 1575 y 1580 y dedicadas 10 ermitas⁹¹. En general, eran numerosas las ermitas levantadas para rendir culto a esta mártir de principios del siglo IV en toda la península. En las tierras de la hoy provincia de Albacete ocurría igual, estando documentada la existencia de un buen número de ellas en el siglo XVIII⁹². En Liétor también era grande el fervor a la mártir a quien erigieron una ermita a comienzos del siglo XVII; de ella queda la imagen titular —una magnífica imagen, aunque bastante mutilada— que se conserva en el Museo Parroquial.

En el siglo XVIII también se mantenía la devoción a otras santas mártires, entre ellas a las pintadas en Belén, *Águeda*, *Apolonia*, *Lucía* y *Catalina de Alejandría*; todas ellas eran protectoras altamente especializadas en determinadas enfermedades. Las dos primeras están situadas en el mencionado retablo de *Santa Bárbara*, las dos restantes en el sotocoro.

Santa Águeda (Lám. VI,10,b) —noble docella martirizada en el año 251— era considerada abogada en las enfermedades de los pechos. *Santa Apolonia* (Lám. VI,10,c) —quemada viva en el 249— en las relacionadas con los dientes y *Santa Lucía* (Lám. XVII,37) —doncella de ilustre familia martirizada por Diocleciano a principios del siglo IV— en las dolencias de la vista.

A *Santa Águeda* se le profesaba gran devoción en Castilla a finales del siglo XVI. En el trabajo, ya mencionado, de Christian sobre la antigua demarcación administrativa de Castilla la Nueva se indica que en ella le tenían hecho voto 43 comunidades, aunque solamente una le había dedicado ermita. También aparece entre su estadística los votos (8) y las ermitas dedicadas (10) a *Santa Lucía*. Por el contrario, no figuran votos ni ermitas a *Santa Apolonia*.

Sin embargo, en el estudio que hace Peñafiel Ramón⁹³ de cincuenta inventarios de bienes y de diez relaciones dotales de la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad de Murcia, no figura ninguna de estas protectoras en los trece cuadros y láminas de santas que en la documentación se relacionan ni hay reliquia alguna suya entre las numerosas que por entonces poseía la catedral de Murcia. En la bibliografía manejada no aparecen advocaciones suyas en parroquias, iglesias o ermitas en la provincia con la excepción de dos ermitas en honor a *Santa Lucía*, una en Albacete y la otra, dudosa, en La Roda y eso a pesar de que rara era la población castellana, incluida la albaceteña, que no celebraba en el 13 de diciembre, con más o menos esplendor, su fiesta.

Esto nos hace pensar que estas mártires, con el transcurso del tiempo, se habían convertido en santas de imagen de capilla, altar o cuadro de devoción a

⁹¹ CHRISTIAN, W.A. *Religiosidad*...Op. cit. Pág. 45.

⁹² Tengo noticias de las Hellín, Tobarra (le ofreció voto en el siglo XVI, Albacete, varias aldeas de Letur y Tarazona de la Mancha (donde existía una cofradía con su advocación).

⁹³ PEÑAFIEL RAMÓN, A. *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988. Págs. 100-110.

las que los fieles acudían en demanda de remedio para enfermedades muy concretas pero que alcanzaban pocas veces —especialmente *Santa Apolonia*— un protagonismo mayor. Posiblemente esto era así desde mucho tiempo antes ya que Christian indica que a finales del siglo XVI *Santa Águeda* tenía muchos votos pero apenas dedicadas ermitas.

No ocurría lo mismo con *Santa Catalina de Alejandría* (Lám. XVIII.40) —vírgen mártir de familia noble que murió decapitada en el 307—. Ya en fechas tempranas como las de finales del siglo XV o principios del XVI, figuraban tres ermitas dedicadas a la santa en los territorios santiaguistas del Reino de Murcia⁷ y en las décadas finales del siglo XVI existían 33 comunidades de Castilla La Nueva que le habían prometido voto y 7 erigido ermita. En la provincia se le dedicaron varias ermitas que seguían activas en el siglo XVIII⁸.

Sobre la devoción en nuestra zona a los santos mártires *Lorenzo* y *Esteban* (Lám. XXXII.67.a-c) apenas tengo datos. *San Lorenzo* —mártir de origen español que murió el año 258— es uno de los santos más venerados de la cristiandad desde el siglo IV, pero en su honor registro que solamente tiene en la provincia cultos relevantes en Alcalá del Júcar. Es aquí, pues, figura de devoción que suele estar acompañada por la de *San Esteban* —protomártir y uno de los siete primeros diáconos nombrados por los apóstoles— porque, según la leyenda, cuando el cuerpo de éste iba a ser sepultado en la misma tumba, el de *Lorenzo* se apartó para dejarle sitio. Tampoco este santo tiene gran predicamento en la religiosidad popular de nuestra área, si bien en Cenizate se le dedicó una ermita y en el Santuario del *Cristo de los Milagros* de El Bonillo se guarda un cuadro —de factura popular— que alude a su martirio.

No aparecen pintados en la ermita ninguno de los santos epidémicos más especializados: *Sebastián*, *Cristóbal* y *Roque*. Las ermitas a ellos dedicadas se habrían multiplicado en toda la península desde finales del siglo XV y principios del XVI. En este cambio de siglos ya existían en los territorios pertenecientes a la orden de Santiago en el Reino de Murcia nada menos que una parroquia y quince ermitas con la advocación de *San Sebastián* y cinco ermitas con la de *San Cristóbal*⁹. De los 1.200 votos vigentes en 1575-1580 en los pueblos de Castilla la Nueva, 213 estaban hechos a *San Sebastián*, 60 a *San Roque*, y 1 a *San Cristóbal*. Al primero se le dedicaron 165 ermitas, 28 al segundo y 22 al último citado. La peste, mortandad o enfermedad era, según la síntesis de Christian, el motivo del 37% del total de votos con motivo expreso que se recogen en la documentación. A principios del siglo XVIII pocas eran las poblaciones que no poseían una ermi-

⁷ RODRÍGUEZ LLOPIS, M. *Señoríos y feudalismo en el Reino de Murcia*. Universidad de Murcia, S. a. Pág. 337.

⁸ Conozco las de Chinchilla, Albacete, Ossa de Montiel, Bienservida y Yeste (localidad que le tenía ofrecido voto en el siglo XVII).

⁹ RODRÍGUEZ LLOPIS, M. *Señoríos*. - Op. cit. Pág. 337.

ta levantada al primero⁷⁰ y eran numerosas las que lo habían hecho a *San Cristóbal*⁷¹. Más o menos al tiempo que al de los anteriores, se expandió el culto al otro protector contra la peste, *San Roque*; a él también se le dedicaron múltiples ermitas en el mundo cristiano, entre las que se encontraban las albacetenas⁷².

Era tal la preocupación y la impotencia que sentían los pueblos ante la peste que se encomendaban a más de uno de estos intercesores sagrados, siendo muy corriente que levantasen ermitas a dos de ellos y frecuente que lo hiciesen a los tres, como en Hellín, Tobarra, Chinchilla, Minaya y Villarrobledo.

Citaremos algunas circunstancias que, quizás, expliquen la ausencia en Belén de figuras tan importantes de la devoción popular.

En Liétor, como en las restantes poblaciones españolas, se profesaba gran fervor a los santos epidémicos, es este caso a *San Sebastián* y a *San Cristóbal*, a los que se les comenzó a construir sendas ermitas en los años finales del siglo XV. Sabemos que la fábrica de la de *San Cristóbal* estaba en muy malas condiciones en 1742 y se mandaba que la ermita de *San Antonio* y *San Blas* le prestase 500 maravedís para reedificarla⁷³. La de *San Sebastián* estaba a mediados del siglo XVIII tan deteriorada que cuando en 1778 se decidió repararla tuvo que ser reconstruida totalmente⁷⁴. El descuido de las ermitas puede interpretarse como que el culto a estos santos había descendido mucho en la primera mitad de la decimooctava centuria. Creo que la razón puede ser la desaparición de las grandes oleadas epidémicas recurrentes y la suavización de las crisis de subsistencia. Como azote mítico, la peste parece haber aparecido por última vez en la década de los ochenta del siglo XVII (apareciendo con posterioridad solamente algún brote esporádico a lo largo de los primeros decenios del siglo XVIII), y aunque seguían vigentes las «fiebres malignas» de todo tipo (viruela, difteria y gripe) la mortandad que ocasionaba la peste desapareció⁷⁵ y así se mantuvo hasta la llegada de las epidemias de cólera del siglo XIX.

⁷⁰ Tengo referencias de ermitas dedicadas a San Sebastián en la provincia de Albacete en Hellín, Tobarra, Carcelen, Chinchilla, Minaya, Villamalea, Liétor, Letur, Albacete, Caudete (tenía una Cofradía), La Roda, Jorquera, Bienservida y Villarrobledo (se convirtió en parroquia). Es seguro que existían más.

⁷¹ Por la documentación consultada conozco la existencia en la provincia de las siguientes: Hellín, Tobarra, Chinchilla, Minaya, Liétor, Socovos, Munera, Villarrobledo y Bienservida. Es seguro que existía un mayor número.

⁷² Tengo datos de las de Hellín, Tobarra, Camerix, Alcalá del Júcar, Almansa, Alpera, Chinchilla, Minaya, Villagordo, Caudete, Jorquera, Albacete (tenía Cofradía), Barrax y Villarrobledo. Como en los dos casos anteriores, debieron levantarse muchas más.

⁷³ A.P.L. *Fundación y Cuentas de la ermita de San Antonio y San Blas*. 1640-1778. LIE 29, 20.

⁷⁴ *Ibidem*. *Libro de cuentas de la Cofradía de la Preciosa Sangre. Cuentas de 1778-79*.

⁷⁵ ALVAREZ-SANTALÓ, L.C. «La población» en *Historia de España*. Vol. 7. Op. cit. Pág. 210.

La retirada de la peste —por causas mal conocidas— es un hecho general desde 1712-1717⁷⁶. En 1720 se cierra la obra, escrita años después, *Datos históricos sobre las epidemias de peste ocurridas en Barcelona. Medidas adoptadas por el 'Consell de Cent' para prevenirlas y dominarlas* «por no haber ocurrido con posterioridad en Europa ninguna epidemia que motivara la adopción en nuestra ciudad de medidas profilácticas especiales».

Por tanto, cuando se pintó la ermita, principios del segundo tercio del siglo XVIII, hacía años que las pestes habían remitido⁷⁷ y es posible que por entonces a estos protectores ya no hiciese tanta falta invocarlos y tenerlos presentes por estar en esos momentos de menos actualidad. No obstante, la existencia de las ermitas antes reseñadas aseguraba el culto a dichos santos si volvía a ser nuevamente preciso.

También procede indicar aquí que poco a poco la figura de María, primero, y de Cristo, después, habían ido convirtiéndose en el centro de todas las peticiones de las gentes. La Virgen pasó a ser la mediadora de todos los favores divinos; Cristo era Dios mismo. Ambos van reemplazando a los intercesores sagrados especializados anteriores quienes van quedándose relegados a un segundo plano o desapareciendo. En el siglo XVIII, las grandes rogativas ante cualquier necesidad ya están siendo protagonizadas casi exclusivamente por Cristos y Vírgenes.

Otro santo mártir profiláctico y sanador fue *Blas*. Puede estar representado en uno de los lienzos del púlpito pero no es segura la identificación por la ausencia de atributos personales representativos. Por estar en dicho lugar y por tener a su lado una representación de *San Vicente Ferrer*—gran orador— podría tratarse también de *San Juan Crisóstomo*, uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia griega al que le distinguía, precisamente, su gran elocuencia. *San Blas* fue un santo de gran y universal devoción popular en todo el orbe cristiano, no así el segundo, y su representación junto a *San Vicente Ferrer* y a *Santa Isabel de Hungría* también forma una asociación correlacionada ya que los tres son destacadas figuras asistenciales de los enfermos y menesterosos. El obispo, en concreto, era el abogado de los males de la garganta. El hecho de portar el libro no era infrecuente en su iconografía y con él aparece en una escultura del siglo XVIII de la ermita del *Cristo de las Eras* en Carcelén. Por todo ello, nos inclinamos a atribuir, provisionalmente, al obispo de Sebaste la representación que estamos estudiando. La borrada inscripción de la base del púlpito quizá contenía la respuesta.

El fervor popular que se le tenía en España a *San Blas* era enorme, lo que, lógicamente, también ocurría en toda Castilla y en Albacete⁷⁸. En Liétor, este santo

⁷⁶ Cit. por NADAL, J. *La población española*. Madrid, 1976. Pág. 95.

⁷⁷ Por los testimonios documentales que se conocen, las últimas sacudidas epidémicas ocurrieron en Liétor hacia 1695.

⁷⁸ En la provincia tengo noticias de la existencia de ermitas en Hellín, Tobarra, Alcalá del Júcar, Chinchilla, Ayna (había Cofradía), Biensevrida y Villarrobledo (luego convertida en parroquia). Aún se celebran en muchos pueblos cultos en su honor.

compartió titularidad con *San Cristóbal* en la primera ermita que se construyó en la villa. Posteriormente, la imagen fue, primero, trasladada a la parroquia, y hacia 1650 volvió a compartir la titularidad, ahora con San Antonio de Padua, de una ermita recién construida⁷⁹.

5.3.1.2.-APÓSTOLES Y EVANGELISTAS.

En los murales aparecen representados los apóstoles *Pedro, Felipe, Juan, Bartolomé* y otro que no podemos identificar ante la inexistencia de atributos iconográficos personales (Lám. XXII,52) y sobre el que no se puede indicar nada.

En general, las representaciones de *San Pedro* pueden dividirse en dos grandes grupos: las imágenes de devoción y las escenas narrativas; y ambos en varios subgrupos.

El hecho plasmado en Belén pertenece al segundo y dentro de él a su periodo de participación en el ministerio de Cristo, relacionándose en concreto —por su temática y por su situación en la ermita— con la Pasión del Maestro. Se trata del *San Pedro arrepentido* (Lám. VIII,14), escena que a veces es considerada en la devoción popular como una forma de imagen de devoción, siendo favorecida su representación por la Iglesia de la Contrarreforma en su propaganda de los Siete Sacramentos utilizándola como expresión gráfica de la Penitencia, reforzada en Liétor por el mensaje de la inscripción colocada en la parte inferior. El apóstol aparece de rodillas y con los rasgos físicos y los atributos típicos de su más usual iconografía.

De por estas fechas puede ser el retablo de la capilla de la *Virgen de los Dolores* de la iglesia del convento carmelita (hoy en la parroquia) de Liétor. En su predela se talló el mismo tema, con los mismos elementos, aunque con la figura de medio cuerpo.

Su culto estaba extendido en Castilla. En los territorios de la que se denominó como la Nueva existían 20 ermitas a finales del siglo XVI y 14 de sus poblaciones le prometieron voto. En la provincia son una muestra de esta devoción las varias ermitas que al apóstol se le dedicaron⁸⁰.

En Liétor, a caballo de los siglos XVI y XVII, un fraile tercero de la orden de San Francisco —Pedro Sánchez Gallego— fundó una ermita dedicada al homónimo santo que tuvo una existencia bastante misera y de abandono⁸¹.

A la vista de los testimonios que poseemos, no parece tan popular *San Felipe* (Lám. I,3), figura que se pintó en el muro frontal de la ermita formando pareja con *Santa Quiteria*. Ignoramos si existió algún episodio religioso que explique la posible relación entre ambas figuras.

⁷⁹ Aportamos información sobre esta ermita en el libro cit. ant. *Arquitectura religiosa en Liétor*. Pág. 207 y ss.

⁸⁰ Conozco referencias de las ermitas de Alcalá del Júcar, El Pozuelo, Chinchilla (existía Hermandad), Villamalea, Ossa de Montiel y Yeste (las dos últimas le tenían voto en el siglo XVI).

⁸¹ Ver SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura...* - Op. cit. Pág. 203.

