

# CARTHAGINENSIA

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

Volumen XXII  
Enero-Junio 2006  
Número 41

## SUMARIO

### ESTUDIOS

- Guzmán Manzano**  
*El primado de Cristo en el orden de la redención* ..... 1-40
- Vicente Cudeiro**  
*La existencia de Dios a partir de ciertos principios racionales y de algunos hechos de orden físicoquímico y biológico* ..... 41-65
- José Penalva Buitrago**  
*Cultura, ciudadanía y educación en Agustín de Hipona* ..... 67-85
- Rogelio García Mateo**  
*Un jumillano arzobispo de Palermo, Juan Lozano o.s.a. (1610-1679)* .. 87-101
- Francisco Henares Díaz**  
*Fray Antonio Villanueva, la Inmaculada y el Camarín de la Iglesia de los franciscanos de Hellín (Albacete)* ..... 103-128
- Francisco Gómez Ortín**  
*Religiosidad latente de Alejandro Lerroux* ..... 129-147
- Francisco Javier Díez de Revenga**  
*Poesía cíclica religiosa en la Murcia de Posguerra (1946-1948)* ..... 149-163

### NOTAS Y COMENTARIOS

- Gonzalo Fernández**  
*Una alternativa ortodoxa al Credo Niceno de 325 en el Sínodo de Antioquía de 341* ..... 165-167
- José Luis Restán**  
*Retos y perspectivas para la Iglesia en España* ..... 169-176
- Manuel Lázaro Pulido**  
*Dios y las cosmologías modernas* ..... 177-181
- Ignacio Jericó Bermejo**  
*Esta Iglesia permanece en la Iglesia Católica. A propósito de un artículo de Karl Josef Becker* ..... 183-201
- Pedro Pérez Verdú**  
*Teología y Apología del Dios Cristiano* ..... 203-207
- BIBLIOGRAFÍA** ..... 209
- LIBROS RECIBIDOS**..... 245

## **FRAY ANTONIO VILLANUEVA, LA INMACULADA Y EL CAMARÍN DE LA IGLESIA DE LOS FRANCISCANOS DE HELLÍN (ALBACETE)**

FRANCISCO HENARES DÍAZ

### *Introducción*

Los centenarios, cincuentenarios (o 150° de la declaración dogmática de la Pura Concepción por Pío IX, como ocurrió recientemente) sirven entre otras cosas, para sacar a luz retazos de personas y de obras que andaban en el olvido. Hace 20 años, cuando se cumplió el centenario de la muerte de Fray Antonio Villanueva, yo mismo escribí un largo trabajo sobre la vida y obra de este artista, pero no lo llegué a publicar, y he de dar gracias, porque en estos últimos lustros han aparecido noticias documentales sobre él. Añadamos, y demos gracias también, porque en meses recientes se venga trabajando en la restauración de cuatro importantes cuadros del fraile, que se hallan en el camarín mentado de Hellín, y que habían recibido maltrato infame en nuestra Guerra Civil de 1936-1939.

Mi pretensión en este artículo es, en primer lugar, acarrear la mayoría de datos posibles sobre nuestro artista, conocido en su época, desconocido hoy. En segundo lugar, recensionar su obra y los lugares para los que se hizo (y se desparramó después por diversos avatares). Y en tercer lugar, nos detendremos en los cuatro cuadros del camarín, así como en la profusión de símbolos marianos en el mismo. Creemos hacer un favor frente al desconocimiento imperante.

## 1. *Biografía de Antonio Villanueva*

### 1.1. Antecedentes familiares

Que naciera en Lorca (Murcia) el 30 de agosto de 1714, y fuera bautizado, días después, en la misma ciudad en la parroquia de San Mateo<sup>1</sup> se debe a que su padre Laurencio se llegara a Lorca a trabajar. Era escultor, entallador de retablos, y artista que trabajó en el Levante español, cuyas muestras salientes podemos verlas todavía en Sto. Domingo de Orihuela (en la iglesia de lo que fuera universidad de los dominicos), y en otros sitios como la portada de Sta. María de Alicante. El auge que experimentaba la Colegial y la ciudad de Lorca (hasta el punto, años después, de luchar por erigirse en obispado, escindido, obviamente, del de Cartagena) vino de perlas para los trabajos del trascoro, con intenciones y motivos también inmaculistas por cierto. Era este artista natural de Alicante, aunque con conexiones con Orihuela. Sólo así se explica que se le haya atribuido nacer en ésta. Espín Rael, que lo afirma en principio (pág. 193), lo enmienda al final de su obra (pág. 343) trayendo un documento notarial en el que se expresa claramente haber nacido en Alicante. El susodicho Laurencio no firma como tal, sino como «Laureano».

El P. Morote, al que han seguido otros, en su conocida obra «Blasones de la ciudad de Lorca», lo hace hijo de Orihuela<sup>2</sup>. Hasta finales de 1714 residió la familia en Lorca, pero por poco tiempo más, a pesar de que algunos historiadores locales quieran prolongar su estancia allí. Quizás Cánovas Cobeco<sup>3</sup> es el más exagerado en este sentido. Lo cierto es que figura ya la familia en algunos de los padrones usuales a partir de ese año. Hay constancia, empero, de que Laurencio en 1713 estaba trabajando en el tras-

---

<sup>1</sup> ESPÍN RAEL publicó la partida de bautismo. cfr. *Artistas y artífices levantinos*. Murcia, 1986, 433. La primera edición es de 1931. Sus padres - Laurencio Villanueva y Rosa Martínez Espinosa- vivían, quizás, con su pariente Salvatierra, también de similar oficio, en la calle del Vicario, junto a la de Ollería. Tiene ello una explicación. Laurencio era ya escultor conocido cuando le encargaron trabajar en el trascoro de la colegiata de Lorca, interviniendo posiblemente Salvatierra. Cfr. J. Espín Rael: «Los Maestros de la obra de la Colegial de Lorca», en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia* 5 (1926).

<sup>2</sup> E. BENEZIT hace lo propio en su *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Ed. Grand. París 1976, vol. 10, 512.

<sup>3</sup> Véase su *Historia de la ciudad de Lorca*, escrita a finales del XIX, que fue pensada precisamente para clases escolares, donde se atreve a afirmar que Fray Antonio Villanueva residía en Lorca, en 1755. Ignoramos de dónde sacó tal noticia.

coro mentado, en el que las figuras de los Cuatro Santos cartageneros, y la de San Patricio y los dos ángeles acompañantes muestran una ejecución de calidad. Otros trabajos se le encargaron como la colocación de la sillería del coro y órgano. Puesto que Isidro Salvatierra llevaba ya algunos años trabajando en la ciudad, bien pudo él aconsejar al cabildo, para su tío Laurencio, las creaciones que se siguieron en el trascoro. También merecen destacarse, en la misma Lorca, los trabajos hechos por él, por I. Salvatierra, y por uno de los muchos Caro (Manuel) para el convento franciscano de la Virgen de las Huertas, patrona de la ciudad. Me refiero a un camarín de talla y a un trono para la titular. Se estaban decorando, efectivamente, tres años más tarde. Espín publica en 1931, y lo hace visiblemente disgustado, que tanto el tabernáculo como el trono eran dos alhajas de hermosa talla, y que ambos objetos habían servido hasta entonces para lo que fueron creados, pero que el mal gusto hizo que «el tabernáculo fuese sustituido por una especie de jaula de estilo gótico de confitería, y que «l antiguo camarín y trono, obra de Villanueva, han sido relegados a las trastera donde serán pasto del inevitable chamarilero»<sup>4</sup>. Consta, también, que por estos mismos años (1713) compuso los brazos de la Aurora, que era una imagen de vestir.

Por otra parte, Lorenzo Hernández Guardiola ha investigado la saga de escultores y artistas que se mueven en esta familia hasta llegar a nuestro Fray Antonio. Del entramado genealógico de los Villanueva que aporta este investigador, interesa comprobar que trabajaron en Alicante, en el camarín de la Santa Faz (1677-1680), en concreto José Villanueva, quien también concluyó la sillería del coro de San Nicolás, hoy concatedral de la diócesis<sup>5</sup>. En la saga de ese apellido, había, por tanto, un aprendizaje familiar directo, y hasta colateral de las bellas artes. Ahí está Isidro Salvatierra, hijo de una Villanueva, el cual ayuda al padre de nuestro fraile (que es su tío) en las obras de Lorca, tanto en San Patricio como en el convento franciscano de la Virgen de las Huertas, patrona de la ciudad.

Habernos extendido un tantico en Laurencio y su saga cumple dos cometidos: primero, que se vea cuánta influencia pudo dejar el padre en el hijo al que dedicamos este trabajo; y segundo, que Laurencio, así como otros artistas levantinos cercanos a él, andan necesitados de un estudio detenido, porque lo merecen con creces.

---

<sup>4</sup> O. c. 194.

<sup>5</sup> Cfr. LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA: *El camarín de la Santa Faz*. Alicante 1988, 24-27.

