

البيط
AL-BASIT

REVISTA DE ESTUDIOS ALBACETENSES



TERCERA ÉPOCA • AÑO XXVII • NÚMERO 46 • DICIEMBRE 2002

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR:

RAMÓN CARRILERO MARTÍNEZ

Director del Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"

CONSEJEROS:

LUIS G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ
ISABEL MOLINA MONTEAGUDO
FRANCISCO MENDOZA DÍAZ-MAROTO
JULIÁN DE MORA MORENO
ANTONIO MORENO GARCÍA
CARLOS PANADERO MOYA
MIGUEL PANADERO MOYA
AURELIO PRETEL MARÍN
JOSÉ SÁNCHEZ FERRER
ALFONSO SANTAMARÍA CONDE
JAVIER LÓPEZ PRECIOSO
ANTONIO SELVA INIESTA
ALONSO VERDE LÓPEZ

Editor científico:

Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación Provincial de Albacete

Dirección y Administración:

Callejón de las Monjas, s/n. - 02005 Albacete

Dirección Postal:

Apartado de Correos 404 - 02080 Albacete

Cuenta corriente:

Caja Castilla La Mancha, n.º 2105 1000 22 0140520395

Periodicidad: Semestral

Precio de suscripción anual: 9,62 euros + I.V.A.

Número suelto: 6,01 euros + I.V.A.

Canje:

Con todas las revistas científicas o culturales que lo soliciten

* * * * *

AL-BASIT no se solidariza ni identifica necesariamente con los juicios y opiniones que sus colaboradores exponen, en el uso de su plena libertad intelectual.

NOTICIA DE UNAS DESAPARECIDAS PINTURAS MURALES EN LIÉTOR.

*Por José Sánchez Ferrer, Francisco Navarro Pretel
y Juan Pedro Collados Reolid.*

Como consecuencia de las obras que se emprendieron en 1991 en la casa con los números 15 y 17 de la calle de Cantarranas de Liétor se conocieron una serie de pinturas murales que se habían realizado en paredes, vigas y revoltones de diversas estancias de la vivienda y que, en parte, desde una fecha no conocida, estaban tapadas por sucesivos enjalbegamientos. Las pinturas que aparecían al descubierto -dos escenas, fragmentos de otras y restos de inscripciones (todas en letras capitales mayúsculas)- se

Fots. 1, 2, 3 y 4.- Restos de pinturas e inscripciones en paredes
de diversas estancias de la casa.



Fot. 1



Fot. 2

encontraban enormemente deterioradas; las reformas que se hicieron en la casa produjeron su total desaparición.

Este pequeño artículo tiene como finalidad dar a conocer dichas pinturas publicando las fotografías de las imágenes y comentando sus caracteres artísticos esenciales; así documentamos su existencia y proporcionamos materiales que pueden ser útiles a la hora de efectuar comparaciones estilísticas con otros murales existentes o que puedan aparecer.

La actual calle de Cantarranas, en su origen medieval, formó parte de un arrabal situado a unos quinientos metros fuera del recinto amurallado de la villa y situado a lo largo de dos caminos reales muy importantes para la población: el de Andalucía y el de Alcaraz. El crecimiento de la población en el siglo XVI hace que el arrabal quede incorporado al casco urbano, aunque hasta principios del siglo XIX siguió considerándose como una unidad periférica porque se le distingue con el nombre de "barrio" frente al de "las calles" con el que se denomina al resto de la villa.



Fot. 3



Fot. 4

A finales del siglo XVI, las viviendas que hoy tienen los números 15, 17 y 19 constituían una gran casona que, muy probablemente, ocupaba don Alonso de Alcantud, cuya viuda era en 1596 uno de los mayores contribuyentes de alcabalas de Liétor, con 1.040 reales de vellón¹.

Hasta 1846 la casa siguió ocupada por la familia hidalga de los Alcantud, fecha en la que parece que dejó de pertenecerles, siendo probable que la partición del inmueble se realizara por entonces.