San Bartolomé (Lám. XVIII, 12) está localizado en el muro de los pies del sotocoro. La escena más conocida es la de su martirio, en el que el santo atado al potro o a un árbol es desollado vivo. En Belén se le pintó con la iconografía característica derivada de la *Leyenda Aurea* y, por tanto, con los atributos de la cuchilla, pergamino desenrollado y demonio, con patas de gallo, encadenado. Por la inscripción que hay a los pies hay que pensar que se ofreció como devoción personal onomástica —el donante se llamaba Bartolomé Santos— pero el santo debió tener predicamento devocional popular desde antiguo ya que en los territorios santiaguistas del Reino de Murcia en el paso de los siglos XV y XVI llevaban su advocación 2 parroquias y 3 ermitas. En el último cuarto del siglo XVI se registran en Castilla la Nueva la dedicación de 6 votos y de 27 ermitas. En el siglo XVIII había en Albacete varias parroquias y ermitas con su nombre².

El apóstol *Santiago* era el patrón de la orden militar de su nombre —a la que pertenecía Liétor— y también el de la villa, que lo había nombrado titular de su parroquial y colocado su imagen en la hornacina del altar mayor. A pesar de ello, no aparece representado en Belén. Es posible que la preponderancia de su culto —muy extendido por los dominios de la orden³ y muy ligado al poder santiaguista— no facilitase su inclusión en los murales de la ermita.

Se ha dejado para el final a *San Juan* porque él servirá para introducirnos en el tema de las representaciones de los Evangelistas. Este apóstol, a quien la tradición identificó con «el discípulo a quien Jesús amaba», tiene una amplia iconografía y se encuentra en múltiples escenas cruciales de la vida de Cristo y de la Virgen. Básicamente puede estar representado de dos formas distintas: o como apóstol —es joven, agraciado, algunas veces algo afeminado, generalmente con larga cabellera rizada y no tiene barba—; o, en total contraste, como evangelista —en cuyo caso suele presentarse como un anciano con barba—. En Belén aparece pintado tres veces, dos con figuras integradas en el primer grupo temático y una en el segundo, aunque iconográficamente se le representa con los rasgos físicos del anterior.

En el tercer tramo de la nave se pintó un cuadro en el que es el único personaje y en el que está tratado como imagen de devoción (Lám. XII, 25) con una inscripción con el nombre del donante —Simón de Ortega—. Aparte de los rasgos físicos característicos más arriba indicados, lleva el atributo iconográfico personal del cáliz del que sale una serpiente, elemento que responde a una leyenda que casi nunca aparece en la pintura narrativa pero que es la fuente del

² Parroquias de El Pozuelo, Bienservida y Tarazona de la Mancha. Esta última población y la de Yeste celebraban en su honor las fiestas patronales. Tenían ermitas Munera y Abejuela.

³ RODRÍGUEZ LLOPIS, M. en *Señoríos*... Op. cit. Pág. 337, indica que en los primeros años del siglo XVI existían cinco parroquias y dos ermitas con su advocación en los territorios del Reino de Murcia pertenecientes a la orden de Santiago.

En la provincia, además de la de Liétor, tengo referencias de parroquias dedicadas a este apóstol en Fuentealbilla, Manaya, La Roda, Montecalegre y Hellín, y ermitas en Albacete, La Roda y Cotillas.

conocido atributo. En ella se cuenta cómo el apóstol sale ileso de una prueba de fe a la que le somete el sacerdote del templo de Diana de Éfeso que consiste en beber una copa de veneno. Desde tiempos medievales el emblema tuvo significado simbólico: el cáliz representaría la fe cristiana y la serpiente a Satanás.

La segunda representación como apóstol está en la sacristía (Lám. XX, 15). Aunque en ella tiene un tratamiento de cuadro individualizado, realmente está participando en la frecuentísima versión de *Calvario* en la que *Juan* y la *Virgen* (pintada junto a él en otro cuadro) están de pie, solos, a los lados del *Crucificado*, imagen que estaba pintada sobre una tabla y colocada en un dosel —hoy desaparecido— que entre ambos cuadros había. De esta figura de *San Juan* —muy burda técnicamente— únicamente puede comentarse la postura amanerada del santo.

En el techo del camarín aparece *San Juan* por tercera vez, ahora como evangelista, formando conjunto con los otros tres, *Mateo*, *Marcos* y *Lucas*. Esta representación colectiva de los cuatro Evangelistas ya fue utilizada por la iglesia cristiana primitiva, fue objeto de general devoción en todas las épocas y aparece casi sistemáticamente en las pechinas de la cúpula del crucero de la gran mayoría de las iglesias que tienen iconografía en esas superficies, teniendo el sentido simbólico de bases o soportes que sustentan la Iglesia.

En el camarín el techo es plano pero ya se dijo que con la pintura se intentó fingir una cúpula y en esa simulación los Evangelistas de Belén están sobre lo que se correspondería con las pechinas. Cada una de las figuras, todas enmarcadas por un cuero, está acompañada por el convencional «viviente apocalíptico» que le representa simbólicamente. Los cuatro están sentados sobre una roca, portan libro y pluma de ave, y tienen actitud de escribir o percibir la inspiración que el *Espíritu Santo* —representado en forma de paloma— les envía desde la «clave de la cúpula».

5.3.1.3.- OBISPOS

Son escasas las representaciones de obispos en Belén, solamente dos. De una de ellas ya tratamos cuando se hizo referencia a *San Blas*. La otra es la de *San Agustín*, que ocupa —formando pareja con su madre *Santa Mónica*— un lugar preferente en el lienzo lateral del lado del Evangelio de la pared de la ermita (Lám. 1,2). El prelado de Hipona, poseedor de una amplia iconografía, aparece como obispo —por su atuendo— y como doctor —categoría simbolizada por la maqueta de iglesia—. Es uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia Latina y, quizás, el más famoso e influyente de los teólogos de la Iglesia, pero también gozó del fervor popular —razón por la que, seguramente, está representado en Liétor— como santo protector como prueba que en el último cuarto del siglo XVI de los 1.200 votos comprometidos por las poblaciones de Castilla la Nueva, 37 fuesen para él atribuyéndole funciones muy especializadas, especialmente como protector contra la langosta. En la provincia de Albacete se le construyeron diver-

sas ermitas que se mantenían activas en el siglo XVIII⁹. En los cuadros de devoción aparece algunas veces con su madre *Santa Mónica* cuya influencia contribuyó en gran manera a su conversión al cristianismo, como él mismo relata en las *Confesiones*. Así ocurre en esta ermita en donde madre e hijo comparten un lateral del muro frontal, siendo esta relación la que nos inclina a incluir a la santa en este apartado.

5.3.1.4.- ERMITAÑOS

Como se dijo anteriormente, la caja de la escalera que lleva al camarín se transforma en un ámbito eremítico donde se refugian tres santos anacoretas cuyas representaciones aparecen enmarcadas por ornamentados cueros y por entablamentos sostenidos por columnas salomónicas. Al entrar, a la derecha, fue pintado *San Antonio Abad* (Lám. XXIV), santo que murió hacia mediados del siglo III. —también conocido como *San Antonio el Grande*—. Aparece como barbado anciano orante vestido de ermitaño y con un salterio como cinturón. En la representación del hábito vuelve a existir otra alteración de la iconografía tradicional: los colores no responden a los de las vestiduras características de este santo. A los pies, el cerdito con campanilla al cuello, símbolo del patronazgo de los animales domésticos que siempre le ha reconocido la devoción cristiana. A su alrededor, un paisaje convencional alude al paraje solitario y apartado al que se retiró el santo.

En la ermita existe otra representación de *San Antón*. Su iconografía, como la anterior, es muy frecuente, ya que la escena plasmada es una de las tentaciones que, según su leyenda, sufrió el santo. *San Antonio*, como otros ermitaños, padeció fuertes alucinaciones como consecuencia de su vida ascética en el desierto. Adoptan en el arte dos formas: ataques del demonio y visiones eróticas. La que figura en Belén pertenece a la segunda y está en el ático del retablo de *San Antonio de Padua* (Lám. VII,11-b). En ella, nuevamente, encontramos un hábito —en este caso franciscano— que no corresponde iconográficamente. La figura del de *Padua* en la hornacina, su militancia en la orden de San Francisco, el emblema de la misma en el remate del retablo y el aspecto franciscano del atuendo del fraile representado, nos hacen pensar que quizás el pintor atribuyó erróneamente la tentación al santo italiano.

El santo anacoreta fue tentado por los Siete Pecados Capitales, pero el de la lujuria se convirtió en la más dura prueba y la que, finalmente, dominó en la iconografía. En la ermita se representó un motivo intermedio entre los dos tipos iconográficos característicos de tentación lujuriosa, concretamente la del demonio que, con apariencia de caballero o de peregrino, le muestra una incuba que un diablillo ha llevado desde el mismo infierno ante *San Antonio*.

⁹ Tengo noticias de ermitas dedicadas a *San Agustín* en Hellín (en el siglo XVI se le tenía gran devoción porque les había librado de la langosta), Villamalea y Casas Ibáñez. En la última, la Feria se celebra en su honor.

La devoción a *San Antón* fue proverbial en el mundo cristiano y la que existía en la provincia no es más que un eco de ella⁸⁵. Aún hoy, se celebran actos en el día de su fiesta —el 17 de enero— en la inmensa mayoría de los pueblos albaceteños. En Liétor se construyó hacia 1618 una ermita en su honor que desapareció a finales del siglo XVIII.

Las dos paredes más largas del recinto tienen sendas representaciones de santos ermitaños, pero éstos presentan dificultades de identificación por la pobreza de atributos iconográficos personales que figuran, aunque hay varios de los generales que los eremitas suelen conllevar. Tendremos que analizar la iconografía detalladamente y fijarnos en las semejanzas y diferencias existentes entre ambas pinturas (Láms. XXV,57 y XXVI).

Semejanzas: santo con barba en actitud orante ante una cruz de palo, calavera, cueva, manantial, paisaje agreste y aves —entre ellas destaca un cuervo que se dirige al anacoreta con un pan en el pico—.

Diferencias: en un cuadro el ermitaño está vestido como tal, la calavera está sobre la cueva y hay un solo árbol —una palmera datilera—; en el otro, el santo está cubierto por un mínimo faldellín confeccionado con hojas vegetales, la calavera la levanta ante sus ojos con su mano izquierda y hay numerosos árboles y hierbas en el paisaje.

Como se puede apreciar, hay muy pocos elementos individualizadores, ya que varios de ellos son generales en las representaciones de los eremitas y alguno de los más significativos pueden acompañar a más de uno de ellos. Tendremos que atribuir la identidad por el procedimiento de la eliminación sucesiva en función del grado de improbabilidad de los posibles, empeño en el que encontraremos la dificultad añadida de la poca rigurosidad iconográfica del pintor.

El atributo común más destacado es el cuervo y en base al mismo podemos pensar en los santos *Onofre*, *Pablo de Tebas*, *Benito*, *Elías* y *Amado de Grenoble*.

Según la información bibliográfica que poseemos⁸⁶, en *San Benito de Nursia*, ermitaño del siglo VI, el cuervo de referencia se lleva el pan por mandato del santo, quien descubre que está envenenado por los monjes de Vicovaro; por tanto, no es nutricio, es decir, no le lleva el cotidiano alimento, sino que, al contrario, se lo quita, y no es esta la actitud de los cuervos de nuestras pinturas. Creemos, por ello, que *San Benito* no es uno de los representados en la caja de

⁸⁵ Tengo referencias de que en el siglo XVIII existían ermitas dedicadas al santo en Tobarra, Villamalea, Letur, Villarrobledo y Albacete y parroquias con su advocación en Villar de Chinchilla y Venta Chinchilla. Esculturas de *San Antón* había, prácticamente, en todas las iglesias.

⁸⁶ En lo referente a iconografía de los santos estoy utilizando básicamente las obras siguientes: ESTEBAN LORENTE, J.F. *Tratado de iconografía*. Madrid, 1990; FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1991; HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987; MORALES Y MARÍN, J.L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1984; PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984; RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1959; y REVILLA, F. *Diccionario de iconografía*. Madrid, 1990.

la escalera de la ermita, a pesar de que con relación a este santo conocemos noticias de gran devoción hacia él en Liétor: recordemos que en las *Relaciones Topográficas* se menciona que el pueblo le tenía prometido voto y esto justificaría tanto su inclusión en los murales como nuestras dudas en la atribución. En la provincia también era objeto de devoción y conocemos que en el siglo XVIII tenía dedicadas ermitas, al menos, en Hellín, Munera y Masegoso.

Sobre *San Amado de Grenoble* no conocemos referencias históricas provinciales y son muy escasas las iconográficas. Hall no lo incluye en su estudio, Réau le denomina *Amand de Boixe* y no indica sus caracteres iconográficos y solamente Ferrando Roig incluye alguna referencia suya. Según esta información, este eremita del siglo VII posee todos los atributos iconográficos comunes pintados pero el cuervo, como en el caso anterior, tampoco es nutricio, ya que también en esta ocasión le quita el alimento.

Tras lo anterior, las posibilidades quedan reducidas a los santos *Onofre*, *Pablo de Tebas* y *Elías*. En los tres, el cuervo les proporciona el alimento que necesitan para subsistir en el desierto y, por tanto, este atributo ya no es diferenciador. Ahora nos fijaremos en el atuendo que llevan.

Atendiendo a la indumentaria, el santo del faldellín vegetal solamente puede ser *Onofre* o *Pablo de Tebas* (ambos ermitaños del siglo IV y de quienes no tenemos noticias devocionales en la provincia). Todos los autores consultados indican que *San Onofre* se caracteriza fundamentalmente —aunque posee también otros atributos específicos— por tener el cuerpo cubierto por gran cantidad de pelo. Hall indica que, generalmente, lleva una túnica o taparrabo de hojas. Réau le caracteriza como un viejo descarnado, cubierto de pelo de la cabeza a los pies, con una larga barba bifida que desciende entre sus piernas y vestido únicamente con un cinturón de hojas trenzadas de palmera o un simple sarmiento de vid; pone de manifiesto que, a veces, se le ha representado andando a cuatro patas y compara su apariencia con la de un orangután. Con ese aspecto semejante al del *Hombre Salvaje* se le representa en numerosas obras artísticas, aunque en otras, especialmente diversas versiones de Ribera⁷, no aparece con ese carácter y tiene un aspecto bastante similar al de otros santos ermitaños, como *San Jerónimo* y *San Pablo Ermitaño*.

Ferrando Roig y Réau recogen que el vestido de *Pablo de Tebas* —o *San Pablo Ermitaño*— es un breve manto que apenas le cubre, o una corta túnica tejida burdamente con hojas de palmera: Pérez Rioja le caracteriza vestido tan solo con hojas de palma; Hall indica que lleva un taparrabo de hojas entretrejidas. Como vemos, en ningún caso se menciona hábito y sin él aparece en la iconografía de Ribera, quizás el pintor que más le representó y de quien se conservan varias versiones (Prado, Turín, Louvre). En las frecuentes representaciones en las que se recogen a *San Antón* y a *San Pablo Ermitaño* juntos es general la dife-

⁷ SPINOSA, X. *La obra pictórica completa de Ribera*. Madrid, 1970.

renciación del atuendo de los personajes, con hábito el primero y en la línea de lo expuesto el segundo. A la vista de estas referencias y de los otros atributos que le acompañan, la iconografía de este santo encajaría perfectamente con la imagen que el maestro de Liétor representó en la pared izquierda, según se sabe al camarín.

Por último trataremos de *San Elías*, profeta del siglo IX a.C. Su historia se cuenta en el *Libro de los Reyes*, y aunque no es propiamente un anacoreta, de él se narra un episodio (I. Reg. XVII. 1-6) en el que se fue a vivir durante un prolongado periodo de sequía junto al torrente Carit, que todavía tenía algo de agua y a donde los cuervos le llevaban pan¹⁰. Cuando al santo se le representa con esta temática se le suele colocar al borde del agua.