## 1.2. Antonio Villanueva, juventud y vida seglar

Sabemos bien poco de su biografía. O bien disponemos de algunos contratos y pagos que se le hacen por determinadas obras, o bien debemos fiarnos de algunos detalles de su vida que han llegado por la pluma de Marcos Antonio de Orellana a quien citaremos más de una vez, a pesar de lo discutible de algunos de sus datos. Sobre el P. Villanueva, con quien trató largamente, según dice, parece enterado. Intentaremos, además, dividir la biografía de Villanueva en dos épocas. La que abarca su vida antes de entrar en religión, y la que sigue dentro ya de la Orden franciscana. Pasemos a la primera.

Al parecer, la familia (con Laurencio al frente) se acercó pronto en Orihuela, pero según R. Navarro Mallebreda ocurrió hacia el 1723, año en que no figura su padre en los Repartimientos del Equivalente y Real de la Sal de Alicante<sup>6</sup>. En esa ciudad, el joven muchacho no tarda en dar muestras de su valía. De hecho, existe algún contrato, como el del 8 de julio de 1731 (tiene por tanto 17 años) en el que se le pagan siete libras por la talla para el altar (de la capilla del Rosario). Una valía mostrada también en estudios. Tenía la suerte de tener cerca la universidad oriolana, regentada por los dominicos, y con otros estudiantados (incluidos los de órdenes religiosas) pudo sentarse en las aulas igualmente. Le contaba a Orellana que, cuando era muy niño y lloraba (como todos), la mejor manera de acallarle era darle un cartón y que pintara rayas. Y si bien hemos hecho esto casi todos los niños, lo normal es que viera a su padre usar los carboncillos no una vez, sino ciento. Le imbuía éste tanto a Antonio como a su hermana la inclinación por el dibujo, hasta el punto de que la hermana lo cultivaba, y un hijo de ella se dedicó al grabado. Nada extraño, puesto que este aspecto lo veremos también cuidado por el propio Antonio. Lo reseñaremos más adelante.

Añade Orellana que se dedicó a estudiar tratados de arquitectura, y a la historia de ésta y a la pintura, e interesándose sobremanera estudió francés, italiano y latín, con el fin de poder leer tratados de esas artes. Aparejado a esta inclinación iba cada uno de los trabajos que pronto se le fueron encargando. Aporta Orellana un detalle que parece fútil hoy, pero que dice bastante del futuro fraile pintor. Y es que como crecía su crédito en Orihuela, no le faltaban encargos con los que iba haciendo algunos dineros, y compró

---

<sup>6</sup> Cfr. "Nuevos datos acerca de Fray Antonio de Villanueva", en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos IDEA*, (1978) 65-66. Este investigador, como hacen otros, lo nombra como *Ant<sup>o</sup> de Villanueva*. Ni en trabajos de su vida seglar, ni de su vida religiosa firmados por el artista consigna él ese "de" ante su apellido.

algunas propiedades. A todas renunció cuando entró en religión. Sólo una parte de esos encargos ha llegado hasta nosotros. En los documentos que copió el P. Agustín Nieto del rico archivo municipal oriolano —han salido a luz ya varios volúmenes y están en curso de publicación otros, editados por los franciscanos de Murcia— se aportan de esta época obras de Villanueva de diversa índole, pero todas referidas bien a arquitectura, bien a pintura. De pintura sabíamos bastante, repartidas por muchas obras y lugares en el Sureste y Valencia. De arquitectura apenas<sup>7</sup>.

Siguiendo una relación cronológica encontramos unos pagos del Concejo (3-9-1740; tiene nuestro artista ya 26 años) por el diseño del túmulo en las exequias de la Reina Mariana de Neuburg, es decir, el vestido de bayetas, los adornos de jeroglíficos y cuanto se había capitulado en el remate hecho ante Julián Risueño. Suma todo (para el carpintero del túmulo y para él) la cantidad de 79 libras y 18 sueldos. Es sabido que la esposa de Carlos II sobrevivió largamente a su marido, y es sabido también el valor de la pompa fúnebre en estos casos. Las ciudades se volcaban en que el túmulo fuera solemne. Y Orihuela, cuyo auge en el XVIII es palmario, no quedaría de las últimas, siendo sobre todo sede del obispado. Liturgia, sermones, boato, y capacidad artística y literaria se unían en los días de celebración de las exequias. Los jeroglíficos, a su vez, fueron una constante durante todo el Antiguo Régimen, en el que el gusto barroco predominó largamente<sup>8</sup>.

Siete años después (4-8-1747) y referido a la catedral se nos habla de un acuerdo de la Junta por el que urge el figurar de colores las dos ventanas del Aula Capitular y la del presbiterio de la Capilla para más armoniosa simetría y proporción. La carta de pago (dos meses después: 4 libras) explica que se dieron por «fingir» las dichas ventanas en la Sala Capitular, y que la Capilla era la del Santísimo, y que el acuerdo lo tomó la Junta el 3-9-1747.

Es en la iglesia de las patronas de la ciudad, Santas Justa y Rufina, donde queda una impronta más visible del quehacer de Villanueva. Esta vez como arquitecto. El 25 de mayo de 1753 (no ha cumplido el artista todavía los 39 años) se aprueba la planta y perfil que ha realizado para la nueva

<sup>7</sup> Cfr. A. NIETO: *Orihuela en sus documentos. Vol. I. La catedral, Stas. Justa y Rufina y Santiago*. Ed. Espigas, Murcia 1984. Mientras no advirtamos otra cosa, los datos que aportamos los tomamos de esta obra.

<sup>8</sup> He reseñado ese quehacer en nuestra región. Cfr. «1598 en Murcia. Las exequias de Felipe II. Literatura, sermones, historia», en *Carthaginensia XV* (1999) 139-165. Acerca de Orihuela, véase J. Bta. Vilar: *Historia de la ciudad de Orihuela y obispado de Orihuela*. Orihuela 1981. T. IV. Consúltese a este respecto el capítulo X («La dinámica social: la religión como vehículo de relación social») y el XI («Pujanza expansiva del clero regular»).

obra de la pared del poniente. En julio de ese año se le pagan 50 libras. En diciembre de 1754 las obras llevan un tiempo trabajándose. Por eso, el 22 de ese mismo mes se hace un reconocimiento por expertos de las obras. Son éstos un alarife de Crevillente y un cantero de la misma Orihuela. Atestiguan que la obra está bien hecha, aunque todavía hay tramos que no se han acabado. Y el 23 de mayo de 1756 una carta de pago (40 libras) habla de remuneración por trabajos realizados en Sta. Justa. No dice expresamente qué trabajos. Al parecer esa cantidad era por revisar las obras<sup>9</sup>.

Unos medallones de las santas (sólo se llegó a realizar uno) debían ocupar sitio preeminente en esa portada de poniente. El que se ejecutó es el que está sobre la puerta, pero en principio el acuerdo de 3-6-1756 hablaba de hacer cuatro medallones de la vida y martirio de la Santas, y se colocarían en su lugar correspondiente cuando se acabara la obra de la iglesia. Por otro documento del 7-10-1756 sabemos que esos cuadros se le han encargado a Villanueva, y había cumplido su encargo, pero que no había querido manifestar lo que se le debía satisfacer. Sabemos también que cuatro meses antes había presentado los dibujos del martirio de las santas para los medallones de la portada, y que se le habían pagado 20 libras por ello.

La iglesia de Sta. Justa se hallaba en proceso de obras también en el interior, lo cual influía en el exterior de la fachada que estamos comentando, sobre todo respecto a la Capilla del Sagrario. Pero el mismo sagrario del altar mayor se acordó remodelarlo, porque tal como estaba costaba sacar el Santísimo. Se nos dice ahí la dificultad: tiene que subirse el diácono al altar, lo que es gran irreverencia y riesgo de que se caiga el Sanguis del cáliz. Entre las obras se nos habla por igual de lo pagado a Villanueva para que lo distribuya a los operarios que han ejecutado la composición del viril y sagrario de la Capilla.

Sin embargo, en años anteriores (1748-1749) ya habían comenzado diversas obras en Sta. Justa. Existe una *visura y medición* de la obra del pavimento, formando plantas y capítulos, que ha hecho Villanueva, pintor y arquitecto, se dice allí. Atestigua éste y un agrimensor, y afirma que la obra está conforme a los capítulos propuestos. Medía 1781 palmos cúbicos (21-7-1748). En cuanto a obra de pintura el 8-3-1749 se le pagan 26 libras y 10 sueldos por lo hecho en el pabellón de la capilla, por dar color a la tarima de debajo del sagrario, y también por el lienzo de S. Antonio de Padua que con marco dorado ha hecho para la dicha capilla.

---

<sup>9</sup> Cfr. F. SÁNCHEZ PORTAS: «Iglesia parroquial de Sta. Justa-Rufina: del gótico al barroco en la Puerta de las Gradadas», en *Revista de Moros y Cristianos*. Orihuela 1981.

Todos esos documentos referentes a la iglesia de Sta. Justa indican el movimiento restaurador del siglo XVIII en ese lugar, quizás el más importante para conocer la estructura actual. Lo cual coincide, lógicamente, con el aumento de caudales que administra la junta parroquial, entre los que cuentan, por igual, los ingresos crecientes por los diezmos. Téngase en cuenta que la Huerta anda cultivando ya tierras que antes estaban perdidas.