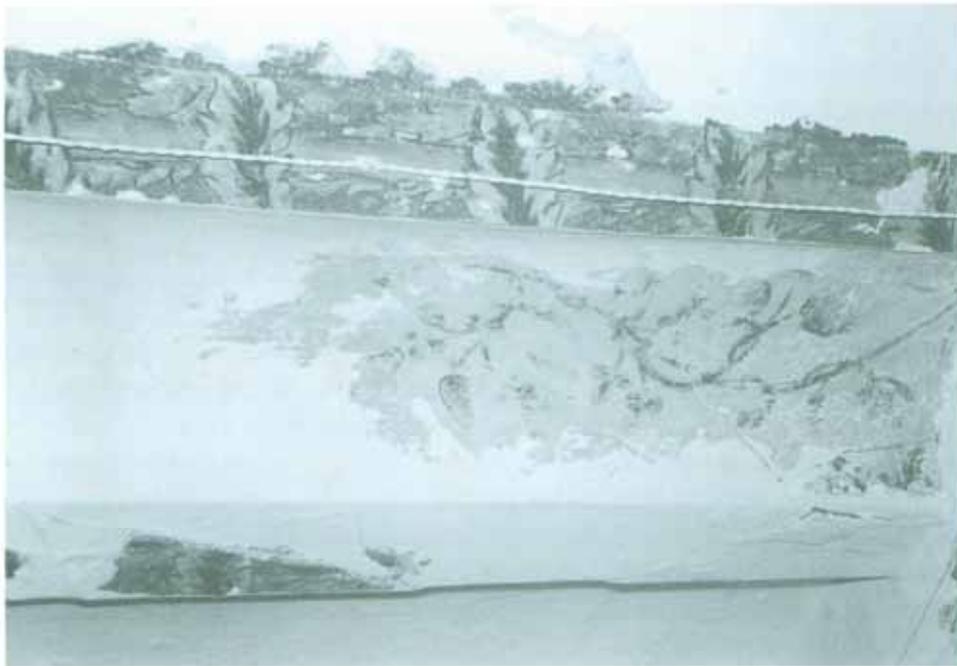
En el transcurso de las referidas obras de 1991, quedaron a la vista tres fragmentos de escenas (fots. 1, 2 y 3), uno con parte de una inscripción, unas cuantas letras de una frase (fot. 4), la decoración de vigas y revoltones en diversos lugares (uno de ellos lo muestra la fot. 5) y dos escenas bastante completas pintadas en una de las paredes de una estancia utilizada como alcoba, pero que con anterioridad pudo ser el oratorio de la familia de notables indicada. Éstas últimas eran las pinturas más importantes, ocupaban una superficie de unos diez metros cuadrados y se podía distinguir bien lo que en ellas se hallaba representado: el tema de la *Anunciación -y Encarnación-*

¹ Ar. Mun. Liétor. *Padrón de alcabalas*. Primeras págs.

y la imagen sedente de un papa (Fot. 7 y fig. 1). Trataremos solamente del mural que las contiene.

Por encima de las dos escenas, en las superficies aproximadamente semicirculares generadas por los revoltones de la techumbre, se repetía un motivo floral geometrizado adaptado a la forma del campo mural que constituía su soporte.

Por debajo de las escenas se pintaron dos bandas superpuestas; la primera estaba formada por una estrecha guirnalda construida con una unidad -compuesta por flores, frutos y hojas vegetales- que se iba repitiendo a lo largo de toda su extensión; la segunda e inferior discurría pegada a la anterior y era más ancha. Se hallaba formada por una serie de motivos simétricos constituidos por dos tallos vegetales curvados en "ce", adosados y anillados por el centro, que estaban ligados por bandas ligeramente curvas decoradas con un hilera central de pequeños trazos rectos.



Fot. 5.- Restos de la decoración de las vigas y de los revoltones de una de las salas.

La escena de la *Anunciación*.

La escena de la *Anunciación* tenía mucha mayor extensión que la otra. Estaba enmarcada por una pintada estructura arquitectónica configurada por dos pares de columnas -con basas de toros y escocias, capiteles decorados con una hilera de hojas vegetales y fustes lisos que imitaban jaspe o mármol de gruesas vetas- que flanqueaban una esbelta pirámide de su misma altura con remate de bolas y por un entablamento de ancho friso, que invade parcialmente el campo de la escena contigua (fot. 6), en el que se escribió "*IESVS. BENDIGO TV SANTO NONBRE. IESVS MI CORAÇON*", frase que, quizás, aludía al nombre que el ángel manda a María poner a su hijo: "*Concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús*" (Lucas: 1, 31).

El acontecimiento evangélico (fot. 8) tiene lugar en un único escenario, un suntuoso interior sin fraccionamiento espacial; las paredes son de piedra, con paramentos de almohadillado muy marcado y pavimento enladrillado; en el extremo superior izquierdo, hay una ventana cuadrada y a su derecha, juntos, dos estrechos vanos con sendos arcos de medio punto.

El mobiliario está constituido por una cama, con dosel o baldaquino de pesadas cortinas -que eleva, simbólicamente, la importancia espiritual de María-, una imponente silla y una mesita de lectura, cubierta con tapete, sobre la que hay un libro abierto y un pequeño candelero con vela encendida, lo que puede tener sentido simbólico e indicar que el suceso ocurrió de noche.