Llegados a este punto vemos que tras el análisis no se pueden decidir con nitidez las atribuciones. El ermitaño semidesnudo, como ya se ha dicho, solamente puede ser *San Onofre* o *San Pablo Ermitaño*. Pensamos que aunque el maestro de Liétor no siempre es fiable en la iconografía de los personajes representados, la omisión del carácter piloso y de cualquier otro atributo significativo del primero de los eremitas citados es demasiado importante para cometerla, y más tratándose de pintura popular, en la que se solían utilizar unos modelos en los que se reflejaban fielmente en los personajes los rasgos tradicionalmente asignados en el santoral y que, generalmente, permanecían al margen de consideraciones estilísticas y estéticas. Por ello, nos inclinamos a considerar, muy provisionalmente desde luego, esta representación como de *San Pablo Ermitaño*.

Es cierto que el ermitaño pintado en la otra pared también podría ser *San Pablo de Tebas* y así aparecer, aunque individualizado, formando pareja —frecuente versión iconográfica—, aquí sólo en función del atuendo, con *San Antonio Abad*. Creemos que ésta podría ser una razón pero la consideramos de poco peso y más al contemplar que cuando ambos santos aparecen en una misma composición llevan vestidos diferenciados. La intención de pintarlos a los dos en el mismo ámbito se mantendría si *San Pablo* fuese el anacoreta con el faldellín vegetal. Por tanto, nuestra atribución, también dudosa en este caso, tiene que ser la de *San Elías*. Su representación en Liétor puede considerarse lógica —incluso aunque sea la única figura veterotestamentaria de la ermita— si tenemos en cuenta que en la localidad existía un convento carmelita y que muchas de las representaciones estaban directamente relacionadas con la influencia que ejercían las órdenes religiosas en la comunidad. La indumentaria eremítica o monástica —la misma que el pintor pone a *San Antón*— estaría justificada, tanto por su etapa como ermitaño, como por el hecho de que el eliano era considerado el segundo gran pilar del Carmelo, tras el mariano, al considerarse al profeta como el fundador de la Orden.

¹⁰ Para diversos autores esta leyenda es la que inspira buena parte de la iconografía de los restantes ermitaños. En algunas ocasiones el cuervo es sustituido por un ángel.

Pensamos que las sombras que empañan el completo encaje iconográfico —la palmera datilera (más propia de *San Pablo Ermitaño* o de *San Onofre*) y la incorrección del hábito como carmelita (irregularidad bastante frecuente en Belén, como hemos visto)— pueden deberse a alteraciones cometidas por el pintor que no invalidan esta provisional identificación.

5.3.1.5.- PERTENECIENTES A ÓRDENES RELIGIOSAS

En las pinturas de la ermita se pueden distinguir tres grupos de advocaciones con esta temática: carmelita, franciscano y dominico.

—Advocaciones carmelitas.

Como se acaba de decir, *Elías* es una de las representaciones más frecuentes en las iglesias carmelitas y se convierte en muchas ocasiones en protagonista de ciclos historiados con escenas de su vida: en Belén, precisamente, como hemos visto, puede estar representada una de ellas. En el convento de Liétor aparecía en dos cuadros y en una de las pechinas de la cúpula de la iglesia. Pero además de la probable imagen del profeta se pintaron las seguras de la *Virgen del Carmen*, *Santa Teresa de Jesús*, *San Juan de la Cruz* y *San Cirilo*; también incluiremos en el grupo —por encontrarse muy relacionadas con las devociones carmelitanas— las de *San Juan Bautista* y de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña*. Es decir, todas las figuras esenciales y populares del Carmelo.

Trataremos ahora de los santos, con la excepción de *San Elías*, del que no añadiremos más a lo expuesto, y dejaremos el estudio de las representaciones de la *Virgen* y de *Santa Ana* para el apartado dedicado a María.

Santa Teresa (Lám. XI,19) fue pintada a devoción de María García, por tanto no existe una relación onomástica con la donante. La santa reformadora aparece de pie, vestida con el hábito carmelita, porta el libro y la pluma que la señalan como escritora y recibe la inspiración del Espíritu Santo simbolizado en una paloma que vuela junto a su oído. Completan la iconografía los habituales crucifijo, calavera sobre un libro y rama de azucenas.

Ocupando una posición simétrica con respecto a la anterior está *San Juan de la Cruz* (Lám. XI,21). En Liétor existió gran devoción a este santo; al convento carmelita de la localidad se le había dado esta advocación con bastante anterioridad a la fecha de su canonización, hecho que se produjo en 1726 y que, lógicamente, daría lugar a un ambiente de exaltación hacia su figura pocos años antes de comenzar las pinturas. El cuadro pintado en Belén lo encargó María Sánchez y por ello, como en el anterior, tampoco es una relación onomástica la que justifica su presencia en la ermita. Esta pintura responde plenamente al tipo iconográfico creado por los carmelitas que muestra al santo de rodillas, orando en actitud extática, ante el *Nazareno* que nimbado de luz aparece en el cielo, escena aquí representada en un cuadro.

San Cirilo (Lám. XVIII, 11) es un representante carmelita apenas conocido en la religiosidad popular albaceteña y no sé la razón, ya que no hay alusión onomástica, por la que fue incluido en el corpus de Belén, al margen de su perte-

nencia a la orden más influyente en la vida de Liétor. Este santo, tercer prior de los carmelitas que, según Ferrando Roig, murió en Palestina en 1224, en su iconografía habitual viste el hábito de la orden y lleva o recibe dos tabletas de manos de un ángel. En la ermita se le representó revestido para decir misa y predicando inspirado por la paloma del Espíritu Santo. Ha sido posible identificarlo con este aspecto porque se pintó a sus pies una cartela con su nombre.

Juan Bautista se convirtió en uno de los santos más venerados del Carmen, llegando a escribir el padre Francisco de Santa María en las *Crónicas del Desierto de San José de Mariagne* que «Elías, Eliseo y Juan Bautista son nuestros primeros padres y nuestros primeros maestros»⁸⁹. Por ello, y ante la abundancia iconográfica carmelitana de la mitad posterior de la nave en que se encuentra, me decido a incluirlo en este grupo, aunque sin dejar de indicar que este santo tuvo y mantiene un amplio eco devocional al margen de la relación establecida anteriormente. Prueba de ello es la general celebración que de su fiesta existía en los pueblos de la provincia y la frecuente dedicación de iglesias y ermitas que en ella hay al *Precursor*⁹⁰.

El «mensajero» de Cristo se constituye en un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, considerándosele como el último de la serie de los profetas veterotestamentarios y el primero de los santos del Nuevo, en el que se narra su historia. Se le representa con gran variedad iconográfica que puede resumirse en dos categorías: a), imagen de devoción; b), escenas de su vida.

En la primera, *Juan* aparece representado de dos maneras: como niño (frecuentemente junto al Niño Jesús) y como adulto. A esta segunda pertenece la de Belén (Lám. XIX.44) donde se le muestra con todos los atributos iconográficos personales característicos y con la típica inscripción evangélica. Se pintó a petición de Juan de Galera Córcoles y, por consiguiente, la razón de su inclusión en los murales se debe a la arraigada costumbre que había de honrar y encomendarse al santo del que se llevaba el nombre y que era, muy frecuentemente, uno de los que la Iglesia festejaba en el día de su nacimiento.

—Advocaciones franciscanas.

También la orden franciscana está bien representada en las pinturas de la ermita; el fundador y otras figuras señeras, como *San Antonio de Padua*, *San Pascual Bailón* y *Santa Isabel de Hungría*, forman parte del repertorio devocional popular que en ella contemplamos.

Una parte importante de la iconografía franciscana la constituyen las series de escenas de la vida del santo de Asís. En Belén se pintaron los dos episodios más representados de sus ciclos.

⁸⁹ MORENO CUADRO, F. Capítulo I de *Iconografía y arte carmelitanos*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Hospital de Granada. Junta de Andalucía-Ed. Turner, Madrid, 1991. Pág. 52.

⁹⁰ Ejemplos de ello son las advocaciones parroquiales de Albacete (de donde es el patrón), Casas de Juan Gil (Carcelén) y Altoz y la titularidad en ermitas en Golosalvo, La Roda (existía cofradía), Villamalea (la compartía con *San Pascual Bailón*), y Gotillas.

Son muy conocidas las narraciones sobre el contacto de *Francisco* con los pájaros y animales del campo y sobre este aspecto trata una de sus representaciones (Lám. XV,35). Es su sermón a los pájaros —contado por él en las *Floreциllas*— en el que el santo (en Belén con hábito monástico, barbado y con amplia tonsura) les pidió que alabaran a Dios por las bendiciones recibidas.

La segunda escena se refiere a la impresión de las llagas, la *Estigmatización* (Lám. XVII,38), y es de todas las de su extenso ciclo iconográfico la preferida por los artistas. En 1224, estando retirado en el monte Alverna, *Francisco* tuvo una visión en la que, según Tomás de Celano, se le apareció un hombre en forma de serafín con seis alas, los brazos abiertos y los pies juntos formando una cruz. Mientras contemplaba la aparición surgieron en el cuerpo del santo las marcas de las heridas de Cristo, en el que permanecerían hasta su muerte, acaecida dos años más tarde. Relatos posteriores modificaron la descripción del hecho y así San Buenaventura identifica la figura de la aparición con la de Cristo crucificado. Las primeras representaciones siguen a Tomás de Celano, y omiten la cruz, pero a finales del siglo XII se había transformado en la de Cristo en la cruz, parcialmente cubierto de alas, con unos rayos que descendían hasta el cuerpo del santo arrodillado. Esta es la forma que se hizo tradicional y la que se utilizó como modelo en Liétor.

Amigo y discípulo de *San Francisco* fue *Antonio de Padua* (1195-1231), famoso taumaturgo y predicador, uno de los más populares y universales santos franciscanos que ha sido siempre considerado por el pueblo cristiano como abogado eficaz en múltiples necesidades, aunque en Belén se le represente como ofrecimiento concreto de un devoto homónimo, Antonio Moreno. En Liétor existía una gran devoción a este santo y en 1650 el concejo acordó hacerle una ermita que se construyó rápidamente con las limosnas de los vecinos.

En la ermita, la pintura lo representa simulando una escultura colocada en la hornacina que preside su retablo (Lám. VII,11-a). El tema es el comúnmente representado en la pintura y escultura de la Contrarreforma de la visión de la *Virgen* con el *Niño Jesús* que tuvo el fraile lisboeta estando en su habitación. Aquí, en concreto, se le representa con el hábito de su orden, ceñido con cordón, joven, imberbe, con ancha tonsura monacal, portando una azucena y con el *Niño Jesús* en brazos. En esta ocasión, el pintor es más detallista con el cordón en el que distingue los tres característicos nudos de los frailes del padre seráfico que representan los votos religiosos de pobreza, castidad y obediencia. Como remate del retablo, una cartela con el emblema franciscano de las cinco llagas.

En la enjuta simétrica a la que tiene pintada la escena de *San Francisco de Asís predicando* se representó a *San Pascual Bailón* (1540-1592) (Lám. XV,33). Este franciscano descalzo aragonés, que en su mocedad había sido pastor, llevó siempre vida humilde y se distinguió por su devoción a la Eucaristía. Alcanzó renombre dentro de la orden, especialmente en el sureste peninsular en donde una amplia demarcación administrativa de los descalzos fue denominada

Custodia de San Pascual Bailón, a la que perteneció la mitad oriental de la provincia de Albacete y en la que tuvo popularidad su culto en las áreas de influencia franciscana⁹¹. En Belén está representado con su iconografía más frecuente, es decir, con el hábito franciscano, arrodillado, con los brazos abiertos y en oración ante el altar del *Santísimo* que está expuesto en un ostensorio rodeado de nubes y serafines.

El último representante de la orden de estos frailes menores en las pinturas que estudiamos —se cree que fue terciaria— es *Santa Isabel de Hungría* (1207-1231) que figura en una de las caras del púlpito (Lám. XIII,27) vestida con ricas ropas y tocada con corona real —lo que hace alusión a su ascendencia regia— con un trozo de pan en la mano y con un niño leproso pegado a ella, símbolos de la caridad al prójimo por la que se distinguió.

—Advocaciones dominicas.

En el tercer tramo de la nave y en uno de los paneles del púlpito se representaron, respectivamente, los santos españoles *Domingo de Guzmán* y *Vicente Ferrer*.

La ejecución de la imagen del primero (Lám. XI,22) fue ofrecida por Domingo González, por tanto, una devoción particular por razón del nombre. No obstante, el santo —excelente predicador— gozaba de amplia devoción porque fue quien instituyó el Rosario y porque la orden de Predicadores, Dominicos o Negros, que fundó tenía gran influencia y reconocimiento en el mundo cristiano por sus tareas relacionadas con la dirección de la Inquisición.

Aunque posee una iconografía narrativa amplia basada en *La leyenda dorada*, en la ermita aparece como imagen de devoción, vestido con la indumentaria propia de su orden, barbado, con ancha tonsura y con los atributos iconográficos personales más importantes: estrella sobre la cabeza (según una narración de su época, porque su frente emanaba una especie de luz sobrenatural; según otra, porque su madrina vió como en el bautismo descendía una estrella sobre la cabeza del niño), un libro (para unos, los Evangelios; para otros, el Libro de la Regla), azucenas y estandarte o bordón de fundador con la cruz florenzada en blanco y negro, el emblema de la orden.

San Vicente Ferrer (1357-1419), se hizo famoso por sus elocuentes y conmovedores sermones. Su tema favorito fueron los novísimos y se le atribuyen innumerables conversiones y multitud de milagros. Está, por ello, plenamente explicada la colocación de su imagen en el púlpito. Sus atributos iconográficos son muy variados: en la ermita se presenta con hábito de la orden y portando un gran libro cerrado, de sus dedos parte una filacteria con las cuatro primeras palabras de la frase que casi siempre le acompaña: *Time Domini et date illi honorem quia venit hora iudicii eius* y lleva alas. Este último atributo le caracteriza a veces —como a *San Juan Bautista* le ocurre en el arte bizantino— por tomar

⁹¹ En Corral Rubio se le erigió una ermita y se fundó una Hermandad.

como razón que el Papa le había comparado a un ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores. No obstante, es una iconografía poco frecuente ya que el santo dominico alado es el «Doctor Angélico», Santo Tomás de Aquino.

Ambos eran santos conocidos y venerados pero apenas alcanzaron la titularidad en ermitas, parroquias o cofradías de nuestras tierras.

5.3.2.- LA VIRGEN MARÍA

Por todos es sabido que la iconografía de la Virgen es inmensamente rica. Solamente una pequeña parte de ella se debe a los Evangelios, desarrollándose el resto a lo largo del tiempo como consecuencia de la necesidad que la Iglesia cristiana tenía de esa figura maternal objeto de culto que estaba en el centro de muchas religiones antiguas. Los historiadores del arte y los mariólogos tratan de sistematizar el extensísimo conjunto de imágenes existentes agrupándolas y seriándolas temáticamente. En nuestra exposición se utilizará una clasificación sencilla, inspirada en la que Hall hace en su diccionario iconográfico²⁴, porque sencillo es el grupo de las representaciones de María en la ermita en la que sólo se hace referencia a unos pocos temas, aunque éstos eran extraordinariamente populares y de universal devoción en el mundo cristiano. Ese esquema simple es el siguiente:

5.3.2.1.- LA ADVOCACIÓN DE LA ERMITA Y LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DE BELÉN.

5.3.2.2.- ESCENAS NARRATIVAS DE SU VIDA BASADAS EN LOS EVANGELIOS:

5.3.2.2.1.- Como figura principal.

5.3.2.2.2.- Acompañando a Cristo:

5.3.2.2.2.1.- Ciclo de la vida oculta.

5.3.2.2.2.2.- Ciclo de la Pasión.

5.3.2.3.- TEMAS DE DEVOCIÓN:

5.3.2.3.1.- La Virgen como figura de veneración propia:

5.3.2.3.1.1.- Como *Mater dolorosa*.