Sánchez Portas ha dedicado unas páginas a los diversos proyectos, y entre ellos a los tejados, a la citada capilla del sagrario y a la fachada que da a poniente, y que trabajó Villanueva. Existía una portada, quizás gótica, pero quedaba descentrada respecto a la nave de la iglesia. Los toma y daca para el arreglo de todo ello fueron tema polémico, y cuando se llevó a cabo el primer arreglo, hacia 1750, el desplome poco a poco era evidente. Se llamó al maestro mayor de la catedral de Murcia y a otro para que hicieran visura y su informe fue demoledor. «Está enteramente expuesta la obra a una total ruina». Como el informe no fue bien aceptado, la junta recurrió al ingeniero militar Pedro Torbe, que en esa época estaba destinado en Orihuela<sup>10</sup>. Como no seguía el acuerdo, la gravedad de ruina era incontestable, y el miedo a no tener suficiente dinero, palmario. Al final hubo que aceptar la demolición y entrar en obras mayores, con la capilla de la comunión por medio. Es entonces —el 25 de mayo de 1753— cuando el Provisor presenta una planta y dos perfiles que de su orden había hecho Villanueva para reconstruir la iglesia en la parte de poniente. Las obras prosiguen, y el Libro de acuerdos parroquiales nos trae un memorial de aquél en el que pide alguna remuneración. Debían andar mal de caudales, ciertamente, pero en la junta de 8 de enero de 1756 se lee su escrito y se ordena pagarle 40 libras por trabajos realizados. Sánchez Portas cita también los parones de las obras en años siguientes, la decisión de continuarlas en 1759, y lo poco que se debió hacer después. Todo ello explica el estado actual de esa fachada de poniente. Aun así, la portada es sencilla, pero bella. El medallón encima de la puerta nos deja entrever cómo serían los otros de haberse podido llevar a cabo y verlos finalmente colocados. Han quedado las piedras lisas y talladas en unos rectángulos vacíos que da pena verlos,

---

<sup>10</sup> PEDRO TORBE fue profesor de dibujo en la Academia de Barcelona, después pasó a Cartagena, donde realizó un plano sobre el frente de la plaza y el muelle, con el fin de colocar una fuente para hacer las aguadas de los navíos más rápidamente. También levantó el plano y perfiles (en 1745) sobre el proyecto de baterías en San Juan de la Podadera. En 1747 lo vemos ya en Orihuela donde levanta planos y perfiles del cuartel de Caballería que se estaba construyendo extramuros del arrabal de la ciudad de Orihuela. El plano se halla en Simancas.

mientras las columnas y el óvalo de la entrada con el medallón hecho ponen buen gusto. La influencia de Jaime Bort y el imafrente de la catedral de Murcia quedan aquí reflejadas. La obra, por cierto, debió acarrearle fama, puesto que el citado Navarro Mallebreda consigna cómo Villanueva acude a Elche, en compañía de otros peritos, para reconocer la iglesia de Sta. María de Elche, y en un documento no sólo se le cita como arquitecto, sino que se indica que es el mejor de la diócesis<sup>11</sup>. Se consigna así en un auto del 30 de abril de 1753. sito en el Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, leg. 22528) Este mismo investigador dedica unas páginas a detalles técnicos de la ampliación de la iglesia de Sta. Justa, por la parte de la capilla de la Comunión, y a cómo repercutía todo ello en la quebrantada, hasta entonces, fachada.

De estos años que venimos refiriendo son otros trabajos en la misma Orihuela, especialmente en la magnífica iglesia de Santiago. Una documentación del 11 de febrero de 1757 habla del fondo de la capilla de la comunión, y se acuerda darle ese fondo tomando parte de la casa en que vivía el sacristán. Hizo la planta Villanueva, y ahí mismo se dice que se haga prevención de piedra, mortero y demás para la obra. Una obra de arquitectura que se acompaña, para la misma iglesia, de otra referida al coro. Se le encarga unos días antes (2-1-1757) que haga planta y diseño de la sillería de nogal, y dos meses después se acuerda hacer la sillería, según esa planta, y que se le otorguen al autor 24 libras por esta planta y por la que formó para dar fondo a la capilla de la Comunión. Dos meses más tarde se le pagan otras 24 libras. Esa sillería por él delineada no sabemos quién pudo tallarla. La decoración, en cambio, (rocallas encima de los asientos) deja entrever que la realizara él mismo. Igualmente, hay una carta de pago de diez años antes (4-8-1747) a Villanueva por pintar las dos mitades del reloj del frontis de la pared que mira a la calle, y por mudar la manecilla y telar para el señalamiento de las horas. En la citada documentación del P. Agustín Nieto que venimos siguiendo, se publica un cuadro del pintor en la iglesia de Santiago. Se trata de un S. Joaquín, con Sta. Ana y la Virgen Niña. La firma va en el reverso. No sabemos de qué año es, sin embargo.

Hace unas décadas, Alejandro Ramos fue el primero que sepamos que citó una obra que no se conocía. Hablo de un San Agatángelo, pintado por

---

<sup>11</sup> O.c. 67. Se consigna así en un auto del 30 de abril de 1753, sito en el Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, leg. 22528. Este mismo investigador dedica unas páginas a detalles técnicos de la ampliación de la iglesia de Sta. Justa, por la parte de la capilla de la Comunión, y a cómo repercutía todo ello en la quebrantada, hasta entonces, fechada de Poniente..

Villanueva en 1747 que se hallaba en el archivo municipal de Elche<sup>12</sup>. Puesto que por entonces tenía ya 33 años, y cuando el San Antonio de Padua citado 35, volvemos, con pena, a echar de menos referencias anteriores de su vida y obra. Se nos escapan evoluciones posibles para compararlas con las pinturas de tiempos posteriores. Eso sin descontar el actual pésimo estado de obras de esta época. Ocurre tal con los lienzos que pintó para la iglesia de Sta. María de Alicante. Sabemos que realizó para ésta en 1754 una Virgen de la Asunción que hacía de telón del boca porte del camarín, e igualmente pintó el «incendio de la iglesia y el milagro de las Formas». En nuestros días se encuentra allí destartado y mal conservado, y encima se logra ver con dificultad, puesto que lo tapa una urna, dentro del presbiterio (al menos cuando yo visité la iglesia hace varios lustros).

Es posible que poco antes de 1760 realizara las pinturas del monasterio de clarisas de San Juan de la Penitencia de Orihuela. Elías Tormo le atribuye también el retablo de esa iglesia<sup>13</sup>. Por cierto, cuando valora malamente a la generación setecentista en Lorca (decoradores, fresquistas «que no valen gran cosa», dice) cita a Antonio J. Rebolledo y al P. Villanueva, «conocido en todo el Levante»<sup>14</sup>. Eran los últimos días de su etapa seglar. En las clarisas sus pinturas también han sufrido deterioro, puesto que no en vano, el monasterio e iglesia fue usado para otros menesteres en nuestra Guerra Civil de 1936-1939 (cuartel y almacén) por las hordas republicanas. Algunos agujeros de bala en los cuadros todavía lo confirman. En el altar mayor figura un Triunfo de Cristo con la cruz, el Padre y el Espíritu Santo (Trinidad) y la Virgen Inmaculada, a izda del Padre, y S. Francisco a la derecha de Cristo, Sta. Clara y discípulas a la izquierda de la Virgen, y bajo S. Francisco, cardenales y mitrados. El cuadro es fragmento, porque era cuadro de grandes proporciones que bajaba hasta el altar mayor. A la izquierda del altar se representa la *Porziuncula* tradicional, con las rosas. Los *escalones* de la composición de las figuras (*jerarquía teológica* al canto) sitúan arriba a Cristo, a la Virgen un poco más abajo, y a S. Francisco debajo de Cristo, mientras un ángel en escalón inferior a la Virgen ofrece una bandeja de rosas. Los querubes y ángeles tocan instrumentos, a la izquierda arriba. El conjunto es armónico, y en otros lugares no faltarán estos motivos pintados por Villanueva. Que arriba de la iglesia figure en un cuadro el año de 1780, y en otros medallones con santos franciscanos (San Luis, obispo, S. Juan de Capistrano, S. Buenaventura, S. Bernardino) puede

<sup>12</sup> Véase *El Archivo Municipal*. Elche 1974. La firma y la fecha figuran en el cuadro.

<sup>13</sup> *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Ed. Espasa Calpe, Madrid 1923, 303.

<sup>14</sup> O. C. pp. CLVIII

llevarnos a dudas. ¿Son de él algunas de estas obras? ¿Se hicieron por los años dichos de antes de 1760? ¿Pudo volver el artista, ya siendo fraile, a pintar ahí en 1780? ¿Tenemos constancias documentales de ello?