Entre la silla y la mesita y delante de la cama, se pintó la figura de la Virgen, con una rodilla en tierra, mano izquierda apoyada sobre el libro y derecha sobre el pecho; su cuerpo muestra una postura frontal pero su cabeza aparece girada para mirar al ángel.

A la izquierda de la escena, sobre una nube -para dar a entender que viene del cielo-, el arcángel San Gabriel transmite el mensaje que ha recibido de Dios Padre, cuyo busto, surgiendo de una nube, puede verse en el exterior a través de la ventana. El enviado divino porta en su mano izquierda, en lugar del por entonces habitual lirio, el bastón de mensajero, que adopta la forma de un cetro, elemento simbólico arcaico que figuraba en las *Anunciaciões* primitivas, que se combina con las incurvaciones de una filacteria que se enrolla en torno a su extremo superior y en la que se escribieron, como solía ser usual, las primeras palabras del texto de la salutación angélica: "*AVE GRATIA PLENA DOMINUS...*" (Lucas: 1,28).

Entre las cabezas del arcángel y de la Virgen figura la paloma del Espíritu Santo, elemento que suele entrar en la escena cuando también se quiere



Fot. 6.- Detalle de la inscripción del panel principal.

aludir al misterio de la Encarnación, sugiriendo el momento de la concepción de la Virgen; debajo, en el suelo, el jarrón con el ramo de azucenas que tradicionalmente simboliza la pureza de María.

De entre la enorme variedad de gestos y expresiones con las que los artistas han querido manifestar la emoción de María en aquel momento, aquí se elige la de lo inesperado: María, que está leyendo, como es característico de estas Vírgenes en el arte occidental, sorprendida, vuelve su cuerpo y gira su cabeza hacia el representante celeste.

El arcángel aparece entre nubes y lleva pequeñas alas desplegadas que le hacen figurar en vuelo; está vestido con ropas blancas, tiene su pierna derecha ligeramente flexionada y el pie izquierdo a punto de posarse en el suelo, como solía representarse después del concilio de Trento; adopta el "gesto oratorio" tomado de las estatuas de los filósofos de la antigüedad, es decir, extiende su mano derecha hacia la Virgen y eleva el dedo índice para subrayar sus palabras.

La composición está algo desequilibrada a favor del entorno de la figura femenina; esto es consecuencia del continuo progreso que la mariolatría



Fot. 7.- Pinturas del panel principal.

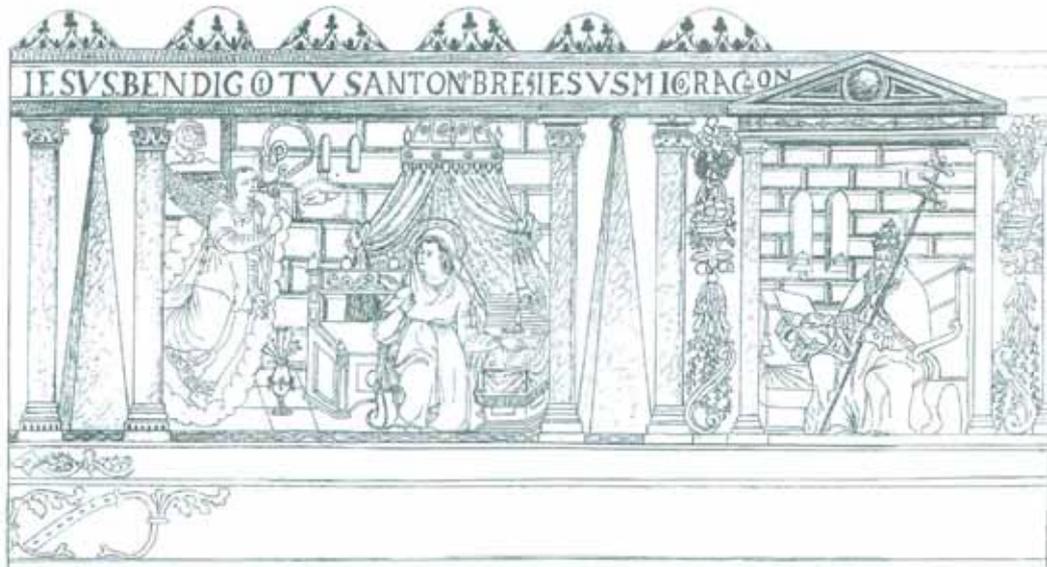


Fig. 1.- Dibujo con la reconstrucción aproximada de las escenas pintadas en la pared del dormitorio.