5.3.2.3.1.2.- Como *Inmaculada Concepción*.

5.3.2.3.2.- La Virgen y el Niño solos:

5.3.2.3.2.1.- Gran variedad de tipos genéricos.

5.3.2.3.2.2.- Representaciones dirigidas a inculcar devociones concretas.

5.3.2.4.- ATRIBUTOS Y SIMBOLOGÍA.

5.3.2.5.- LAUDAS.

5.3.2.1.- LA ADVOCACIÓN DE LA ERMITA Y LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DE BELÉN.

Desde la primera noticia documental que conocemos, el acta de una visita santiaguista redactada en 1536²⁵, la ermita aparece dedicada a la *Virgen de Belén*,

²⁴ HALL, J. *Diccionario...* Op. cit. Págs. 316-325.

²⁵ Apéndice documental, Doc. I.

sin embargo, no hemos encontrado ninguna alusión a la razón por la que le pusieron esta advocación.

En la provincia, el culto a esta Virgen está poco extendido y existen pocas ermitas con esta titularidad. Solamente registramos la de Almansa, la de los Pozuelos⁹⁵ y la que el informante de Tomás López sitúa en los Molinos de Don Benito Pardo en Alcalá del Río Júcar⁹⁶.

La primera noticia documental que se conoce sobre la *Virgen de Belén* almansena está fechada en Almansa el día 2 de agosto de 1528. Consiste en un documento en el que se manifiesta que Domingo de Belén hacía entrega, por mandato del Papa, de la casa y de la ermita de Belén —donde había estado viviendo mucho tiempo como ermitaño— a Fray Cristóbal de Úbeda. También entregaba los bienes propios para que se gastaran en el santuario, fundamentalmente en la capilla⁹⁷. De este testimonio se desprende que la ermita de la *Virgen de Belén* de Almansa es anterior —seguramente no muchos años— a la de Liétor.

La leyenda de origen de la imagen almanseña la incorpora Villalba Córcoles en su obra manuscrita de 1730⁹⁸. A la vista de ella, y aunque recoge únicamente una tradición, hay que pensar que la imagen de la Virgen que luego, en 1644, se convirtió en la patrona de la población se trajo de Roma, lo que es posible si tenemos en cuenta que allí existía desde el siglo VII uno de los santuarios dedicados al misterio del nacimiento de Cristo más venerados de la cristiandad, el del Oratorio del Pesebre —en el que se decía que se conservaban las tablas en que recostó la Virgen a Jesús tras su nacimiento— en la Basílica de Santa María la Mayor. De ello pudo derivar el nombre de *Virgen de Belén*.

Todas estas indicaciones a la anterior imagen se refieren porque creemos que son precisas para formular la hipótesis de que la advocación de la ermita de Liétor pudo deberse a la influencia de la titular almanseña. La idea está basada en un testimonio documental, un testamento. El 21 de agosto de 1546 —cuando aún está en construcción la ermita de nuestro estudio— el bachiller Martín Alonso Dornallo (Adornallo en otra parte del documento), clérigo natural de Liétor pero vecindado en Almansa, dicta en la última población citada sus últimas voluntades⁹⁹ y en ellas manda a cada uno de sus cuatro herederos (un hermano, dos her-

⁹⁵ Los Pozuelos es una aldea del municipio de Almansa y la advocación de su ermita seguramente se debe a la influencia que sobre ella ejercía la devoción a la patrona de la ciudad.

⁹⁶ RODRIGUEZ DE LA TORRE, F. y CANO VALERO, J. *Relaciones geográfico-históricas...* - Op. cit. Pág. 100.

A.M.Almansa. Libros Capitulares. Leg. 3. Fols. 193 v. y r. Transcrito por LÓPEZ MEGÍAS y ORTÍZ LOPEZ en *La Virgen de Belén y sus santuarios en Almansa*. Tomo I. Almansa, 1994. Págs. 25 y 26.

⁹⁷ VILLALBA Y CÓRCOLLES, J. *Historia sagrada de las imágenes de María Santísima con algunas de sus apariciones y milagros que se veneran en todo el Reyno de Murcia, su obispado, Ciudades y Villas y lugares*. Manuscrito de 1730. Se ha utilizado una copia manuscrita que se hizo en 1880. Archivo Municipal de Murcia.

⁹⁸ A.P.L. Testamento del bachiller Martín Alonso Dornallo. LIE-33.L.

manas y un sobrino —hijo de otro hermano—) «*e qualquiera persona que despues de el^o ouiere (la las...) bagan dezir por mi anima y de mis difuntos para siempre jamas tres missas rezadas en la hermita de Nuestra Señora de Belen en la d(ie)ba villa de Liétor si ballaren quien alli las quiera dezir si no que se digan en la Iglesia de la d(ie)ba villa y las diga el clérigo que ellos quisieren. Más adelante hace una recapitulación de las condiciones que ha estipulado y añade «estas doze missas se an de dezir cada año de la manera que d(ie)ba es y este cargo e obligaçion de bazer dezir estas doze missas de la manera que d(ie)ba es cada año para siempre jamas tengan aquellos o aquellas que ouieren y heredaren por via de mayorazgo las d(ie)bas heredades...».*

Creemos que este testimonio puede establecer una relación suficiente como para pensar que el clérigo de Liétor, por su acercamiento en Almansa, fuese un ferviente devoto de su *Virgen de Belón* —cuya devoción tomaba auge por entonces— y que por ello se convirtiese en la persona que creara el ambiente adecuado en su villa natal, propusiese la advocación y propiciara la construcción de la ermita por parte de la población, ya que el visitador santiaguista mencionado más arriba indica que fue levantada con las limosnas de los fieles. Sólo un interés promocional de esta magnitud puede explicar que Martín Alonso mandara a sus cuatro herederos que le dijeran misas en una ermita que estaba aún en tan precario estado de construcción que él mismo dudaba que se pudiesen celebrar allí.

Este testamento constituye la primera noticia documental que conocemos sobre mandas a aplicar en la ermita. Con posterioridad se fueron haciendo otras y poco a poco se fueron centrando en la ermita los cultos a la gran festividad de la Navidad, ofreciéndose limosnas para socorrer a los pobres durante esos días.

La primitiva imagen de la *Virgen de Belén* de Liétor era una talla de bulto que fue quemada en la última Guerra Civil española; la actual está dorada, estofada y policromada y se hizo después de la contienda bélica por donación particular (fot. 17) como réplica de la anterior, según el testimonio de los mayores del pueblo. La *Virgen*, sentada, tiene al *Niño* sobre su rodilla izquierda en actitud de bendecir y portando un pequeño orbe. Las vestiduras de *Madre e Hijo* son de rica apariencia y en ellas predominan los colores verdes, rosas y dorados. *María* lleva un nimbo avenerado de madera, parte del cual pertenece al que llevaba la primera imagen.

Por el testimonio de los vecinos sabemos que la imagen se vestía, tradición que se mantuvo incluso con posterioridad a la Guerra de 1936. Se le llegó a poner la corona de plata del Niño de la salzillesca Virgen del Carmen, que hoy ocupa el altar mayor de la que fue iglesia carmelita, porque la corona avenerada de made-

¹⁷ Repite el mandato a cada uno de sus herederos en parecidos términos aunque sustituyendo el pronombre si el heredero es mujer y citando en el espacio entre paréntesis el bien recibido. En algunos de ellos indica que las misas deben ser anuales. Transcribo la primera de estas obligaciones.



Fig. 17

Actual imagen de la *VIRGEN DE BELÉN* de Liétor. Tallada en madera dorada, estofada y policromada. Años cuarenta del siglo XX. Medidas en centímetros: alto, 107 cms.; ancho, 51 cms.; profundo, 55 cms. (Fot. F. Navarro).

ra que actualmente lleva se encontró cuando la restauración de la ermita en 1979. No sabemos desde cuando se cubriría con ropajes la imagen, pero en 1742 ya se hacía así porque en el único inventario que se conoce de los bienes¹⁰⁰ de la ermita, efectuado poco después de la realización de las pinturas, figuran las prendas siguientes:

- un *Manto de Nuestra Señora de Damasco azul*.
- un *pedazo de tafetan azul para un velo*.

¹⁰⁰ Apéndice documental, Doc. III.

—un Manto de tela Amusca.

—otro de Princesa. ô Lustrina. campo encarrica)do flores blancas.

—un delantar de lo mismo (Xa)ra (Nues)tra Señora.

—otro Manto biejo de raso con esterilla falsa.

—una toca de espumilla con encajes finos.

—diferentes lazos de Colonia para adorno de la (San)ta Imagen.

—un collar de Aljofar de tres bilos con seis granos de oro.

—Quatro relicarios de plata. y otro con una cruz de plata. que tiene la Ymagen».

No es un caso provincial aislado. Existen ejemplos de imágenes de bulto totalmente labrado que se vestían¹⁰⁰ para humanizar más al personaje sagrado, aspecto que estaba íntimamente unido a la Contrarreforma. Hoy no se viste a la *Virgen de Belén* pero aún se conserva en el ropero parroquial algún manto de la antigua imagen.

5.3.2.2.- ESCENAS NARRATIVAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN BASADAS EN LOS EVANGELIOS.

5.3.2.2.1.- La Virgen como figura principal.

Del grupo iconográfico de escenas narrativas en las que la Virgen es protagonista principal hay tres ejemplos en la ermita: *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. La Anunciación y La Visitación.*

La Leyenda Dorada, basándose en los evangelios apócrifos, cuenta cómo María de niña fue educada en el Templo de Jerusalén por sus padres, *Joaquín y Ana*, porque ellos habían sido informados de que su hija iba a estar consagrada al Señor¹⁰¹. El tema ganó popularidad en el siglo XVI y la mantuvo después de la Contrarreforma a pesar de cierta oposición por parte de la Iglesia, dado su carácter apócrifo¹⁰². A lo largo del tiempo fue variando la iconografía, convirtiéndose en la más frecuente y en la favorita de la devoción popular a partir del siglo XVII la escena que representa su educación en el sentido instructivo estricto, es decir, la Virgen de rodillas ante su madre aprendiendo a leer. Así se pintó en Belén (Lám. XI,20), siendo el cuadro una donación de Pedro García.

Es probable que este tema se incorporase al repertorio de la ermita por la influencia que ejercían en los habitantes de la villa las devociones más queridas de los carmelitas. La orden mantenía una especial ligazón con la figura de María,

¹⁰⁰ *Virgen de los Llanos* de Albacete, *Virgen de las Nieves* de Chinchilla y *Virgen de la Esperanza* de Peñas de San Pedro. Aún es más significativo el precedente de la *Virgen de Cortes* de Alcaraz ya que esta imagen también es sedente.

¹⁰¹ HALL, J. *Diccionario...*- Op. cit. Pág. 124.

¹⁰² En la provincia alcanzó gran devoción. Prueba de ello es la existencia de ermitas en Hellín, Albacete, Chinchilla, Argamasilla, La Roda, Cenizate (es su patrona y tuvo cofradía), Villarrobledo, Muncera (existió cofradía) y Santa Ana (patronazgo). Tengo referencias de que en Tarazona de la Mancha hubo cofradía.

a quien consideraba impulsora decisiva de sus primeros monasterios, y de ahí derivaba también su devoción por su madre, que, según crónicas carmelitanas, se apareció a un grupo de estos frailes en los primeros tiempos. Íntimamente unidas a estas creencias estaban las representaciones de *Santa Ana* y *de la Virgen Niña*. Al respecto, en la iglesia del convento de Liétor se hallaban un cuadro —no conservado— y un relieve en la anónima predela del retablo que estaba en la capilla de los Dolores y que hoy se conserva en la iglesia parroquial¹⁴².

El tema de *La Anunciación* se difundió muy pronto y obtuvo una gran importancia doctrinal y una proliferación de representaciones en los lugares de culto cristiano. Los tres elementos esenciales de las mismas son: el arcángel, la Virgen y la paloma del Espíritu Santo, y la escena casi nunca aparece sin rasgos simbólicos adicionales. En el modelo que se tomó, de iconografía absolutamente tradicional, para *La Anunciación* de la ermita —situada en el ático del retablo del altar mayor (Lám. 1.1,b)— figuraban los tres elementos fundamentales y dos simbólicos (la flor en el jarrón y el libro), siendo el escenario donde ocurría la acción el interior de una habitación con cortinajes recogidos, flanqueando a la *Virgen*, y ventana al fondo.

San Bernardo y otros insistieron en que el hecho sagrado tuvo lugar en primavera, de ahí el motivo de la flor en un jarrón, que con el tiempo se convirtió en una azucena, atributo de la pureza de la Virgen. En Liétor el jarrón es de gran tamaño, contiene un ramo de azucenas y ocupa el centro del cuadro, constituyéndose el eje jarrón-paloma en el de simetría de la composición.

Otro elemento constante que acompaña a la Virgen en la escena es el libro, que puede aparecer abierto o cerrado y en sus manos o sobre un reclinatorio o una mesa. En el ejemplo que comentamos está abierto por la página en la que, según San Bernardo, estaba leyendo la famosa profecía de Isaías (7:14): «La joven está encinta, y dará a luz un hijo...»¹⁴³.

En la iconografía del tema son frecuentes las inscripciones que, generalmente, parten del arcángel: en Belén así ocurre y en una filacteria blanca, que rodea sinuosamente la larga rama de olivo que porta el mensajero divino, se escribió con letras negras —en el latín escrito como se oía propio del arte popular— «*ABE GRACIA PLENA*», primeras palabras de la muy conocida salutación «*Ave gratia plena Dominus tecum*» (Lucas 1:28).

La *Virgen* aparece en la típica, humilde y recatada postura de rodillas; está escorzada —casi volviendo la espalda al ángel—, con manos unidas desplazadas a un lado y, para equilibrar este movimiento, cabeza girada hacia el otro. Va vestida con los simbólicos, característicos y habituales colores, azul del manto y velo y rojo-jacinto de la túnica¹⁴⁴. El manto azul simbolizaba la piedad y la esperanza;

¹⁴² Véase SÁNCHEZ FERRER, J. *Iconografía...*- Op. cit. Pág. 18.

¹⁴³ Citado por HALL, J. *Diccionario...*- Pág. 10.

¹⁴⁴ Con estos colores aparecen las vestiduras de otras imágenes de la Virgen pintadas en la ermita y, seguramente por extensión, las de algunas de las santas allí representadas.

también lo hacía del Cielo, recordando la función de la Virgen como su Reina. La túnica roja era el símbolo de la caridad, la sangre y el amor divino.

A *San Gabriel*, de pie ante *María*, compensando con su masa la de la *Virgen*, se le pintó con los tradicionales vestido blanco, rama de olivo y alas —aquí de color oscuro— y sobre las nubes que aluden a su procedencia celestial.

Por último, en el centro, la paloma, que aparece completamente rodeada de nubecillas, se convierte en referencia contextual y en nexo compositivo de las dos figuras humanas.

La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel es la restante escena de este grupo iconográfico, escena a la que, por su ubicación en la ermita, se le concedió mucha importancia, poniéndose así de manifiesto una vez más la gran relevancia, acorde con un repertorio iconográfico coherente con la advocación de la ermita, que alcanzaron en el conjunto pintado los episodios relacionados con la concepción, nacimiento e infancia de Jesús. Se eligió para ella un lugar tan destacado como el panel central del tríptico del camarín (Lám. XXX,64), sólo superado por el lienzo del altar mayor, en el que se representó *La Adoración de los Pastores*. Es, probablemente, uno de los murales que tiene más original iconografía. Las dos mujeres aparecen solas y abrazándose, tal y como solía ser frecuente en la pintura renacentista pero que no lo era tanto en la postcontrarreformista, y la acción está situada, en lugar de al aire libre como era bastante habitual en la época, en el interior de la nave abovedada de un templo trazada con perspectiva geométrica.