### 1.3. Villanueva entra en la Orden franciscana

De ser verdad (y lo parece) cuanto a fechas dice Orellana, la entrada en religión ocurrió en 1759. Sin embargo apenas sabemos nada de cómo ocurrió, cómo maduró la idea, ni el lugar y las razones de pertenecer a la Provincia franciscana de Valencia. Puesto que en la misma Orihuela existía — desde hacía siglos— un convento franciscano de la Provincia Seráfica de Cartagena, puede extrañar la decisión de no entrar ahí, que era lo natural. Algunos autores escriben que entró a la Orden en Orihuela, pero no parece probable tal cosa, y luego pasarse a Valencia. Lo cierto es que a esta ciudad se encaminó, y lo recibió el P. Agustín Puchol. La intención humilde de Villanueva era de entrar como hermano lego y no ordenarse de sacerdote, bien fuera por la edad que ya tenía, bien por imitar en santidad la sencillez de tantos siervos de Dios legos pertenecientes a esta Orden. Pronto los superiores fueron borrándole tal idea. A los 45 años tomó el hábito, y en la vida conventual empezó a ejercitarse, según las tradiciones de cada Provincia seráfica, pero en especial según las *Constituciones Generales*, que marcan con claridad tanto las obligaciones del noviciado como del posterior coristado. Que poseyera estudios le pudo servir no poco, y sobre todo que llegara con esa fama de artista trabajando en todo el Levante, le abriría más de una puerta y más de un trato de favor. La mayoría de sus compañeros eran declaradamente más jóvenes. Si bien entonces la formación ocurría con frecuencia en alguno de los conventos, el número de franciscanos en el siglo XVIII era muy alto, y solía, por tanto, reunirse más bien a los estudiantes en conventos capacitados, con suficiente biblioteca y número de *lectores* (profesores). Fueron años de formación en el espíritu franciscano de pobreza y sencillez, de amor a la Orden (la gloria del hábito), de imitación de Cristo, y en especial de devoción mariana, y dentro de ésta a la Inmaculada, desatada en el siglo XVIII, que recibía una herencia honda española. Sus numerosos cuadros de esta etapa llevarán a los pinceles buena parte de lo que decimos<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Naturalmente, el biógrafo Orellana idealizará su amor y respeto al fraile en frases que tienen no poco de literarias, puesto que pertenecen al *canon* de la admiración. Por ejemplo, estas: «Sus prendas así naturales como adquiridas, le benevolencia. Porque a más de la contextura agraciada de un cuerpo de talle bien dispuesto y proporcionado, era religioso

Debió de residir casi siempre en la capital, pero las muchas obras que vamos a citar indican que los viajes y las estancias en otros lugares fueron frecuentes. Pasemos a las pinturas de esta época, puesto que es la pintura la que más abunda, aunque con alguna excepción (que se sepa, al menos). Disponemos de poca cronología respecto a estas obras. Por tanto, las iremos enumerando sin más.

Poco después de acabados los años de formación filosófica y teológica, vemos a nuestro pintor nombrado académico de mérito de la Academia de San Carlos, la prestigiosa institución valenciana (9-10-1768). Pintó el cuadro titulado las *Tres nobles Artes*, y fue éste el que le dio el título de académico. Se halla en el Museo Provincial de Valencia.

Pero, sin descartar que antes hubiera pintado bastante, es la fecha de 21 de mayo de 1768 la más crucial. Se celebró entonces en el convento de Valencia un Capítulo General de la Orden, lo cual era siempre un auténtico acontecimiento, habida cuenta de la importancia de esa Orden. Salió elegido Ministro General fray Pascual Frosconi, uno de los que por más tiempo ocupó el cargo (hasta su muerte). Las razones y avatares que mediaron (años difíciles y de intromisión de las monarquías: la española con prohibiciones de asistencia a los Capítulos fuera de España, tanto de los religiosos de aquí como americanos) hicieron debatir a la Orden sobre qué convenía decidir. Los escritos de este General hablan de su prestigio y de su afán por la reforma de la Orden, en la que el número de frailes crecía sin cesar, y se necesitaba una criba<sup>16</sup>.

Como preparación del convento ante tal acontecimiento, se pintó ampliamente en los claustros del mismo. Ceán Bermúdez habla de 48 ó 50 lienzos. El grande y que está junto a la celda del guardián —dice— representa el Capítulo General que se celebró en ese convento. Dos óvalos en que se figuró a San Juan de Perusa y a Pedro de Saxoferrato, mártires franciscanos; San Buenaventura en su retablo; seis cuadros en el altar mayor; dos ovalados en la capilla de las Tercera Orden, y otros dos en el atrio<sup>17</sup>. Orellana escribe que

---

muy virtuoso sin ceremonia, humilde sin bajeza, ni abatimiento, muy hábil sin presunción, alegre sin la menor desmesura, de una conversación amena y grata, político sin ficción, de una instrucción universal, laborioso, ingenuo, anuente y franco en aliviar a cualquier profesor que le consultaba, y por remate, muy amigo de los amigos, como yo lo era suyo y él mío». El fraile y el hombre perfecto, pues.

<sup>16</sup> Cfr. DEODATO CARBAJO: *Elementos de historia de la Orden franciscana*. Murcia 1958. El autor dedica varias páginas (467- 471) a las dificultades del momento ante los cambios imponentes en Europa, tanto políticos como religiosos.

<sup>17</sup> Las escuetas referencias de Ceán no indican siempre en qué lugar del convento se hallaban esos cuadros. Cfr. o.c. 253-254.

pintó todos los lienzos (muchos y muy grandes) en un año, y que la urgencia apremiaba, porque debían estar acabados para el Capítulo dicho. También aporta que en los cuadros de los citados Juan y Pedro, martirizados por el rey moro de Valencia Zeit Abuzeit, se leía este rótulo (unos versos latinos): «En tibi Sub Zeito, fratres Petrusque Joannes/ Par Italum palmas promovere sibi». También se puso esta estrofa: «En este mismo lugar/ No en Italia, ni en Teruel/ Recibieron el laurel». En la iglesia conventual, el cuadro referido de S. Buenaventura era el que había en el altar del santo. Se quitó el que estaba de Gaspar de la Huerta, y se colocó el de Villanueva. En el altar mayor eran de nuestro pintor seis lienzos: S. Francisco en su sepulcro; en el del segundo cuerpo, la Concepción de Nuestra Señora; e igualmente los cuatro laterales (dos a cada lado del retablo del mismo)<sup>18</sup>. Indica el mismo Orellana que Villanueva había pintado en tiempos anteriores un cuadro en la capilla de la Virgen de los Ángeles, pero que por las inclemencias del tiempo se había maleado, y lo habían pasado a la capilla de S. Luis, situada en el presbiterio de la iglesia. En el lugar vacío de la capilla se había colocado otro del hermano José, una copia del anterior. Este hermano se sentía discípulo y seguidor del ya famoso Villanueva.

Para la parroquia de Aguas (Aguas Altas), cerca de Busot (Alicante), pintó un S. Francisco, que hace de titular en el sitio. Y para el mentado Busot, compuso el tema de la *Porziuncula*, con el Santo y la Virgen de los Ángeles.

Mucho trabajó para la Casa de Misericordia de Alicante. Todas las pinturas del altar mayor, y también las de las capillas, dice Orellana que son de él. Pero fue quizás en el convento franciscano, extramuros de Requena (Valencia) donde dejó una colección de tema sanfranciscano, de las más completas salidas de sus pinceles. El claustro central del convento tradicionalmente se prestaba a ello. Todavía podemos ver ejemplos de hace sólo unas décadas: después de haber sido destrozados numerosos cuadros en el convento de Hellín, tras diversas vicisitudes, en los años de después se pintaron y colocaron un buen número de ellos con motivos franciscanos. Obviamente, todos de después de la Guerra Civil de 1936. Siempre se convertían esos claustros centrales en una lección sobre la orden que habitaba allí. Una verdadera colección de paredes y lunetos quedaban como museo permanente, pero también como meditación. El hospital antiguo de San Juan de Dios de Granada es otro ejemplo antiguo, entre muchos. Impresionan estos *montajes espirituales*, bien por la recuperación visual de la bio-

---

<sup>18</sup> Ceán: o. c. 455.

grafía de un fundador, bien por los santos de una orden, bien por las frecuentes cartelas y versos que llenan los claustros y acompañan las pinturas. El tema, que es interdisciplinario, merece una monografía. En Requena es la vida de S. Francisco la que se enseorea del recinto claustral.

Pero ocurrió otro tanto en tierras valencianas como Onteniente y Alcira. Ignoro si sobre el convento de Onteniente y sus pinturas existe algún estudio. Supongo que Hernández Guardiola, que tanto ha estudiado a nuestro pintor, tendrá cumplidas noticias. Orellana avisa que sólo en el claustro hay 36 pinturas de Villanueva, y en la iglesia, un cuadro grande, como de 24 palmos, repitiendo otra vez el tema de la *Porziuncula*. En esta pintura, Cristo y María son presentados en la parte alta. Entre ambos, la cruz en alto los separa ligeramente. Abajo está S. Francisco, como quien se encuentra arrodillado ante un altar. El hábito es zurbaranesco, y los ángeles guardan posturas forzadas, como es costumbre. La factura del hábito parece lo más destacable. No falta en Onteniente el S. Francisco consolado por un ángel, como hiciera Ribalta, y repetiría después el discípulo de Villanueva Vicente López en las Salesas de Orihuela. El ángel con la cítara, el hábito del Santo, tosco, y otro fraile al fondo del cuadro ve la escena, pero no hay aquí nada de tenebrismo. El ángel es vivaz, pero quizás peca de ese aire desmayado que algunos críticos refieren de nuestro pintor. Además de santos *terciarios franciscanos* (Sta. Isabel, reina de Hungría, Sal Luis, rey de Francia) contemplamos una Trinidad, o el milagro de los peces de S. Antonio, etc. Existe un cuadro de la aprobación de la Regla, con los consabidos Papa y cardenales a la izquierda, y Francisco de Asís de rodillas y otros tres compañeros de pie. Cuando yo los vi hace años, estos tres me parecieron mejor que otras cosas. Por ejemplo, mejores que la cara del Papa. Otro cuadro, con la muerte de S. Francisco como lema, nos muestra al Santo desnudo en el suelo, rodeado de frailes. Hay movimiento en el juego de posturas de esos frailes. Jacoba de Siete Solios queda de pie llorando. Las figuras son siempre acusadamente manieristas, pero de todo el conjunto de cuadros del lugar, quizás éste sea de los mejores. En la sacristía, siete grandes y diez pequeños, y en la sacristía del vestuario, una Dolorosa<sup>19</sup>. Se nos dice por boca de Orellana —y no hemos podido comprobar si quedan rastros actual-

---

<sup>19</sup> El caudal de pintura y de trabajo a que se sometió siempre Villanueva (por las muchas peticiones que le llegaban) iba en detrimento suyo con frecuencia. Tampoco sabemos cuánto pueden haber sido retocadas en años posteriores, y hasta puede haber atribuciones discutibles, que aún coleán, puesto que en cierta manera, nos guíamos por Orellana. De esta laya discutible serían las pinturas claustrales del convento de Cocentaina (Alicante). Han sufrido, además, una restauración decisiva. Quiero añadir que hace unos años, la biblio-

mente— que en la nueva ciudad de San Pablo, la llamada nueva Tabarca (la isla frente a Sta. Pola, en Alicante cuyo poblamiento ocurre en la época de Carlos III con gentes venidas de Norteáfrica) también pintó mucho, puesto que tanto el cuadro principal del retablo mayor como los frontales de las capillas salieron de sus manos. Y en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de la capital alicantina (que pertenecía entonces a la *Provincia Seráfica de Valencia*) realizó el cuadro de 12 palmos para la iglesia. El asunto tratado es el de S. Francisco enfermo en la cama, tras los dolores de las llagas recibidas. A la par, el ángel tañe el violín aliviándolo con música celestial.

En la Ermita de la Sangre de Pego (Alicante) dejó pintado un bautismo de Cristo. San Juan Bautista se lo administra en el Jordán. Y para la catedral de Orihuela (vimos que había hecho en años más jóvenes trabajos para ella) compuso todo un apostolado en cuadros pequeños. Uno de sus obispos más conocidos en el siglo XVIII (don José Tormo) le había pedido que lo hiciera. No están actualmente en ese sitio, ni sé por dónde pararán dispersos. En la catedral, donde pregunté un día, no sabían nada de esto.

Falta citar tres creaciones sueltas: una, el Judas Tadeo que pintó para los trinitarios descalzos de Valencia; otra, un casi juego manual. Bordó la cortina que cubría el nicho de la capilla de S. Vicente en Sto. Domingo (en Valencia, suponemos), a base de juntar pliegos de papel y lograr así una especie de cometa de la misma altura que el nicho, y sobre ella hizo un dibujo. La tercera es la de un grabado que *delineó*, y se publicó en 1777. Eso de *delinear* es lo que se firma en la parte baja junto al nombre de Fray Antonio. El grabado viene en un sermón funeral pronunciado por L. Santa Cruz y Pérez, editado por Felipe Teruel en Murcia. El sermón habla de la virtuosa Margarita Albertos y Mora, y el grabado se estructura al modo de un *comic* actual, con un dibujo que ocupa el centro, y hasta cuatro pequeñas viñetas, enmarcadas todas en rocallas. El centro muestra a la Virgen con las manos extendidas, como si hubiera entregado a Margarita el Niño Jesús, que ésta sostiene en sus brazos. Las viñetas llevan sus cartelas explicativas,

---

tearía municipal de Cocentaina (vayan las gracias por delante a ella, M<sup>a</sup> DOLORES INSA) me hizo llegar un largo escrito inédito de F. J. POZO y de J. R. CAMPS a propósito de estas pinturas del claustro bajo. No estoy cualificado para dar veredicto sobre la autoría de Villanueva en ese claustro. De todos modos, es muy extraño que Orellana, tan íntimo amigo de nuestro fraile, no diga ni una palabra de este caso. Y eso que se trata de un conjunto generoso de motivos franciscanos. El P. BENJAMÍN AGULLÓ a pone citas de algunos autores que abundan en que sea Villanueva el autor de los lunetos. Véase *Cocentaina, arte, historia y monumentos*. Cocentaina 1988, 142-143. Las páginas relativas al convento las escribe este historiador franciscano.

a modo de biografía de la sierva de Dios. En una se lee que el Niño Jesús le da la mano de verdadera esposa. En otra (asistiendo en el grabado a una misa) que por su intercesión salió un alma del purgatorio. En la tercera viñeta, Margarita lucha contra el demonio y recibe el consuelo de Jesucristo. Y en la cuarta, ora ella ante el Ecce Homo, señal de su indudable devoción. Los rasgos de los personajes de Villanueva son aquí evidentes, en especial en las figuras principales, gestos, rostros.

De toda esta larga recensión, queda siempre el capítulo de arquitectura del que apenas tenemos datos. Del claustro mentado de Cocentaina y de obras en Onteniente pudiera haber motivos para pensarlo, dada la fiebre constructiva de los conventos en el XVIII. De Hellín, otro tanto en el camarín. Y del proyecto de ampliación de la parroquial de Montforte del Cid (Alicante), tenemos, en efecto, documentación gracias a Navarro Mallebreda. Acontece esto en 1770. La iglesia fue un templo gótico en su primitiva estructura, de la que apenas queda nada. En los tiempos del obispo J. Tormo se decide la parroquia a ampliar su sede, y se le encarga el proyecto a fray Antonio Villanueva. Tras ciertas reticencias y cambios, al no aceptarse los planos de éste, el final acaba como al principio: se vuelve a los planos del fraile, aunque esta vez de las manos de quien fuera su experto en la presentación de aquéllos, es decir, Vicente Mingot, arquitecto del Ayuntamiento de Alicante. Navarro cree, de todos modos, que Mingot siguió lo planeado por Villanueva. Se hizo cargo aquél de las obras, ya que el fraile, residiendo en Valencia, tenía dificultades de idas y venidas, además de muchos trabajos en curso, como hemos visto. La iglesia del pueblo pasaría - según los planos - a tener un crucero a la altura del presbiterio, y éste ocuparía la parte del torreón antiguo, al que se adosó la primitiva construcción. Un tramo a los pies de la iglesia añadió dimensiones y espacios.

Otros trabajos fueron por él trazados (convento de Jesús, convento del Carmen). Por ejemplo acerca del cancel de la puerta principal de éste, pero luego se varió y no se llevó a cabo tal como Villanueva lo pensara.

Sus últimos años nos han llegado, como tantos datos, de la mano de Marcos Antonio de Orellana, no sin antes advertir él que acompañaba al fraile, en años anteriores, más de una vez, en "paseatas a varias leguas". Duró la amistad quince años, y le encargó al fraile más de un cuadro. Confiesa que tiene de él seis pinturas, es decir, dos lienzos, uno con S. Francisco y el otro con Sto. Domingo con la Virgen del Rosario; también unas tablas ovaladas de S. Luis Gonzaga, S. Estanislao de Kostka, Sta. Bárbara y Sta. Catalina mártir. Cuenta Orellana, a la par, la anécdota de que nunca quiso el fraile cobrarle dinero por ello, y que por más que quería meterle, forcejeando, ese dinero en la manga del hábito, lo rehusaba una y otra vez. A lo más, le consintió que una pequeña cuenta que debía, de colores y pro-

ductos de pintura, la pagara en una conocida tienda. Acudió Orellana a pagarla al día siguiente y era una bagatela de apenas precio, dice.

Padecía Villanueva habitualmente del mal de ciática, además de *estar quebrado*, como se decía antiguamente. Una hinchazón en las piernas le fue sobreviniendo, y durante meses le hacía ir con el cuerpo doblado. La hinchazón fue pasando al vientre, y después al pecho. El pleno conocimiento, sin embargo, lo mantuvo hasta el final, y con admirable resignación. La antevíspera del fallecimiento, Villanueva le hablaba a su amigo de la muerte, de modo natural y edificante. Y en el mismo convento de S. Francisco de Valencia, el domingo 27 de noviembre de 1785, a las dos de la mañana, falleció. Orellana cuenta el resumen final al modo de los necrologios conventuales: «teniendo 71 años cumplidos y 26 de religioso».