5.3.2.2.2.- *La Virgen acompañando a Cristo.*

También de este grupo existen varias escenas narrativas en Belén. Son relativamente abundantes las que corresponden al ciclo de la vida oculta de su hijo, existiendo, por el contrario, solamente una, e indirecta, que pueda considerarse incluida en el ciclo de la Pasión.

5.3.2.2.2.1.- *Ciclo de la vida oculta.*

La imagen de María forma parte de la casi totalidad de los temas fundamentales de la vida oculta de Cristo. De todos ellos solamente encontramos en Liétor tres: *La Adoración de los pastores*, *La Adoración de los Reyes Magos* y *La Sagrada Familia*. Estas escenas también forman parte de la iconografía crística, que estudiaremos después, pero por tener la ermita dedicación mariana y para dar a la Virgen el mayor protagonismo, las trataremos ahora.

Sólo los evangelistas Mateo y Lucas describen la natividad de Jesús, siendo, quizás, la brevedad y la ausencia de detalles de estos relatos lo que movió a que en la Edad Media se realizaran grandes esfuerzos para conseguir una ampliación de los mismos, lo que produjo, como reflejo, una diversificación —e incluso cierta confusión— iconográfica¹⁷. Mateo (2:1-12) habla de los sabios y de sus dones,

¹⁷ Seguiremos a HALL, J. *Diccionario...* Op. cit. Pág. 227.

Lucas (2: 1-20) del niño acostado en un pesebre y de los pastores que guiados por un ángel fueron a adorarle.

Al terminar el medievo, la leyenda había transformado y añadido varios elementos: los sabios sacerdotes se habían convertido en reyes acompañados por sus séquitos, aparecían el buey y el asno (el Evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo —siglo VIII?— es el primero en mencionarlos), los pastores llevaban sus humildes regalos, una cueva (Libro de Santiago, apócrifo de los primeros tiempos) o un edificio semiderruido se convertían en el escenario del alumbramiento y la misma Virgen estaba arrodillada en oración ante su hijo (actitud basada en el relato que Santa Brígida de Suecia, quien visitó Belén en el año 1370, escribió en sus *Revelaciones*). Ante todo ello, la iconografía se bifurcó hacia dos temáticas básicas: la representación de la *natividad* en un sentido estricto —tema que alcanzó muy poca popularidad en occidente— y la representación de las *adoraciones*, de extraordinario arraigo en el alma del pueblo. Esto produjo, a veces, confusiones en las denominaciones populares de las escenas —lo que también ocurre hoy en alguna ocasión— ya que a las segundas se les decía también *nacimientos o natiuidades*.

La representación de las *adoraciones* se ramificó en tres direcciones básicas: de los pastores, de los reyes magos y de las conjuntas de unos y de otros.

La Adoración de los Pastores de la ermita (Lám. I.La) es la escena principal del retablo mayor de la nave. Se compuso alrededor de la hornacina de la *Virgen de Belén* convirtiéndose en la ilustración principal de su advocación. Sus personajes son los tradicionales: el Niño —centro compositivo— sobre la cuna, la *Virgen* en actitud de adoración, *San José*, los casi habituales tres pastores, tres angelitos y el buey y el asno. Los pastores están reunidos en torno a *Jesús* con actitudes reverenciales, dos se han arrodillado, y le ofrecen sus regalos, corderos y diferentes frutos.

El suceso no se presenta en la cueva ni en un edificio en ruinas sino que se inscribe en una ciudad y no está claro que sea una escena nocturna, como corresponde por el relato evangélico, a no ser que el ave que está posada sobre un tejado del edificio de la izquierda sea un símbolo de la nocturnidad y no un detalle anecdótico.

Los ángeles están en diferentes lugares: uno sobre el *Niño* en actitud de adoración y los otros dos sobre la hornacina sosteniendo en sus manos una filacteria en la que se escribió «*GLORIA IN EXCELSIS DEO*».

La Adoración de los Reyes Magos (Lám. XIX.43), por el contrario, ocupa un lugar nada preferente ya que se pintó en el sotocoro, en el lienzo del lado del Evangelio. La pintura ha sido tan «lavada» por el agua de lluvia que penetraba en la ermita y se deslizaba a lo largo del muro que más de la mitad de su superficie está casi borrada, habiéndose perdido amplias zonas. Esto hace que no pueda apreciarse completamente su iconografía.

La versión que comentamos presenta a los personajes en dos conjuntos bien diferenciados. Uno, a la izquierda, está formado por *San José*, la *Virgen* y

Jesús. El otro, por los *Magos* y su comitiva. *San José* está casi completamente borrado, aparece de pie y ocupa un segundo término, como suele ser habitual. La figura de la *Virgen* está también muy deteriorada, lo que hace dudosa la apreciación de si presenta a su hijo sentada o de pie —como es corriente a partir del siglo XVII—, aunque nos inclinamos a creerla sentada. *Jesús* recibe las ofrendas en actitud bendicente.

El deterioro de la pintura hace, de nuevo, dudosa la total interpretación del grupo de la derecha. Éste está constituido por siete figuras, de las que inequívocamente tres son pajes o soldados del séquito y tres son *Reyes*. La séptima es la que produce confusión ya que apenas queda la silueta. Se vislumbra que este personaje está dialogando o indicándole algo al segundo de los *Magos*, siendo imposible saber si se trata de otro *Rey*; paje u otra persona ajena a su comitiva. Mateo, el evangelista que menciona este pasaje (Mateo, 2:1 y ss.), no indica el número de *Magos*, aunque se deduce que son tres por el número de regalos. Según James Hall, en el arte cristiano primitivo pueden aparecer dos o cuatro o, en ocasiones excepcionales, hasta seis *Reyes*, pero es muy improbable que un pintor del siglo XVIII utilice una fuente de este tipo.

En la escena, como es tradicional, *Gaspar* —el rey de más edad— se presenta de rodillas en actitud de adoración, tras haberle ofrecido el oro en un cofrecillo de alto pie; tras él, aún de pie, *Baltasar* —de raza negra y portador de un incensario— y *Melchor* —el más joven y portador de un saquito con la mirra— están dispuestos a imitarle. La comitiva de los Reyes acusa signos inconfundibles de su origen oriental como los tocados de *Baltasar* y de *Melchor*; la media luna de la alabarda, la cabeza del camello y la estrella-guía.

El último tema de la ermita relacionado con la participación de la Virgen en el ciclo de la vida oculta de su hijo es el de *La Sagrada Familia* (Lám. XXX.63). Ocupa un lugar muy destacado en el conjunto iconográfico que estudiamos ya que llena el panel izquierdo del tríptico del camarín. Se trata de un tema tardío que alcanzó importancia individual en la época contrarreformista, especialmente entre los carmelitas¹⁰⁸. La denominación *Sagrada Familia* se utiliza en el arte religioso para describir diversas combinaciones de las sagradas figuras, que pueden estar tratadas, bien según el estilo de devoción, o bien en forma de versión narrativa del periodo de la vida de Cristo que siguió a la vuelta de Egipto, cuando *San José* se fue con la familia a Nazaret. La modalidad iconográfica de la de la ermita pertenece a la primera categoría ya que ante un paisaje se representó a *Jesús* de la mano de sus padres y sobre todos la paloma del *Espíritu Santo* rodeada de nubes; por tanto, en ella se funden la *Trinidad en el cielo* —incompleta, ya que no hay referencia al *Padre*— y la *Trinidad en la tierra*.

¹⁰⁸ Ver en VV.AA. *Iconografía y arte carmelitanos*. Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital de Granada. Junta de Andalucía-E. Turner. Madrid, 1991.

5.3.2.2.2.- Ciclo de la Pasión.

En la ermita de Belén no se representó ningún episodio de la Pasión de Cristo en el que figure su madre. Solamente una pintura puede relacionarse con esta temática, es de la *Dolorosa*, está en la sacristía (Lám. XX,45) y forma pareja con *San Juan Evangelista*.

Ambos cuadros formaban parte de un *Calvario* en el que la *Crucifixión* no estaba pintada en la pared sino en una pequeña tabla colocada entre ellos. Esto puede ser deducido a partir de dos datos: la actitud de las figuras y el hecho de que las dos miren hacia el centro y la referencia del inventario de 1712¹⁰⁰ cuando indica que hay «*Un Dosel de Madera pintado con una bechura pequeña de Xpto. crucificado*»¹⁰¹.

5.3.2.3.- TEMAS DE DEVOCIÓN.

5.3.2.3.1.- La Virgen como figura de veneración propia.

La Virgen como exclusivo objeto de veneración aparece con una iconografía distinta de la que tiene en las escenas narrativas y adopta otras formas, muy variadas, en la mayoría de los casos de origen bastante tardío. De este tipo, en Liétor solamente hay dos ejemplos: como *Mater dolorosa* y como *Inmaculada Concepción*.

5.3.2.3.1.1.- Como Mater Dolorosa.

María en actitud de aflicción por su hijo se pintó dos veces, ambas en la sacristía. Una, al considerarla también como un cuadro individualizado, la acabamos de tratar; es la madre que sufre al pie de la cruz con la mirada fija en Jesús y las manos caídas implorantes (Lám. XX,45). De la otra apenas queda nada (Lám. XXI,48) y, por tanto, poco puede decirse: la incluyo en este grupo porque lo poco que resta de la pintura podría pensarse que la imagen podría ser: o de la *Soledad*, es decir, de la Virgen doliente contemplando los instrumentos de la Pasión, o de otra *Dolorosa*.

5.3.2.3.1.2.- Como Inmaculada Concepción.

La idea de que María fue concebida sin pecado fue ganando terreno lentamente durante la Edad Media y llegó a ser un tema fundamental en los debates de los siglos XII y XIII. En las centurias siguientes esta doctrina recibió distintas sanciones papales que confirmaban su ortodoxia y en el siglo XVII, la creencia se había hecho tan popular en España que en 1661 Alejandro VI tuvo que atender a la petición de Felipe IV de conceder la celebración de una fiesta anual para honrar a la *Inmaculada*. En 1760, Carlos III consiguió de Clemente XIII que fuese declarada patrona de España e Indias. No obstante, no fue definida como dogma hasta muy tarde, en 1854 por Pío IX.

¹⁰⁰ Apéndice documental, Doc. IV.

¹⁰¹ No se indica el lugar donde está colocado el dosel pero por la ordenación de los bienes en la relación del inventario y por las huellas que aún quedan del dosel en el techo y en la pared parece claro que estaba en la sacristía.

La aparición tardía de este tema en el arte cristiano puede ser reflejo no tanto de su carácter polémico cuanto de la dificultad de establecer el modelo figurativo de un concepto tan abstracto¹⁰¹. El tema comenzó a pintarse ya con frecuencia en el siglo XVI dividiéndose su iconografía, fundamentalmente, en dos direcciones: a la alusión al debate que suscitaba la cuestión y al reflejo del papel que le otorgaba la Iglesia a María en cuanto a predestinada a conseguir la redención del hombre¹⁰². El estímulo que la Contrarreforma —al que contribuyó de forma importante la postura y actuación franciscanas— supuso en España para la veneración de la *Inmaculada* llevó a la elaboración de nuevos modelos iconográficos en el siglo XVII: el que podemos denominar de la escuela castellana (basado en el de Gregorio Hernández) y el de la escuela andaluza (modelo que no era ninguna innovación en esa época pero que Francisco Pacheco adoptó, amplió y precisó en su *Arte de pintar* —1619—). El segundo se consagró con gran rapidez y se convirtió en la versión más conocida y popular del tema, especialmente las interpretaciones que de él hicieron algunos artistas como Martínez Montañés, Alonso Cano y Murillo, siendo enorme la demanda de estampas de estas versiones en esta época. Una de ellas es la que se siguió en la *Inmaculada* que se pintó en el panel derecho del tríptico del camarín de la ermita (Lám. XXX,65).

Los rasgos esenciales de la versión andaluza estaban descritos en el *Apocalipsis* (12: 1-6) refiriéndose a una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies, en la cabeza una corona de doce estrellas, encinta y con un dragón con siete cabezas a sus pies a la espera para devorar al niño que iba a concebir. El dragón fue muy frecuentemente sustituido por una serpiente que la mujer pisa, aludiendo simbólicamente a las palabras que Dios dijo a Eva en el Paraíso (*Génesis* 3: 15) y que según la teología medieval prefiguraban la venida de la segunda Eva para conseguir la victoria sobre Satanás, la serpiente. Tomando como base este esquema, Francisco Pacheco precisó que la Virgen debía representarse como una muchacha de doce o trece años, vestida con un traje blanco y un manto azul, las manos cruzadas sobre el pecho o juntas en actitud de oración; la luna debía ser media —símbolo antiguo de la castidad— y en la cintura llevaría un cinturón franciscano de tres nudos. A esta tipología, como ya se dijo, responde la *Inmaculada* del maestro de Liétor, a la que enmarcó con un óvalo de roleos y rodeó con cinco cabezas aladas de ángeles, cuatro de ellas de serafines.

Como en toda España¹⁰³, esta devoción también alcanzó gran relevancia en Liétor¹⁰⁴. Prueba de ello es que en el primer tercio del siglo XVI se fundaba en la

¹⁰¹ Hall, J. *Diccionario...* Pág. 318 y 319.

¹⁰² Una serie de trabajos sobre la mariología en el siglo XVI se han publicado en VV.AA. *La Virgen María en la religiosidad española del siglo XVI*. Salamanca, 1980.

¹⁰³ Una muestra en tierras albacetanas en GARCÍA-SAÚCO, L.G. «Un aspecto de la sociedad del barroco del XVII: la devoción a la Inmaculada Concepción en Albacete». *Revista AL-BASTI* n.º 18. Albacete, abril de 1986. Págs. 33-45.

¹⁰⁴ SÁNCHEZ FERRER, J. *Iconografía...* Op. cit. Págs. 56 y 57.

villa la Cofradía de la *Limpia Concepción* y que en 1578 se edificaba la ermita de *Nuestra Señora de la Concepción* por iniciativa y a costa del matrimonio formado por Francisco Guerrero Ruíz y Elvira García Galera.

De cien años después conocemos nuevos datos que confirman esta devoción. Como se indicó al principio de este trabajo, el 11 de junio de 1679 Carlos II autorizaba la fundación del convento carmelita de Liétor. Pocos meses después, el 28 de noviembre, se reunieron en la ermita de la *Concepción* los tres frailes que constituían la comunidad del recién fundado convento y los Patronos y Capellanes de los Patronatos creados por los fundadores de esta ermita. Allí y entonces se acordaba convertir la pequeña iglesia en el templo provisional del convento a cambio de una serie de condiciones, entre las que se incluían: la obtención de una capilla de la iglesia conventual cuando ésta estuviese construida para enterramiento de los benefactores, la celebración de la fiesta de la *Concepción* y «*que el retablo que está de presente en dicha yglesia que hizieron dichos fundadores se a de poner en dicha capilla so jée (?) de quedar por titular de ella nuestra Señora de la Conzepcion*»¹⁵. Cuando ya estaba muy avanzada la construcción del convento —1696—, se hizo necesaria la firma de una concordia entre la villa y los frailes: «En los tres primeros puntos se acordaba denominar al convento «*para siempre jamas con el titulo de Nuestra Señora de la Conzepcion y San Juan de la Cruz*» y colocar en la parte superior del altar mayor un cuadro de esta Virgen que debería ser donado por el Concejo o, en su defecto, entregar quinientos reales como ayuda para su adquisición. En este caso, el convento se obligaba a realizar las gestiones necesarias para que pudiese ser colocado el día que se consagrarse la nueva iglesia.

Todo lo expuesto refleja que, y a pesar del poco entusiasmo immaculista de los carmelitas (el compromiso adquirido para la denominación del convento no fue respetado, de la entrega de la capilla funeraria no tenemos constancia documental y de la realización y colocación del cuadro no tenemos noticias), era lógico que en una ermita de advocación mariana el deseo popular demandara que esta imagen se incluyese en el conjunto pictórico y se colocase en un lugar preferente, realzando su importancia con la representación en la techumbre del primer tramo de la nave de unos símbolos que, como veremos después, no sólo son marianos sino directamente relacionados con la concepción inmaculada de María.