Hora es ya de que pasemos a la obra en la que habíamos puesto los ojos a la hora de escribir este artículo.

## 2. *El camarín de Hellín, la Inmaculada, y el P. Villanueva*

Ante la imposibilidad de detenernos, con detalle, en las obras ya citadas de nuestro fraile, remansémonos ahora en este camarín como en lugar de contemplación, poco conocido, a pesar de constituir uno de los más excepcionales no sólo en Castilla-La Mancha, sino en todo el Sureste.

### 2.1. El camarín y su acompañamiento

Habría que comenzar por una historia de lo que significan los camarines en la arquitectura: cómo atiza ésta a la religiosidad popular para que pueda vivir sus deseos espirituales. No sabe uno nunca si la arquitectura atiza a la religiosidad o si es ésta la que suplica camarines. Lo cierto es que liturgia y paraliturgia no andan lejos, y cuando se ha acabado algún acto litúrgico (misa, bautismos, comuniones) parece como si se pidiera más, y entonces se necesita subir adonde está la patrona, o una imagen venerada, es decir, se necesita una procesión de ascensión y bajada (con lo que tiene de simbólico todo ello), y por ende, se necesita que el presbiterio se amplíe, y no se quede para una clase elegida. A la imagen, pues, puede uno acercarse y besarla, ponerse cerca de ella, y sentirse presente y que la divinidad te tenga a ti presente. La religiosidad popular necesita ver y tocar. Esa es la razón de la reliquia, esa es la razón de venerar los huesos de los muertos, seres queridos. Los eruditos e intelectualoides querrían que el público en general fuera como ellos, pero nada más lejos de la abstracción

que la cultura popular. Fue uno de los fallos de los *ilustrados* oponiéndose frecuentemente a gestos de religiosidad popular, y todavía estamos pagando las consecuencias.

Si a todo ello, encima, se le pone el regusto del arte, entonces el camarín se convierte en un pequeño templo dentro de otro templo más grande. En el convento de Hellín esto es más evidente, puesto que la iglesia conventual es sencilla y franciscana, y en cambio el camarín resalta casi por encima de ella, apenas avanzamos los pasos por el pasillo de la única nave, y vamos luego ascendiendo por la escaleras de azulejería levantina del siglo XVIII que llevan al camarín airoso.

Es una pena que no tengamos documentación fehaciente sobre el constructor de este camarín. Sabemos, en efecto, que es obra de mediados del siglo XVIII, pero nos quedamos con ganas de elucubrar acerca de si el mismo Villanueva pudo levantar los planos, ahora que conocemos que fue tan arquitecto como pintor. Contemplamos una planta central octogonal, y en los ángulos unas pilastras de orden compuesto sostienen un entablamiento, cuyas formas nos producen sensaciones de movimiento barroco. Un segundo cuerpo, con ventanas, vale de sostén a una cúpula, cuyo hemisferio queda cortado por cuatro planos verticales, y cada dos de ellos son paralelos<sup>20</sup>. El conjunto es muy digno, y la cúpula cumple no sólo la función arquitectónica, sino también simbólica de elevación al cielo, capaz éste de acoger muchas pinturas y muchos símbolos bien dispuestos por todo el camarín en sus paredes. La decoración llama la atención por sus yeserías doradas. El rococó llena toda la estancia, y el pavimento del camarín, a juego con la escalera, presenta la azulejería levantina, con escenas de caza y pesca que van enmarcadas en rocallas, caprichosas y costumbristas, quizás, a destiempo del conjunto religioso.

A una joya así correspondía una escultura de la Inmaculada de parigual donaire. En 1770 Francisco Salzillo realiza una imagen de amplio parecido con la que presidía el convento franciscano de la Purísima, en el principio del malecón de Murcia, y que fue quemada por las hordas, ante la pasividad del Ayuntamiento, en 1931. La de Hellín también desapareció en nuestra Guerra Civil de 1936, y la actual es una réplica salida de las manos de Fernández Andes.

En ese entorno inmaculista es de destacar la profusión de simbolismo mariano que rodea a los cuadros de Villanueva. Le hacen coro de alguna manera. Se trata de amplios relieves, enmarcados en yeserías en rocallas

---

<sup>20</sup> Cfr. L. G. GARCÍA SAÚCO-BELÉNDEZ-A. SANTAMARÍA CONDE: *Del Barroco al Neoclasicismo. Albacete, tierra de encrucijada*, pág. 180.

cada uno de ellos. Son cuatro relieves de escayola dorada que van dando visualización al lenguaje metafórico y bíblico que se aplica a la Virgen. Tenemos ahí al *Jardín Cerrado*. El centro lo ocupa el jardín con la fuente, y a los lados un río grande. Se halla presente la luna, siguiendo al *Cantar de Cantares* (6, 9 *Pulchra ut luna*). Y el huerto cerrado recoge el versículo 12 del capítulo 6 del mismo *Cantar: Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada*. Los sermonarios, tanto medievales como barrocos, sacarán ancho partido de esos sentidos figurados de la Escritura. Por ejemplo, la cerrazón del huerto puede significar la inviolable virginidad y la inmunidad de pecado. Jamás entró el enemigo en huerto semejante como María. Es la *Mater Castissima* de las letanías lauretanas. La corriente de agua que fluye alude al v. 15: Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que fluyen del Líbano. Un agua que produce la vida, que fecunda. Curiosamente aquí mismo, al aplicar a la Virgen esa fecundidad (es como Eva, pero al revés, Madre de los creyentes) Madre e Inmaculada no son polos opuestos, como en apariencia lo serían. De María hay que decir siempre, como S. Bernardo: «Nunquam satis».

No podía faltar entre esas yaserías la *Ciudad amurallada* de que habla el salmo 86, la ciudad edificada sobre los altos montes. Vemos ahí explicada no sólo la fortaleza inexpugnable, sino también el acogimiento del templo, lugar seguro. Tras el Concilio de Trento, las relecturas de todo ello se disparaban también como defensa frente a la herejía. No se olvide que la Virgen ocupó, desde algunos puntos de vista extremos, un tema polémico frente al protestantismo. Por tanto, María libra, como Cristo, de las asechanzas y peligros en la fe.

Otra de las yaserías en relieve representa la *escala* que alcanza los cielos, referencia a la escala de Jacob (Gén 28, 12). La *escala-escalera* se erige en puente entre cielo y tierra en la simbología tradicional. San Bernardo no dudará en llamar a María *escala de los pecadores*, como dando esperanza de ascender siempre. Y es sabido el amplio uso de S. Bernardo entre nuestros predicadores del Siglo de Oro. En algunos franciscanos es una dominante. En la parte baja de ese enmarcamiento vemos un ancho río y embarcaciones que navegan por él. Asociada a Cristo (que viene en la nave, no lo olvidemos, de *El Veneno y la Triaca*, de Calderón de la Barca), asociada a la barca de Pedro que es la Iglesia, María es nave de salvación, pero también nave que trae alimentos. María nos fecunda, y nos hace crecer con su ayuda.

La *palma* y la *estrella* cierran ese grupo de relieves. El Libro del Eclesiástico en su discurso de la Sabiduría (cap. 24) hace personificaciones de esa Sabiduría. Los símbolos avalan eso mismo. Entre los relieves de aquí vemos una nube. Mi trono era una *columna de nube*, dice el v. 4, pero son

visualizaciones que la Biblia porta desde los tiempos más antiguos. Esa columna de nube acompaña al pueblo por el desierto, tras la huida de Egipto (Éx 13,21-22). María es la nube que guía hacia la patria celestial. Es también la *Stella Maris*, advocación que ha gozado de éxito en la fe popular, sobre todo en las regiones de marinería. Como la brújula, María no nos deja perdernos en el mar proceloso de la vida. La *palma*, por su parte, es la señal de la vegetación viviente que resiste a climas duros, y encima nos cubre con sus hojas. En ese relieve lo que domina es la vegetación.

Para que nada falte a un conjunto barroco como éste, cuatro emblemas van colocados debajo de los relieves dichos. Es sabido que el Renacimiento cultivó el emblema con deleite (Alciato sería una cita obligada), y luego el Barroco no dejó tampoco de hacerlo. El primero de los emblemas, dentro de un simulado interior de un templo, visto en perspectiva de profundidad, como en todos los restantes, nos proporciona un *Agnus Dei* echado sobre un altar. Lleva el lábaro del triunfo erguido, y a los pies un libro y los siete sellos, mientras reza el cartel: «Liber. AP». La alusión al Apocalipsis es clara (5,1.3). La Sabiduría revela los misterios de Dios, y su Libro es la llave para abrirlos. La Inmaculada es uno de los misterios, y al romperse los siete sellos, aparece el plan oculto de Dios para nuestra salvación. María es la puerta y la llave por donde viene Cristo, liberación de todos.

El emblema siguiente nos pinta dentro del templo un candelabro de siete brazos. Los siete son vistos en la antigüedad como los planetas que rodean al sol, o como en el profeta Zacarías (4,1-6), las siete candelas o lámparas representan los ojos de Yahvé.