5.3.2.3.2.- La Virgen y el Niño solos.

5.3.2.3.2.1.- Gran variedad de tipos genéricos.

En la ermita se pintó solamente una imagen que pueda incluirse en este grupo. Está en la clave del frente que da al tramo tercero del tercer arco de la nave (Lám. XV,34). Representa, con la forma más característica, a la *Virgen maternal*

¹⁵ A.H.P.Ab. Sec. Protocolos: Liétor, Leg. 961. Fols. 155-156.

A.M.L. Libro Capiular de 1696. Fols. 178 r.-182.

o *Mater amabilis*, es decir, a la *Virgen* de medio cuerpo que sostiene al *Niño* sobre sus rodillas y le abraza. La pintura tiene un gran deterioro y a la inscripción apenas le quedan caracteres, probablemente se escribió «*URGEN MARIA) GRACIA PLENA*».

5.3.2.3.2.2.- Representaciones dirigidas a inculcar devociones concretas.

También aquí hay un único ejemplo pero reviste más interés que el anterior. Se trata de la *Virgen del Carmen* (Lám. XII, 21 y fot. 18).



Fot. 18

VIRGEN DEL CARMEN. (Fot. S. Bosch).

La dedicación de la orden a María, a quien se considera *Caput Carmeli* y *Decor Carmeli*, lleva consigo la exaltación de la *Virgen del Carmen* por parte de los carmelitas, que la glorifican en numerosas obras artísticas. La influencia de su monasterio en la villa era muy grande y debió ser decisiva para la representación y situación de la imagen en la ermita¹⁷.

La *Virgen*, coronada, sentada sobre un trono de nubes y ante un cielo radiante, aparece vestida con el hábito carmelita y con el escudo de la orden sobre el pecho. Sobre su rodilla izquierda sostiene a su *Hijo*, de pie. Ambos sacan con sus escapularios a las almas del purgatorio —que aquí parece infierno— que a sus pies se agitan entre llamas. Es, pues, otra vez, la versión más difundida de la Virgen del Carmelo exaltando la virtud que tenía el escapulario de librar de las penas del infierno a quien lo llevara, devoción que se hizo muy popular en España y Portugal.

5.3.2.4.- ATRIBUTOS Y SIMBOLOGÍA.

Son innumerables los atributos y símbolos que aluden a la Virgen y, por tanto, extensísimo este aspecto de su iconografía. Como es lógico, se recurrió al Antiguo Testamento para buscar metáforas que pudiesen aplicársele a aquella que *fue formada en un tiempo remotísimo, antes de comenzar la tierra*¹⁸. El *Cantar de los Cantares* fue la fuente favorita y desde el siglo XVI el arte tiene muchos ejemplos de la Inmaculada Concepción rodeada por las imágenes aplicadas en dicho libro a la joven Sulamita a quien se identificó con María en la Edad Media: estas imágenes arraigaron en la mentalidad popular a través de su enumeración en las *Letanías* de la Virgen. En los siglos posteriores se fue enriqueciendo el repertorio simbólico mariológico¹⁹. Hacer siquiera alusión a todo ello sería excesivo²⁰ e innecesario en un trabajo con las características del presente.

Era totalmente razonable que en una ermita dedicada a la Virgen y con multitud de pinturas, como era la de Belén en Liétor, se incluyese en su programa un conjunto de elementos simbólicos marianos. Como se ha dicho en varias ocasiones, aquí se encuentran pintados en los tableros de la cubierta del primer

¹⁷ El auge de la devoción a la *Virgen del Carmen* fue tan grande que acabó convirtiéndose en la patrona de Liétor en detrimento de la anterior la *Virgen del Espino*.

¹⁸ Cit. por HALL, J. *Diccionario*, - Op. cit. Pág. 319.

¹⁹ La bibliografía sobre estos aspectos es casi inabarcable. He manejado las obras siguientes:

—SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981. Cap. «Iconografía de la Virgen». Págs. 195-238.

—PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984. Págs. 419 y 420.

—HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987. Págs. 316-325.

—V.V.AA. *La Virgen María en la religiosidad española del siglo XVII*. Salamanca, 1980. Esp. el Cap. «Las figuras Bíblico-Marianas según Francisco de Ávila (siglo XVI) de DÍEZ MERINO, L.

²⁰ PLANAT (cit. por PÉREZ-RIOJA, pág. 419) halla 31 símbolos de la Virgen; DÍEZ MERINO considera que, según se encuentran recogidos en las diversas Mariologías bíblicas, en los textos antio-testamentarios relativos a María que hay 19 símbolos y 16 figuras; Francisco de Ávila elige 7 figuras mayores y 18 menores o símbolos.

tramo de la nave (Lám. V.9), encerrados en óvalos y entre una maraña de motivos vegetales y geométricos que lo cubre todo.

Uno de estos símbolos se ha borrado pero pueden apreciarse con nitidez los siguientes: palmera, fuente, cedro, sol, torre, pozo, luna, olivo y lirio o azucena. Todos están mencionados en el *Cantar de los Cantares* y todos están incluidos en la iconografía de la *Inmaculada* y, por tanto, directamente relacionados con la dedicación de la ermita.

Estos símbolos son reflejo gráfico de algunas frases del Libro citado ya que¹²¹

—El sol y la luna proceden de *«Hermosa como la luna y limpia como el sol»* (6:10).

—La torre es una metáfora que alude a la *«Torre de David»* (4:4).

—La fuente se refiere a *«La fuente del jardín»* (4:15) o fuente sellada o de justicia.

—El pozo transcribe *«Pozo de agua viva»* (4:15).

—El texto también cita la palmera (7:7), el olivo y el cedro —refiriéndose al del Líbano— y cuando alude a la única flor que está pintada la menciona *«Azucena* (en otras traducciones lirio) *entre espinas»* (2:2).

Son numerosas las argumentaciones que justifican esta simbología pero no haremos mención a ninguna de ellas por conocidas.

Un último símbolo se caligrafizó en el interior de la cartela que remata el retablo de *Santa Bárbara* (Lám. VI.10). Se trata del usual monograma de la Inmaculada, 5.3.2.5.- LAUDAS.

Completando la iconografía mariana se pintaron una serie de laudas en distintos lugares. Hay unas que están integradas y formando parte del contenido de las imágenes, como ocurre en la escena de la *Anunciación* y en la figura de la *Virgen y el Niño* de la clave del tercer arco de la nave, y dos que no están inmersas en el mensaje de una escena concreta. Una se trazó en el remate del retablo del altar mayor y es *«O AID MI»* - *«DULCE PINDA»*. La segunda es la más extensa de todas y la de mayor sentido poético: se encuentra en el camarín sobre el dintel que da paso a la ventana y diminuto recinto que se encuentran en el lado de la Epístola (Lám. XXXI.66). Puede proceder de algún himno litúrgico relacionado con la fiesta de la Anunciación o estar copiada o inspirada de/en alguna composición lírica dedicada al culto de la Virgen en dicha celebración.

La composición dice así:

*En esta umilde estancia
ResPlandece Una Antorcha
luz del dia saludala diciendo Ave
Maria De Graçia toda llena
Dis es con(t)Go candida A-
çuzena.*

¹²¹ Tomo las frases de HALL, J. *Diccionario...* - Op. cit. Pág. 319.

Como se ve es una salutación que contiene las palabras del Arcángel y que se completa con dos metáforas, la Virgen como luz-fuego y como cándida azucena¹²² con lo que por ello, nuevamente, vemos una alusión directa al acontecimiento que iba a ocurrir en Belén de Judá, motivo central de la dedicación de la ermita.

5.3.3.- JESUCRISTO.

Una parte importante de la iconografía de la ermita se refiere a Jesucristo, si bien es muy escasa su variedad pues solamente se pueden considerar pinturas correspondientes a dos ciclos, el de su vida oculta y el de la Pasión.

5.3.3.1.- CICLO NARRATIVO DE LA VIDA OCULTA.

En este ciclo destacaban fundamentalmente dos tipos iconográficos. Uno era el exponente de la gran devoción que existía al Niño Jesús que se traducía en la frecuente posesión y colocación en los hogares de pequeñas esculturas representándolo. El otro era la representación de temas pertenecientes al ciclo narrativo de la vida oculta de Jesús y a él pertenecen varias escenas pintadas en la ermita: *La Adoración de los Pastores*, *La Adoración de los Magos* y *La Sagrada Familia*. Todos ellos, por estar también íntimamente relacionados con la iconografía mariana, ya han sido tratados anteriormente.

En el ático del retablo de *Santa Bárbara* se pintó *El Bautismo de Cristo* (Lám. VI.10.d). Este episodio es el que marca el paso entre el ciclo de la vida oculta y el de la vida pública de Jesús, pudiendo ser considerado tanto como el que cierra el primero como el que inicia el segundo. Para nosotros tendrá ese sentido transitivo mencionado.

El acontecimiento de *El Bautismo de Cristo* fue narrado por todos los evangelistas y aparece en el arte cristiano de todas las épocas, aunque a lo largo del tiempo fue cambiando su iconografía. En el Renacimiento se consagró la fórmula del bautismo por afusión a la que pertenece la versión que se utilizó en Belén: *Cristo*, de pie, con un paño arrollado a la cintura, está metido en el agua del río Jordán hasta los tobillos y el *Bautista*, ligeramente arrodillado, en la orilla —en nuestro cuadro sobre una roca— vierte agua sobre su cabeza; en la orilla opuesta, un árbol equilibra la composición, sustituyendo aquí a los dos o tres ángeles con las vestiduras de Jesús tan frecuentes en las interpretaciones renacentes. Sobre la cabeza de *Cristo*, la *Paloma del Espíritu Santo*.

5.3.3.2.- CICLO NARRATIVO DE LA PASIÓN.

El ciclo pasional está formado por un conjunto de temas que pueden aparecer en forma individual o en series de escenas alternas o consecutivas. Su rela-

¹²² La azucena es el símbolo de la pureza a la que da significado su color blanco. Es, más que ninguna otra, la flor de la Virgen. Esta flor es un atributo asociado especialmente a la escena de la *Anunciación*. El sentido del símbolo queda aquí matizado al añadirle el calificativo cándida que añade la noción de inocencia, equiparando la comparación a la frase del *Cantar de los Cantares* (2:2) «azucena entre espigas».

to formó el conjunto más importante del drama religioso crístico, siendo los cultos a Cristo sufriente los puntos devocionales fundamentales de la creencia popular. La figura del Crucificado —y en este mismo sentido, la Cruz adquiere un desarrollo extraordinario— se convierte en el foco visual central de la contemplación y del arte cristianos.

Se suele considerar que la serie completa de escenas comienza con *La Entrada en Jerusalén* y que termina con *La Venida del Espíritu Santo* en Pentecostés, pero en la inmensa mayoría de los ciclos que se conocen el número de episodios varía considerablemente, pudiendo acabar antes —con *El Entierro* o *La Ascensión*—. Temas pasionales pueden llegar a ser una treintena si se incluyen los protagonizados por los apóstoles *Pedro* y *Tomás* y los de las apariciones tras la *Resurrección*. No obstante, suelen representarse mucho más reducidos.

El ciclo pasional de Liétor está constituido por siete escenas y un conjunto de figuras simbólicas distribuidas por diferentes lugares, casi siempre altos, que se concentran básicamente en dos ámbitos: el tramo segundo de la nave y la sacristía. Son todas, menos una, imágenes de reducido tamaño y de simple iconografía.

Si nos fijamos en las escenas representadas (*Prendimiento*, *San Pedro arrepentido*, *Ecce Homo*, *Jesús Nazareno*, *Caída Camino del Calvario*, *Santa Faz* y *Calvario*) veremos que forman una de las series más populares que podemos encontrar. Esta consideración no sólo está avalada por la observación de estos temas en multitud de iglesias parroquiales, conventuales y ermitas, sino que también podemos apoyarla con un estudio documental concreto. Ya mencionamos hace bastantes páginas que Peñafiel Ramón estudió los cuadros y láminas religiosas relacionadas en cincuenta inventarios de bienes y en diez escrituras dotales firmadas en la ciudad de Murcia en la primera mitad del siglo XVIII²⁵. Con referencia a la temática del ciclo de la Pasión cuantificó dieciséis escenas diferentes. Si las seríamos por orden de mayor a menor cantidad de cuadros o láminas en cada tema obtenemos:

—Cinco representaciones de cada uno de los temas siguientes: *Jesús en la columna*, *Jesús Nazareno* y *Ecce Homo*.

—Cuatro representaciones de cada uno de los temas siguientes: *Jesús en la Cruz* y *Santa Faz*.

—Una representación de cada una de las once escenas restantes.

Si comparamos estos resultados con la relación de los temas pintados en la ermita veremos que cuatro de entre los siete figuran entre los más frecuentes en la documentación. Además, los tres restantes aparecen entre los que se citan en una ocasión en las escrituras murcianas.

Estudiaremos esta iconografía en función de las zonas en las que se encuentran estas escenas.

²⁵ PEÑAFIEL RAMÓN, A. *Mentalidad...* Op. cit. Págs. 97-100.

—Ámbito crístico del segundo tramo de la nave:

En *El Prendimiento* —situado en una enjuta de uno de los arcos (Lám. VIII,12)— se esquematizó al máximo la iconografía, reduciéndose a la representación de *Cristo* y de dos sayones —uno de los cuales saca la lengua en ademán de burla—, todos de medio cuerpo, que le colocan una soga al cuello, el elemento más significativo de la acción. La escena se enmarcó con un cuero y al pie se le colocó una caretela con una inscripción que ilustra y amplía el sentido de lo representado

*«Preso el Redentor del mundo/
en casa unas fue lle(xa)do Allí fue/
escarnecido y maltratado».*

En la otra enjuta de la misma cara del arco anterior se situó *San Pedro arrepentido*. Ya comentamos esta escena cuando tratamos de la iconografía y de la devoción a los santos, en concreto de los apóstoles. Añadiremos aquí que el pintor quiso fundir en una las dos acciones sucesivas que los Evangelios cuentan que protagonizó *San Pedro*: la escena de la negación propiamente dicha y la del arrepentimiento consiguiente. Para conseguirlo pintó el símbolo del gallo, puso al apóstol de rodillas y escribió una frase sintetizadora

*«(San) Pedro), negando (borrado)/
A un desierto se salio (borrado)/
Su pecado lloro».*

El Ecce Homo (Lám. IX,16) se encuentra en la clave de uno de los arcos y también está enmarcado por un cuero. *Cristo* aparece como único personaje de frente y de medio cuerpo, como era frecuente en la imaginería barroca. Aunque la pintura está enormemente deteriorada, puede percibirse la tradicional iconografía con la que está representado: vestido con el manto rojo, coronado de espinas, con soga al cuello y manos atadas y portador de la caña.

La Caída camino del Calvario (Lám. VIII,13) está situada en la clave del otro arco que delimita el espacio cristológico que estudiamos y, otra vez, —ahora ovalado— con un cuero encerrando la escena. Se trata de una de las caídas que camino del Calvario sufrió *Cristo*, a quien ayuda el Cireneo para que pueda levantarse.

—Ámbito crístico de la sacristía:

De toda la serie de escenas que representan momentos de la Pasión, *Jesús Nazareno* (Lám. XXI,50) era la pintada a mayor tamaño. De ella solamente queda un fragmento, la parte superior, y por esa razón no podemos conocer la composición total del cuadro.

También en este recinto estaba *El Calvario*. Lo constituían los dos cuadros anteriormente citados —*La Dolorosa* y *San Juan Evangelista*— y el dosel con el crucifijo pintado que indica el inventario. Componían esa versión de la Crucifixión que tenía como intención originaria la expresión en términos visuales del pasaje del Evangelio de Juan en el que *Cristo*, antes de morir, encargó al

apóstol que cuidara de su madre (Juan 19:26-27). El esquema de situación de los personajes es el tradicional —establecido en el siglo IX con el Renacimiento carolingio— de la *Virgen* a la derecha de *Cristo* y *Juan* a la izquierda.