En el tercer emblema, el cartel nos escribe *Veritas*, y sobre el altar aparece un libro abierto, una palma verde, y un sol dorado. La verdad suele pintarse, ya que es vocablo femenino, como una bella mujer en la iconografía tradicional. María incorpora toda esa simbología, fácil de percibir, al menos para el creyente educado en ella. Y los cristianos antiguos hay que reconocer que tenían una entrenamiento, desde pequeños, en percibir y gozar de los símbolos como quizás hoy no tenemos, sobre todo de los religiosos. No puede negarse que la Iglesia ha sido una gran pedagoga del simbolismo y ha influido poderosamente en la cultura por esa vía.

## 2.2. Teología y mediación comunicativa

Quizás, un punto previo (que sorprende a una mentalidad como la nuestra actual) es este: la Inmaculada es una teología, es decir, una elaboración sobre los planes de Dios en la Historia Salvífica, buscando apoyaturas bíblicas y razonamientos que aclaren aquellos planes.

La dificultad adviene cuando el *mediador*, el comunicador que tiene que explicar eso (llámese artista de la palabra, o de las artes visuales, predicador, pintor, escultor, etc.) ha de entregar esa abstracción al pueblo llano. ¿Cómo pintar esa teología, cómo decir tal para que lo entiendan las gentes normalmente analfabetas de la época? Creo que era Borges (los senderos se bifurcan, ciertamente) quien decía que la teología era ciencia-ficción. No es raro por ello que, en los exordios de sus sermones, los predicadores dejen caer frases sobre su impotencia, o dificultad pura y dura para hablar de los misterios de la religión. Y aunque eso pertenezca a la *captatio benevolentiae*, a nadie se le oculta que hablar de la Pura Concepción de la nunca amancillada María, no es empresa fácil. Al menos desde la perspectiva escotista. Y si la palabra de un predicador se presenta con trabas, pensemos ahora en la dificultad de los pinceles o de los relieves. Al inicio del sermón de la Anunciación de Nuestra Señora, escribe en 1607 el franciscano Diego de la Vega: «Que es sacramento este tan profundo, que en su consideración pierde pie todo entendimiento, así angélico como humano»<sup>21</sup>.

La empresa, sin embargo, y el atrevimiento son interesantísimos, desde muchos puntos de vista. Uno de ellos es el de cómo hacer *hablable* (falable) lo inefable. Un acicate para el artista, obviamente. Pero en una Iglesia contrarreformista tampoco se le dejaba demasiado al artista-mediador. De ahí que surgieran consejos, se inculcaran modos de proceder, y hasta se conservaran estereotipos que obligaban a los pinceles y a la gubia. Por ejemplo, una Inmaculada tenía que ir de azul y blanco en sus vestiduras, como si tal cosa fuera incambiable. O vemos, también, cómo la imagen de María de siglos anteriores al Barroco se juntaba —como Madre— a su Hijo, pero conforme avanzaban los siglos de después, la Virgen se iba quedando sola en el cuadro como figura principal, quizás porque en la devoción popular (y más si es española) María ocupa un papel muy protagonista. Así se explica que libros publicados o manuscritos sobre el pintor cristiano (Diego de Arce —principios del siglo XVII— dejó uno manuscrito que se ha perdido) teledirijan el pincel del mediador, que suele obedecer a las directrices de la propia jerarquía, aunque haya excepciones sonadas en la historia del arte religioso. El mercedario J. Interián de Ayala sale al paso (en pleno siglo XVIII) «de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas»<sup>22</sup>. Ahí queda eso, ya desde el mismo título, como santo y seña. Y como si admitiera que toda vestidura en la Pura Concepción sobra, porque importa más la gracia y dones celestiales recibidos,

<sup>21</sup> *Paraíso de los santos*, 297.

<sup>22</sup> La edición, en Madrid, es de 1782.

no tiene luego empacho en pedir que se la pinte con túnica blanca y resplandeciente, o con flores de oro, con manto azul, y que sea ancho y brillante, y cuanto más, mejor. Un modo de penetrar, como se ve, en los corazones cristianos por las retinas de cada cual. El mediador encuentra así una fórmula, entre muchas otras.

Que una criatura como la Virgen sea *Purísima e Invicta* (así se la proclama en Hellín), y se vea libre de pecado original, representa un muro a la hora de exponerlo al público por los ojos. ¿Qué hacer entonces? Valerse, muy en especial y abundantemente, de los símbolos, las metáforas, los enigmas, los emblemas. Y siempre que haya que echar mano de la Sagrada Escritura, acogerse a los sentidos acomodaticios, a los analógicos, a los metafóricos por doquier, casi nunca a los históricos, o al pie de la letra. Los *sensus plenior*, con exceso, se hacen reyes de toda esa consideración.

Todo esto viene como rodado hablando de los cuadros del camarín hellinero. El libro de la Biblia que se hace más rey es el de los *Proverbios*, sobre todo en su capítulo octavo. Es sabido que sus versículos inundan la fiesta de la Inmaculada en la liturgia de la Palabra. Ante los cuadros del P. Villanueva basta situarse frente a ellos y observar enseguida que en todos cuatro figuran unas cartelas con los textos de la *Vulgata* sacados de ese capítulo.

Personalmente, pienso que el mérito mayor del pintor ha sido el de enfrentarse con la Inmaculada desde una perspectiva amplia de teología escotista, según dije antes. No es el único caso en el mundo, pero reconocamos que no abundan conjuntos de este calibre en un lugar sacro determinado de las dimensiones de éste. Lo que domina aquí con la Purísima es la majestad empírea. Y sin embargo lo que priva en la imagen salcillesca que preside este camarín es la esbeltez y belleza. Los cuadro de Villanueva y esta escultura son dos visiones distintas de un mismo tema. Salzillo se echa más por la clásica nueva Eva que pisa la cabeza del demonio, en este caso un dragón al que clava en sus fauces la vara. Tal imaginería ha llenado los ojos de los fieles, por muchas razones en las que ahora no me puedo parar (media luna, cuernos boca abajo, sierpe, bola del mundo, estrellas sobre María, su frente alta, etc.).

Algo bien distinto es lo que queremos decir de los cuadros de Villanueva a la hora de comunicarse el pintor con el público. Dígase otro tanto de los muchos estucos y yeserías cargadas de símbolos, que pueblan el camarín. Con los cuadros, nuestro fraile se atreve a hablar, partiendo de palabras bíblicas, enigmáticas, que aluden a la *Sabiduría*. Habla ésta en los *Proverbios* como personificación de Dios. La imagen misma de la *Sabiduría* — como eterno femenino — llevó en la antigüedad a ser pintada como mujer, diosa de cultos politeístas. Por eso, Israel tenía miedo a desarrollarla en sus escritos, y no lo hizo hasta que no pasó el Destierro (y los peligros de con-

taminación que acechaban). La evolución de los cumplimientos del Antiguo en el Nuevo Testamento (en Cristo, y luego en la Virgen) hará que *Proverbios* 8 y 9 sean releídos como realización de los designios de Dios. Esa es la tesis de todo el camarín, pero especialmente de los cuadros del fraile pintor.

Cuando, de pronto, tras pasamos la puerta de ese camarín, nos echamos a la cara el cuadro que tenemos más enfrente (quizás estudiadamente colocado allí para eso mismo). Vemos cómo María se alegra en la Creación. La cartela sostenida por ángeles, dice: *Cum eo eram cuncta componens: et delectabar per singulos dies ludens coram eo omni tempore* (Prov 8,30: «yo estaba allí, como arquitecto, y era yo todos los días sus delicias, jugando en su presencia en todo tiempo»). ¿Cómo pintar esta idea en la que se nos quiere hacer ver que la Virgen, ya al principio de la Creación, estaba allí? Eso es Sabiduría de Dios en la Historia de Salvación, porque de tal Madre, nacería tal Hijo. El pintor sitúa, llenando el cuadro, a Dios Padre en pie, y con su brazo izquierdo recoge a la Virgen, teniéndola sentada y pegada a su vera. Tanto los vestidos del Padre como los de ella son solemnes, llenos de color. Pero vemos que Dios Padre extiende su brazo derecho y con la mano toca a Adán en la cabeza. Está éste desnudo, desvaído de color, con los ojos cerrados, los brazos cruzados. Los bajos del cuadro siguen aludiendo a los primeros tiempos del Paraíso. A la creación de Adán se acompaña la de animales. La mayoría de los que se ven en el cuadro parecen domésticos: perros, caballos, aves. Contemplamos aquí lo que Flick y Alzeghy llaman «las características de la historia de la salvación», es decir, la obediencia de Cristo que se anonada, naciendo de María (Dios se hará hombre en el colmo del anonadamiento) encuentra su explicación en la desobediencia de Adán, que intentó subirse hasta querer ser como Dios. En el plan de Dios cuenta ya ese pecado, pero porque cuenta, a la par, la Salvación en Cristo, hijo de María<sup>23</sup>.

Esta representación de que la Virgen se halla ahí en esos principios ya presente, sin embargo, no parece cometer una desfachatez cronológica a los ojos del espectador, que ha entrado en el juego de otra dimensión, la teológica, y en concreto la teología del Primado de Cristo, defendida por Duns Escoto y la Escuela Franciscana desde la Baja Edad Media. Es decir: todo lo que fue creado lo fue para que viniera Cristo a la Creación. El es el primero, en él se recapitulan todas las cosas, se encabeza lo habido y por haber, alfa y omega. La Carta a los Colosenses lo descifra: 1,16-17. Puede

<sup>23</sup> Cfr. *Los comienzos de la salvación*. Ed. Sígueme, Salamanca 1956, 787.

extrañar, empero, que no esté Cristo en el cuadro. Está María, su Madre, que es reverso de Eva, la mujer de este Adán aquí presente. María es colaboradora de Cristo, como la Sabiduría es colaboradora de Dios, según explica la Biblia de Jerusalén.<sup>24</sup> El cuadro es uno de los restaurados recientemente y colocado en su debido sitio.

Sobre la boca del camarín tenemos un segundo cuadro (también restaurado y colocado) cuya cartela nos advierte: *Delitiae meae esse cum filiis hominum* (Prov 8,31: «Mis delicias están con los hijos de los hombres»). ¿Cómo pintar ahora pensando, además, en el conjunto total de todos los cuatro cuadros? Villanueva crea una pintura aquí muy del gusto del Barroco. Tres figuras destacan. En lo más alto del cuadro, Dios Padre siempre canoso, con amplio cabello y barba, pero no anciano, sostiene a la Virgen con su hombro y brazo izquierdo. La figura de María (manto azul y vestido blanco, clásicos en la Inmaculada) es muy joven, con largo pelo rubio. Se halla situada en un plano levemente inferior al Padre. Ambas figuras alargan los brazos derechos con el fin de acoger la palma de la mano y el brazo izquierdo de Cristo, que se encuentra cerca de ellos dos, en torno a sus pies. Es un Cristo fornido, sobre todo en su tronco, quizás desproporcionado, su torso se halla desnudo, y envuelto de cintura abajo con la clásica sábana llena de pliegues. Con la mano derecha coge una alta cruz, a cuyo extremo bajo se agarra un hombre, con cara de penado. Él y la mujer (¿Adán-Eva?) que le acompaña en la parte más baja del cuadro contrastan con los dos ángeles, uno colocado de cara y otro de espaldas, que empujan hacia arriba y sostienen a la Virgen, intentando que no baje un punto del privilegio en altura que ocupa. Cuadro de declarado agrado (muy del XVIII) por su colorido y composición. Ha querido el pintor que el sol de poniente, velado entre nubes, tocara por la espalda al Padre y a María, mientras que la cabeza de Dios airea un triángulo.

Un tercer cuadro nos ofrece la creación de María en el seno del Padre. Dice la cartela, siempre sostenida por ángeles: *Ab eterno ordinata sum et ex antiquis antequam terra fieret. Nondum erant abissi et ego iam comcepta eram* (Prov 8,23-24: «Desde la eternidad fui moldeada, desde el principio, antes que la tierra. Cuando no existían los abismos fui engendrada»). En todos los cuadros hemos visto a María a la izquierda del Padre o apoyada en él. En éste no, como era de esperar. Si se habla de una creación ahora es justo que Dios Padre —esta vez más a la izquierda del cuadro— se distancie de María, que ocupa, en un plano suavemente inferior, la mirada del

<sup>24</sup> Véase la nota a Prov 8, 22.

Padre. María parece ascendida al cielo o en posición de ascender, coronada de estrellas. El Padre con el triángulo conocido. El cuadro es muy vistoso. Yo diría que el que más de todos, pero está el lienzo hondamente tocado de pedradas, sietes, rajadas, roturas de la funesta Guerra Incivil. La restauración se está haciendo a conciencia y dejará ver su grandeza, aun dentro de las características propias de Villanueva. Las manos extendidas de Dios Padre, y el cetro de poder que lleva en la mano izquierda indican el gusto en tal creación y la fuerza de la divinidad en hacer tal obra. María, ni un momento, ha quedado bajo el poder del mal, porque antes de los abismos y la tierra y la creación ella estaba ya ahí, preexistiendo en la mente de Dios como Madre del Primogénito de todos los hombres. La visualización de esa teología es muy dinámica en las figuras y los colores. Un dinamismo que los entendidos pondrán en buena parte en el bello ángel que queda a las faldas de Dios, entre nubes. Su tamaño es grande, y hermoso mucho, y parece decirnos, sin embargo, que con serlo no alcanzará nunca a María. Por eso, dirige la vista a ella admirado, aunque se alza en un plano inferior a ella, ocupando buena parte del lado izquierdo del cuadro. Son las gradaciones de los personajes, que se cuidan mucho.

Por último, un cuadro nos presenta a Dios como sobrevolando el empíreo cielo, desplegado su manto rosáceo, lleno de vuelos. Recoge en tal carrera a María en su hombro izquierdo y en su pecho, a la altura del corazón. La Virgen parece levitar corriendo espacios vertiginosos y se agarra con miedo al Padre. Ambos miran abajo viendo cómo la creación se va formando, según cuenta el Génesis. El Padre señala con su brazo derecho extendido y su mano a los mares, hacia los límites de océanos y tierra, mientras las caracolas depositadas en el fondo parecen un adorno de museo o de vitrina. Los ángeles portan esta cartela: *Quando circumdabat mari terminum suum, et legem ponebat aquis ne transiret fines suos* (Prov 8,29: «Cuando al mar dio su precepto para que las aguas no rebasaran su orilla»)<sup>25</sup>.

Asistimos, pues, a una insistencia de la teología inmaculista: María es la nueva Eva, porque está al principio de la Creación-Salvación en el seno del Padre. No basta conformarse con que en el primer instante de la fecundación pudo ocurrir otra cosa, y luego Dios llenarla de gracia. Así piensa San Bernardo, tan mariano y defensor de María, que es seguido por muchos teó-

---

<sup>25</sup> Aunque estamos traduciendo las cartelas por la Biblia de Jerusalén, nos parece aquí traducción de la Vulgata más apropiada la de Alonso Schökel y J. Mateos en su *Nueva Biblia española*: «Cuando fijó sus términos al mar para que las aguas no traspasaran sus linderos».

logos de nota, hasta que después se va imponiendo la opinión escotista. Toda la Escuela Franciscana, y tantos otros después, vienen prefiriendo lo más excelso<sup>26</sup>. No en vano, en Hellín, la Inmaculada es llamada la *Invicta*, y en Granada, todavía una de sus recintos más emblemáticos (con el monumento a la Inmaculada dentro) se llama los *Jardines del Triunfo*. De modo similar los *triumfos* configuraban a la Purísima de Murcia, a la entrada del Malecón, en el Plano de San Francisco. Cuando se leen los sermonarios del Siglo de Oro, llenos de textos bíblicos con sentido acomodaticio como ocurre con los Proverbios aquí, con tal de no conceder ni un ápice de derrota, y luego se contempla todo el montaje de las artes para decir a los ojos esto mismo, uno tiene la sensación de que estamos ante una construcción poderosa desde el punto de vista también comunicativo, y no sólo teológico. Querer decir y que me entiendan se convierte en un reto. En este camarín el reto del artista, encima, parece superior, porque se ha atrevido a salirse de las Inmaculadas solas (quiero decir sin contexto de la Trinidad Santa y de la Creación). Quizás es más difícil entender a esa Vírgenes solas que a estos acompañamientos imponentes, pero alérgicos y coloristas.

Vemos, pues, que un caso concreto (un camarín) y un artista concreto (Villanueva) se convierten en un ejemplo de los miles que pulularon por la historia del culto mariano. Una historia que a nosotros nos toca siempre resucitarla, y a los mediadores del culto mimarla y conservarla, como se está haciendo con la restauración del camarín hellinero. Totalmente ya restaurado en sus cuatro cuadros del fraile pintor, según me comunica fray Pedro Calvo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Cfr. *Manual de Teología Franciscana*. Ed. B.A.C. Madrid 2003, 297-303. Alfonso Pompei escribe estas páginas de la Mariología.

<sup>27</sup> Los esfuerzos de las comunidades religiosas y de las jerarquías políticas, regionales o locales, tienen en sus manos preferencias nada fáciles, pero sustanciosas para un futuro, si saben interpretarlas. A este propósito merece traer a colación la carta del Ministro Provincial de Cartagena (Francisco Oliver) al guardián del convento de Hellín (Pedro Calvo) con fecha del 13-5-2004, con respecto a los dos cuadros que quedaban por restaurar: «Estudiadas las distintas propuestas para la restauración de los dos cuadros del Camarín de la Invicta y recabado el parecer de la Comisión de Cultura de esta Provincia Franciscana de Cartagena, acuerda que se acepte la propuesta de D. Pablo Nieto Vidal porque se conoce en esta ciudad de Murcia el resultado de su trabajo en diversas obras de arte, siendo en todo concorde con lo que se espera de dichas restauraciones, y porque al estar sufragados los gastos por el Excmo. Ayuntamiento de Hellín, creemos más conveniente que se entregue a un ciudadano de la misma ciudad una vez que la calidad de la restauración está garantizada».