—Camarín.

Por último, la cartela donde se pintó el paño con la *Santa Fáz* (Lám. XXXII,67,b) completa el ciclo, aunque en este caso no se halla en un espacio caracterizado por el ambiente pasional.

5.3.3.3.- Simbología.

Como en el primer tramo de la nave, los tableros de la techumbre están pintados con símbolos que aluden al centro de interés temático que tiene la zona. Ahora son las representaciones de los símbolos de la Pasión las que aparecen mezclados con elementos vegetales y geométricos formando una estructura ornamental semejante a la que tiene el anterior tramo mencionado.

Los símbolos que pueden identificarse —todos excepto tres— son en casi su totalidad instrumentos de la Pasión y así vemos los habituales cuchillo cortando oreja, mano con bolsa, escalera, tres clavos, lanza, tenazas, martillo, dados, farol, flagelos y columna. Completan el conjunto representaciones de personajes relacionados con diferentes episodios pasionales, tales como Anás, Caifás, Herodes y José de Arimatea.

Además de toda esta simbología, situado en el centro de la viga que sostiene al coro (Lám. XVI,36), se pintó entre ángeles, nubes y radiante el IHS, «el monograma sagrado», con la frecuentísima cruz sobre la H en la que se convirtió la primitiva barra con valor de elisión. Estas siglas originalmente eran una abreviatura de la palabra griega Jesús pero con posterioridad fueron tomando otro significado. Aquí el tema aparece con sentido de adoración, versión derivada de la creada por los jesuitas.

5.3.4.- ÁNGELES Y ARCÁNGELES.

Los ángeles que aparecen en los temas no escriturales del arte cristiano generalmente tienen alas y suelen tener una apariencia algo afeminada. Son adolescentes o niños alados, desnudos o con ropajes sueltos —en Belén sistemáticamente con túnicas rojas— y sin apenas diferencia figurativa con los cupidos-niños-«putti» de los temas profanos.

Son numerosísimas las representaciones que de ángeles se realizaron en los muros de la ermita. Por una parte se pintaron abundantes cabezas aladas de querubines y serafines, pertenecientes a la primera jerarquía angélica, en el papel de coros que proporcionasen la adecuada representación del cielo o que, al rodear a la imagen sagrada, manifestasen su perpetua adoración. Por otra, son varias las parejas que en diferentes lugares flanquean símbolos o imágenes.

No haremos referencias concretas a ellos porque a lo largo del trabajo se han ido haciendo múltiples alusiones al respecto con la excepción de los ángeles músicos. De ellos trataremos ahora.

Destaca la pareja de ángeles que tocan la flauta sentados sobre el entablamento del retablo de *San Antonio de Padua* (Lám. VII y fot. 19). Son, sin duda, dos de las figuras más atractivas y mejor resueltas de Belén.



Fot. 19

Uno de los ángeles flautistas que coronan el retablo de *San Antonio de Padua*. (Fot. F. Navarro).



Fot. 20

Uno de los grupos de tres ángeles músicos que rematan en tríptico del camarín. (Fot. F. Navarro).

También tiene interés el conjunto de nueve ángeles que, sentados y en grupos de a tres, está situado tras la balaustrada que remata el tríptico del camarín (Lám. XXX y fot. 20) y forma la orquesta celestial que con variados e identificables instrumentos procura sugerir un ambiente lírico y musical en el más íntimo ámbito arquitectónico y devocional de la ermita. Cada grupo constituye un conjunto diferente porque, en todos, el ángel situado en el centro es quien dirige —posee y lee la partitura musical (en pergamino en los grupos laterales y en un libro en el otro) y marca el compás con la mano— y los de los lados quienes tocan los instrumentos.

Tampoco faltan en el corpus pictórico representantes mayores de la tercera jerarquía angélica o de los mensajeros divinos: los arcángeles. Concretamente figuran dos de ellos: *Gabriel* y *Miguel*. Del primero ya tratamos en *La Anunciación*, ahora nos centraremos en el segundo.

El arcángel *San Miguel* está pintado nada menos que tres veces en la ermita: una como santo onomástico ofrecido por Miguel Escribano, dos sin dedicación. No sé si esta doble representación podría estar relacionada con el hecho de que por los años en los que se hacen las pinturas fuese Miguel de León y Cantos cura ecónomo —y seguramente también teniente de cura— de la parroquial de la villa

Dos son los aspectos fundamentales de la creencia cristiana en torno a *San Miguel*:

a).- La consideración de que es el guardián del cielo. Se deriva de la que el Libro de Daniel (Daniel 10:13) le atribuye como ángel guardián de la nación hebrea. El cristianismo integró su figura como santo de la Iglesia militante vencedor del demonio, idea que aparece expresada en el libro del *Apocalipsis* (12:7-9): «En el cielo se trabó una batalla. Miguel y sus ángeles declararon guerra al dragón (...) Al gran dragón, a la serpiente primordial lo precipitaron a la tierra...». Con ese carácter militar posee una amplia iconografía a la que, en versiones muy simplificadas, pertenecen las dos figuras pintadas en la escalera del camarín. La situación de ambas —al principio y al final de la escalera— parece estar acorde con su misión de guardar el paso al recinto más importante y sagrado de la ermita, donde se guarda la imagen venerada de la *Virgen de Belén*. En las dos aparece, como es habitual, vestido de guerrero, con alas, escudo y lanza, en un caso (Lám. XXV,56), o espada, en el otro (Lám. XXVII,60). Es posible que esté defendiendo el espacio sagrado de la acción del diablo, quizás simbolizado por la serpiente o dragón pintado en el techo.

b).- La idea de que, como oposición a la de que *Gabriel* es el ángel del «nacimiento», *Miguel* es el ángel de la «muerte» —figura que se correspondería con dioses de las antiguas religiones egipcia y griega—. Por ello, se le representa

¹¹ Puede deducirse del Libro de Entierros LIE-1, Libro de Fábrica LIE-9 y Libro de Cumplimiento de misas perpetuales LIE-10 que estos cargos pudo desempeñarlos desde el 30 de septiembre de 1733 hasta 1738.

pesando el alma de los muertos (psicostasia) para saber cuál es el destino eterno de cada persona.

San Miguel y el pesaje de las almas que se pintó en la nave de Belén presenta una iconografía interesante, y no por su novedad sino, al contrario, por reproducir una versión que, aunque con antecedentes, se generalizó a partir del siglo XII.

Entre todas las numerosas representaciones medievales del pesaje existen variantes más o menos importantes, igual que difiere su contexto. Por una parte¹²⁴, está la más simple de las fórmulas: *Miguel* pesa y, vigilante o tramposo, se le enfrenta el diablo. Dentro de esta fórmula hay dos variantes: bien se trata del peso de las acciones, y estamos en el caso de la pseudopsicostasis, o se encuentran cabecitas o figuras en los platos, y es una auténtica psicostasis. Otra fórmula es el resultado de entremezclar dos escenas. A las variantes antes señaladas se añade el ataque del arcángel al diablo o al dragón. Esto es, se hace una síntesis del *Miguel* vencedor del dragón-diablo que hemos indicado anteriormente con la escena del pesaje. Todas estas fórmulas pueden encontrarse en diferentes contextos con lo que pueden variar la significación. Los principales son: Juicio Final, Juicio Particular y escena de un ciclo dedicado al santo en alguna iglesia o capilla.

La representación de la ermita es una verdadera psicostasis y pertenece a la versión más compleja, la de un *Miguel* vencedor del dragón-diablo que pesa a las almas (fot. 21). El ángel, con atuendo de guerrero romano, se dispone a atravesar al demonio —figura compuesta mitad de hombre, con cabeza con cuernos, grandes orejas y cabellera llameante, y mitad de dragón— con la larga espada que empuña con su mano derecha; mientras, con su mano izquierda sostiene la balanza en la que están siendo pesadas dos almas —representadas por sendas figuritas humanas desnudas— que están sobre los platillos, uno de los cuales trata de desnivelar el demonio con la obligada trampa.

La escena no está incluida en ningún Juicio Final ni creo, aunque se pintó a devoción de Miguel Escribano, que haga referencia concreta a su Juicio Particular. En nuestra opinión, tampoco forma parte de un ciclo propiamente dicho, a pesar de que hay dos representaciones más de *San Miguel* en la ermita. Seguramente es una referencia genérica y sintética que se desgajó y aisló de los Juicios Finales medievales, en los que aparecía como una secuencia, para convertirse, con el tiempo, en la representación de una de las misiones que el cristianismo atribuye al arcángel, llegando a constituir una imagen de devoción de frecuente representación, especialmente en el arte popular.

¹²⁴ Copiamos el párrafo de YARZA LL. ACES, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Madrid, 1987. Pág. 1-13.



Fot. 21

SAN MIGUEL Y EL PESAJE DE LAS ALMAS. (Fot. F. Navarro).

San Miguel fue una festividad muy conocida que sirvió de hito temporal para efectuar la renovación de oficios en los concejos y para señalar transiciones en diversas actividades de la vida de las comunidades. En la provincia fue elegido como patrón en diversas localidades y en torno a él se celebraron fiestas de cosecha¹²⁰.

5.3.5.- ALEGORÍAS.

Hay pintados en la ermita varias escenas que quizás tengan un significado alegórico. En algunas —como los jarrones con flores, los fruteros con frutas y las aves afrontadas— no vamos a intentar la interpretación porque por las características que tiene el arte popular, ésta podría estar totalmente alejada de la verdadera intencionalidad de su representación que, posiblemente, sólo sea la de ornamentar. Por el contrario, existen cuatro que sí tienen un sentido alegórico, aunque en dos de ellas no hemos sido capaces de hacer una interpretación razonable. Estas son:

¹²⁰ Conozco referencias de celebraciones de Fiestas Mayores en honor a *San Miguel* en Abengibre, Paterna del Madera, Corral Rubio, Ossa de Montiel y Penascosa. También recibió su advocación una parroquia de Alcazar.



Fot. 22

Ventana fingida con pájaros en la reja y escena al fondo. (Fot. F. Navarro).

—La de los pájaros en la reja y al fondo la conversación del cazador o soldado con el fraile ante unas edificaciones de la ventana fingida del primer tramo (Lám. III.5 y fot. 22).

—La de los dos hombres y un león de la sacristía (Lám. XXIII.5 I).

En las dos restantes aparece con claridad el significado y la intencionalidad.

La primera es una *Alegoría de la muerte* y está representada en el muro del fondo del sotocoro (Lám. XVIII.39). Se tomó como modelo una de las estampas de meditación basadas en la espiritualidad ignaciana, las *vanitates* —tan propias del barroco— en las que se recuerda por medio del esqueleto representativo de la muerte lo fugaz de lo terreno, «el nada de lo humano».

En los países europeos, y desde la Baja Edad Media, el motivo del esqueleto era familiar y popular. Incluso había sido secularizado, ya que al ser el protagonista de las danzas de la Muerte participaba en las escenificaciones de ésta

con otros personajes. Esta figura aparece en ilustraciones de *Los Triunfos* de Petrarca, que comenzaron a aparecer en la primera mitad del siglo XV, y a partir de esa época formaron parte de numerosas alegorías.

En España aparece ya en grabados de incunables y, como precedente del barroco, en el siglo XVI figura en numerosas capillas, pudiéndose mencionar su presencia en la de los Fajardo (1507), en la catedral de Murcia, en la de los Alborno (posteriores a 1520), en la catedral de Cuenca, y en la Capilla Dorada (1525), en la catedral de Salamanca. La obra con la que acaba la serie es la impresionante *Muerte* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que Martín González juzga ya plenamente barroca por haber llegado a la plasmación de lo repugnante¹¹.

En buena parte de Europa el arte funerario consigue ya en el siglo XVI el clímax de un realismo escalofriante y va cobrando una dimensión nueva por el conocimiento de la estructura del cuerpo humano que acompañó a los progresos científicos en este campo. Surge entonces, entre otras, la modalidad de más influencia en el barroco, la de las «anatomías moralizadas», en las que el esqueleto, además de la evocación artística, conlleva un sentimiento sobre el destino del hombre, convirtiéndose en paradigmática la famosa ilustración del *Epitome* de Vesalio (1515) que presenta al esqueleto, de pie, meditando ante el cráneo de un semejante. Actitud que, posteriormente, será sustituida por las frecuentes máximas de meditación que se incluirán junto a las imágenes.

Tras la gran relevancia que al tema dio Bernini —quien lo incorporó a su repertorio, sin duda por influencia de los jesuitas, de los que era amigo— (y no hay que olvidar la gran resonancia que alcanzaba todo lo berninesco), el motivo del esqueleto se generaliza en una u otra forma. Más avanzado el siglo XVII se llegó a la imagen desagradable que caracterizará al barroco.

No podía faltar en Belén una alegoría tan arraigada en la mentalidad barroca de la época. Todo lo expuesto estaba a la vista del devoto de Liétor al que se le presentaba en un rincón del sotocoro una sencilla versión popular —que tiene interés iconográfico—, mezcla de *memento mori* y de *vainitas* (fot. 23). Sobre fondo negro se pintó un esqueleto coronado que porta en la mano izquierda una guadaña y en la derecha una cartela con la complementaria sentencia para propiciar la meditación en la que se lee:

*«La corona/
y la tiara que/
tanto el mundo
estimo. Dí/
ombre en lo Quey/
pero si Yo no/
reserbo na/da».*

¹¹ Ejemplos citados por SEBASTIAN, S. —a quien seguimos en lo relacionado con esta alegoría— en «El Triunfo de la muerte», capítulo de *Contrarreforma y Barroco*. Op. cit. Págs. 100-104.



Fot. 23

Alegoría de la Muerte. (Fot. S. Bosch).

La última escena es la muy conocida y muy representada —sobre todo en sagrarios y custodias¹²⁸— alegoría eucarística del *Pelicano desangrándose*. Está pintada en el techo del pequeño zaguán que se abre en el costado de la Epístola del camarín (Lám. XXXV,70).

Su significado puede encontrarse interpretado en una amplia bibliografía, la que, en general, indica que la leyenda cuenta que este ave acuática amaba tanto a sus crías que las alimentaba con su propia sangre, abriéndose el pecho a picotazos. El bestiario más antiguo, obra del anónimo *Fisiólogo*, dice que la hembra asfixia a las crías por su exceso de amor, pero que el macho, cuando vuelve

¹²⁸ También se conocen diversas representaciones en obras provinciales, siendo especialmente significativa su inclusión en un relieve de la Cruz de Término de la villa de Albacete, excelente pieza de la escultura gótica del siglo XV.

al nido les devuelve la vida atravesándose el pecho y derramando su sangre sobre ellas. Esta base legendaria dio lugar a que se utilizase como:

—Símbolo del sacrificio de Cristo en la Cruz por amor a la Humanidad. En este sentido Dante (Paraíso 25:112) se refiere al apóstol Juan como aquel «que se apoyó en el pecho de Cristo, nuestro Pelicano».¹²⁹

—Figura del sacramento de la Eucaristía. Precisamente la ubicación del símbolo puede estar relacionada con la función de un minúsculo cuartito que se abre al zaguán en cuyo techo está pintada, ya que el recinto pudo ser el reservado del *Santísimo*.

También tienen un sentido eucarístico los tallos, hojas y racimos de la vid que rodean los fustes de las columnas salomónicas pintadas en los retablos de la ermita, elementos que se convirtieron en símbolos comunes de Cristo y de la fe cristiana como consecuencia de los textos de algunas metáforas bíblicas y en especial por el de la parábola evangélica en la que se dice «Yo soy la vid verdadera...» (Juan 15:1-17). Las uvas, en concreto, fueron consideradas como símbolos del vino eucarístico y, por tanto, de la sangre de Cristo

Para terminar, y como conclusión, no nos queda más que volver a manifestar que en la ermita de la Virgen de Belén en Liétor, el pueblo asistía a un espectáculo —en cuya creación había participado— en el que numerosas figuras de su devoción, aisladas o formando escenas, desfilaban ante él en una procesión fijada en las paredes por un pintor que era parte del pueblo, al que conocía bien, y para cuyas gentes pintaba el mundo sagrado en el que creían.

En las paredes de Belén no aparecen complejos conceptos teológicos; no hay apologías ni exaltaciones, ni sutiles y complicadas alegorías; no figuran «*Sacras Conversaciones*», tampoco representantes jerárquicos de la Iglesia ejerciendo como tales; están ausentes los ciclos y los personajes ideológicos, también las series o escenas de santos de minoritaria devoción —los que vemos son todos componentes de un santoral popular generalizado—; están representados algunos místicos, pero casi nada de misticismo; encontramos solamente un personaje del Antiguo Testamento y no se contempla atisbo alguno de valoración de lo veterotestamentario. En general, se percibe la carencia de intentos de presentar de forma sensible y gráfica el pensamiento, las vivencias y la experiencia del proceso espiritual que tiene como fin alcanzar el contacto con Dios.

En fin, un conjunto de devociones de lo común y de lo que se repite, de aquello en que se creía pura, simple y profundamente, y de aquello a lo que se le tenía fe con un sentido pragmático, utilitario y necesario para la vida ordinaria y cotidiana.

¹²⁹ Cit. por HALL en *Diccionario...*— Op. cit. Pág. 100. Este autor, al tratar de la Crucifixión, incluye esta escena entre los cinco símbolos y figuras alegóricas más importantes de la muerte de Cristo.

6. BIBLIOGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA

—ÁLVAREZ SANTALÓ. «Economía y sociedad en el siglo XVIII» en *Historia de España: el reformismo borbónico (1700-1789)*. (Dirigida por A. Domínguez Ortiz). Vol. 7. Barcelona, 1987.

—BATLLORI, M. «Notas sobre la Iglesia en el siglo de la Ilustración». Rev. *Historia 16*. Extra VIII. Madrid, diciembre de 1978.

—BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1993.

—CALVO POYATO, J. «Peste en Córdoba. Epidemia y religiosidad en la España moderna». Rev. *Historia 16*. Número 110. Madrid.

—CARRETE PARRONDO, J; CHECA CREMADES, F; y BOZAL, V. *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. SUMMA ARTIS. Vol. XXXI. Madrid, 1987.

—CARRILERO MARTÍNEZ, R. «Panorama de la provincia de Albacete a finales del siglo XVIII. Aspectos administrativos y religioso-culturales». Bol. *Información*. Cultural Albacete. Número 76. Albacete, marzo de 1991.

—CEBRIÁN ABELLÁN, A. y CANO VALERO, J. *Relaciones topográficas de los pueblos del Reino de Murcia (1575-79)*. Murcia, 1992.

—CHEVALIER, J. y GIEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1987.

—CHRISTIAN, W.A.

«De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días». *Temas de Antropología Española*. Edición de Carmelo Lisón Tolosana. Madrid, 1976.

- *Religiosidad Popular*. Madrid, 1978.
- *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991.
- *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*. Madrid, 1990.

—CORTÉS PEÑA, A.L. «La Iglesia y el Estado» en *Historia de España* (dirigida por Antonio Domínguez Ortiz). Vol. 7. Cap. «El reformismo borbónico». Barcelona, 1987.

—CROISSET, J. *Año cristiano*. Madrid, 1852.

—CRUZ VALENCIANO. «La sociedad de Liétor en el Antiguo Régimen. Marginados y benefactores». *Actas del Congreso de Historia de Albacete*. Tomo III. Edad Moderna. I. E. Albacetenses. Albacete, 1984.

—DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. «Costumbres clericales en la España barroca». *Rev. Historia 16*. Número 89. Madrid.

—ECHEVARRÍA, L. de. y LLORCA, B. S.I. *Año Cristiano*. 2.ª edición. Madrid, 1966.

—ELÍADE, M. *Historia de las religiones*. Barcelona, 1989.

—ESTEBAN LORENTE, J.F. *Tratado de iconografía*. Madrid, 1990.

—FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1991.

—GARCÍA-SAÚCO, L.G. «Un aspecto de la sociedad del barroco del XVII: la devoción a la Inmaculada Concepción en Albacete». *Revista AL-BASIT* n.º 18. Albacete. abril de 1986.

—GARCÍA SOLANA, E. *Munera por dentro*. Albacete, 1973.

—HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987.

—JORDÁN MONTÉS, J.F. «Las ermitas en la comarca de Hellín-Tobarra. Ejemplo de cristianización de espacios sacros». *Actas de las IV Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*. Toledo, 1987.

—MALDONADO, I.

- *Génesis del catolicismo popular*. Madrid, 1979.

- *Introducción a la religiosidad popular*. Santander, 1985.

—MARTÍNEZ ANGULO, I. *Algo de nuestro pueblo. La Roda*. La Roda, 1985.

—MESTRE SANCIÉS, A.

- «La religiosidad popular». Vol. IV. Cap. «La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII». *Historia de la Iglesia en España* (dirigida por R. García-Villoslada). Madrid, 1979.

- *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona, 1976.

—MORALES Y MARÍN, J.L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1984.

—MORENO GARCÍA, A. *Las calles de Hellín*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1985.

—NAVARRO MIRALLES, I. «La Iglesia» en *Historia General de España y América*. VV.AA. Tomo X-2. Madrid, 1984.

—PENAFIEL RAMÓN, A. *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988.

—PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984.

—RÉAU, I. *Iconographie de l'art chrétien*. París, 1959.

—REVILLA, F. *Diccionario de Iconografía*. Madrid, 1990.

—RIBADENEIRA, P. de. *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos*. Luis Sánchez, impresor. Madrid, 1616.

—RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y CANO VALERO, J. *Relaciones geográfico-históricas de Albacete (1786-1789) de Tomás López*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1987.

—RODRÍGUEZ LLOPIS, M. *Señoríos y feudalismo en el Reino de Murcia*. Universidad de Murcia. Murcia, s/a.

—SPINOSA, N. *La obra pictórica completa de Ribera*. Barcelona, 1979.

—SÁNCHEZ FERRER, J.

- «La sacralización de espacio urbano en Liétor: una aproximación histórica». Rev. *AL-BASIT*. Número 33. I. E. Albacetenses. Albacete, 1993.

- *Iconografía carmelitana: el convento de San Juan de la Cruz en Liétor*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1995.

- «Guía de la provincia de Albacete» en la obra de VV. AA. *Guía de los santuarios marianos en Castilla-La Mancha*. Madrid, 1995.

—SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1994.

—SANDOVAL MULLERAS, A. *Historia de mi pueblo. Muy noble y leal ciudad de Villarrobledo*. Villarrobledo, 1983.

—SANTAMARÍA CONDE, A. «Ermitas y religiosidad popular en Albacete». Bol. *Información*. Cultural Albacete. Número 24. Albacete, junio de 1988.

—SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO, L.G. «Ermitas de Chinchilla». Rev. *AL-BASIT*. Número 7. I. E. Albacetenses. Albacete, enero de 1980.

—SANZ GAMO, R. «La ermita de la Virgen de Belén de Liétor. (Estudio iconográfico)». Rev. *AL-BASIT*. Número 82. I. E. Albacetenses. Albacete, 1983.

—SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981.

—TOMÁS, D. de y NAVARRO PRETEL, F. «Presencia carmelitana en la ermita de Belén» en *Fiestas del Carmen*. Caravaca de la Cruz. Julio de 1984.

—TORRES JIMÉNEZ, M.^a R. *Religiosidad popular en el Campo de Calatrava*. Ciudad Real, 1989.

—USEROS, C. *Fiestas populares de Albacete y de su provincia*. Albacete, 1980.

—VV.AA.

- *Iconografía y arte carmelitanos*. Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital de Granada. Junta de Andalucía-Ed. Turner. Madrid, 1991.

- *La Virgen María en la religiosidad española del siglo XVI*. Salamanca, 1980.

- *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla-León*. Catálogos de las exposiciones celebradas en 1988, 1990 y 1993.

- *Jorquera*. La Roda, 1989.

—VILLALBA Y CÓRCOLLES, J. *Historia sgrada de las imágenes de María Santísima con algunas de sus apariciones y milagros que se veneran en todo el*

Reyno de Murcia, su obispado, Ciudades y Villas y lugares. Manuscrito de 1730. Se ha utilizado una copia manuscrita que se hizo en 1880. Archivo Municipal de Murcia.

—VORAGINE, S. de la. *La leyenda dorada*. 2 volúmenes. Madrid, 1982.

—YARZA LUACES, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Madrid, 1987.

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

I

1536. Junio. 19 al 26. Liétor.

Informe de la visita realizada a la ermita de la Virgen de Belén en Liétor.

A.H.N. OO. MM.: Santiago. Visitas. Sig. 1089-C. Fol. 518

Visítose la ermita de Nuestra Señora de Belen, la qual se haze nuevamente. Esta cerca del lugar, en un alto. Tiene los cimientos de piedra, las paredes de tapiería. Tiene el alto que a de tener. Esta por cubrir. No tiene propios.

Cuenta del mayordomo.

Tomose cuenta a Juan Gómez, mayordomo que se ballo de la dicha ermita, el qual paresçia por memoria que dio aver rescibido mill e seisçientos e çinquenta maravedis de limosnas. No dio cuenta alguna dellas. Hízieronsele de alcance los dichos mill e seysçientos e çinquenta maravedis. (En el margen derecho: II DC I.).

E el dicho mayordomo juro la dicha cuenta, en forma ser çierta e verdadera y por ser buena persona, con paresçer del cura e concejo, se quedo en el dicho cargo, el qual juro de bien e fielmente lo usar e tuuise por contento de dicho alcance.

Mandatos.

E mandose al dicho mayordomo que de los maravedis de alcance e con lo que mas allegara de las limosnas, prosyga la obra de la dicha ermita segund e como ua principiada, e compre un libro donde tenga cuenta y razon de lo que dicha ermita touiere.

Notifíçose el dicho mandato al dicho mayordomo en presencia de Juan de Tonarra e Pedro de Tonarra, rezinos de la dicha villa.

Por derechos de esta cuenta mil y un real.

II

1519. Octubre. 15 al 21. Liétor.

Informe de la visita realizada a la ermita de la Virgen de Belén en Liétor.

A.H.N. OO. MM.: Santiago. Visitas. Sig. 1085-C. Fols. 292 y 293.

Visítose la bermita de Nuestra Señora de Belen, la qual a muchos dias que se començo a hazer. Tiene los cimientos de piedra y las paredes de tapiería, la qual esta muy gastada del tiempo.

Cuenta del mayordomo.

É tomose cuenta a Pedro de Bedmar, mayordomo que de presente se bullo, el qual lo ha sido desde el año de quinientos y treinta y siete hasta agora e parece que allegado del bacín dos mill e quatrocientos e dos maravedis y medio. Ven el margen derecho II U CCC. II m.^o). No se a gastado cosa en la hermita. Fue alcanzado por ellos e yncantosele por ellos.

Juro esta cuenta el dicho mayordomo ser cierta e verdadera y en ella no aver fraude e con parecer de el cura e concejo se nombro por mayordomo Juan Guerrero, vecino de la dicha villa, y el lo acobto e juro en forma de derecho. Pago Juan Gomez mayordomo, su antecesor, mill e seyscientos y diez e seys maravedis (en el margen derecho I U DC XVII) del alcance que le avia fecho por los visítadores pasados.

Mandaróse dar al mayordomo de la yglesia para ayuda a hazer unas capillas, con tanto que haga conoscimiento que el deboluerá cada que la hermita se obre e asimismo se le mando dar este requerimiento.

Mandatos al mayordomo.

Yten, se mando al dicho mayordomo tenga chuydado de pedir limosna segun sea fecho basta aqui y compre un libro en que se asiente las quantas e pongan esta en el.

Yten, se mando tome conoscimiento del mayordomo de la yglesia de mill y seicientos y diez y seys maravedis que se le dan, de los que pago Juan Gomez e a la dicha hermita de Nuestra Señora de Belén del alcance pasado, para que los bolueran cada que se obre o los oviere menester la hermita.

Yten, se le mando al dicho mayordomo con el mismo tome conoscimiento del mayordomo de la yglesia para que bolueran a la hermita dos mill e quatrocientos y dos y medio en que fue alcanzado Pedro de Bedmar, mayordomo presente, de que tiene el dicho mayordomo libramiento para los cobrar del concejo desta villa, de los que el dicho concejo debe al dicho Pedro de Bedmar en que se obligue deboluchos cada que la hermita se obre e los avia menester.

En Liétor, a Reynete de octubre de mill e quinientos quarenta e niente años se notificaron estos mandatos al dicho mayordomo. En presencia testigos: Juan de Galera e Pedro Garixo, regidores, vecinos de la dicha villa.

III

1712. S. m. S. d. Liétor.

Inventario de la ermita de Nuestra Señora de Belén en Liétor.

A. P. L. IIE-9.

(En el margen izquierdo: *Hermita de Nuestra Señora de Belén*).

En la Hermita de Nuestra Señora de Belén se ballaron los bienes, y cosas siguientes:

—Primeramente una Ara desnuda.

—Ytem) una Cruz de Madera.

—Ytem) un caliz, Patena y cucharita de plata sobredorada.

—Ytem) un cubrecaliz de raso.

—Ytem) una Bolsa de corporales de lo mismo, y corporales dobles.

—Ytem) Dos pares de Mantelas.

—Ytem) un frontal de raso blanco.

—Ytem) un Aril, y tablilla con el Evangelio de San Juan, de madera.

—Ytem) Quatro Candeleros de azofar.

—Ytem) el retablo, y toda la Yglesia pintado, y en su Nicho Camarin colocada la Ymagen de Nuestra Señora de Belén, y fuera una beebura de Menor Joseph, dos Niños vestidos de raso, otra Ymagen de Nuestra Señora, de madera con su Niño.

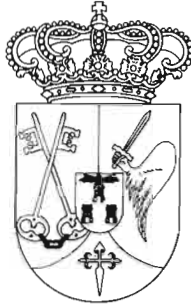
—Ytem) una Campana y una Campanilla para ayudar a Missa.

—Ytem) un tapete sobre la grada, y toda la Yglesia esterada.

—Ytem) un Dosel de Madera pintado con una beebura pequeña de Xpto, crucificado.

—Ytem) una casulla de tafetan pagado con estola, y manipulo, y la cenefa de terciopelo carmesí.

- Ytem una Alba con encaje, amito, y cingulo.
- Ytem otra Alba nueva con encajes.
- Ytem una Casulla, Manipulo, estola, cubrecalíz, y Bolsa de corporales, todo nuevo, de princesa, campo color de fuego, y flores blancas.
- Ytem otra Casulla vieja de Damasco, Genefas de Cañamazo.
- Ytem una Bolsa de Damasco blanco con corporales.
- Ytem un frontal de picote, seda morada con esterilla falsa.
- Ytem un Manto, de Nuestra Señora de Damasco azul.
- Ytem un pedazo de tafetan azul para un reloj.
- Ytem un Manto de tela Annisca.
- Ytem otro de Princesa, ó lustrina campo encarnado flores blancas.
- Ytem un delantar de lo mismo para Nuestra Señora.
- Ytem otro Manto viejo de raso con esterilla falsa.
- Ytem una toca de espinilla con encajes finos.
- Ytem otro cubrecalíz, de seda listado.
- Ytem Dos paños de seda listados de . cara.
- Ytem diferentes lazos de Colonia para adorno de la Santa Ymagen.
- Ytem un collar de Aljofar de tres bilos con seis granos de oro.
- Ytem Quatro relicarios de plata, y otro con una cruz de plata, que tiene la Ymagen.
- Ytem tres cruces de plata.
- Ytem Quatro relicarios viejos de corta entidad.
- Ytem un Niño Jesus en su Cuna.
- Ytem un frontal pintado.
- Ytem un tapete viejo.



DIPUTACION DE ALBACETE