Fot. 8.- Escena de la *Anunciación*.

tuvo desde la Edad Media hasta el Barroco, hecho que produjo que la disimetría que a favor del arcángel había sido característica se invirtiese hasta convertir a la Virgen en el personaje predominante; incluso la luz, que en el medievo y principios de la Edad Moderna remarcaba a un San Gabriel celestial, incorpóreo y refulgente, a partir de la segunda mitad del siglo XVI también realzaba con similar intensidad la figura de María, que ya no era la humilde sierva de los tiempos anteriores.

La representación de un papa sedente.

La escena donde está representado un papa (fig. 9) -que no identificamos debido a la inexistencia de atributos iconográficos- también tiene un enmarque arquitectónico, que evoca el frente de un templo clásico, que en esta ocasión está flanqueado por dos anchas cenefas que cuelgan desde la parte superior de la pared que representan dos ristras de elementos vegetales en las que se suceden: dos racimos de uva con sus hojas, peras, cesta llena de frutas, hojas vegetales, frutas, hojas vegetales y varios largos tallos, con hojas menudas, que caen hasta el basamento por detrás de un elemento decorativo que tiene la forma de una “ese” con los extremos curvados en espiral.



Fot. 9.- Representación de un papa sedente.

La pintura representa un interior enmarcado por dos columnas de austeros capiteles sobre las que cabalga un entablamento con friso decorado con guirnalda que está rematado por frontón triangular con decoración de óculo en el centro del tímpano y pseudotriángulos laterales. La pared, como en la escena anterior, está almohadillada con llagas muy marcadas y en ella están practicadas dos próximas y alargadas ventanas de medio punto a través de las que puede verse un remedo de paisaje con casas.

En primer término, en el centro, aparece un papa sentado sobre amplio sillón; viste de pontifical con tiara y guantes, y porta largo bordón terminado en cruz de tipo patriarcal de tres travesaños; está de tres cuartos ante una mesa cubierta con un paño que tiene sobre ella un atril con un libro abierto, en el que apoya su mano derecha el pontífice, un pequeño candelero con vela encendida -indicador, quizás, como en el tema anterior, de escena nocturna- y otro libro, éste cerrado.

Para la atribución de una cronología a la obra solamente disponemos de algunos caracteres estilísticos y formales que figuran en las escenas del mural que estudiamos. Su análisis nos permite establecer dos grandes rasgos de las mismas:

a).- Las escenas, especialmente la de la *Anunciación*, están inspiradas o copian modelos renacentistas.

Nos centraremos en la escena de la *Anunciación* ya que es la que presenta los componentes más nítidamente relacionados con la iconografía del siglo XVI:

- La situación de los personajes y del resto de los elementos esenciales del tema y la composición del mismo están en sintonía con *Anunciaciones* que se ejecutan en la primera mitad del siglo XVI y que se prolongan hasta las primeras décadas de la centuria siguiente, siendo referentes, por ejemplo, la *Anunciación* pintada en el segundo cuarto del siglo XVI por Antonio Vázquez (Col. particular)² -con la que la de Liétor tiene una gran similitud compositiva- y el grupo escultórico tallado por Francisco del Rincón, entre 1600 y 1606, para el retablo mayor de la iglesia de las Angustias de Valladolid³.

- El cetro que porta el ángel es un elemento que figura ya en representaciones bajomedievales, siendo frecuente en los cuadros de los Van

² ANGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura del Renacimiento*. Vol. XII del ARS HISPANIAE. Madrid, 1954. Pág. 114.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura...* - Op. cit. Pág. 177.

Eyck (*Las tres Marías en el sepulcro* del Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam y las *Anunciaciones* de la National Gallery de Washington y del Metropolitan Museum de Nueva York⁴), y que, aunque va siendo sustituido por la rama de lirios o azucenas, aún es relativamente usual a lo largo del último tercio de la decimosexta centuria. Es significativa en este aspecto la rebuscada forma que tiene el ángel de sujetar el cetro que, por citar algunos casos, también encontramos en la *Anunciación* de Juan de Borgoña de la catedral de Ávila -1508⁵- y en la anteriormente citada de Antonio Vázquez.

- Los cortinajes, doseles, baldaquinos o “pabellones” sobre la cama, pero enmarcando la figura de la Virgen, como el que se pintó en Liétor, podemos encontrarlos con cierta frecuencia en las décadas finales del siglo XVI, si bien tienen más lejanos precedentes, como podemos ver en el tondo de Botticelli *Virgen con el Niño y tres ángeles (Virgen del pabellón)* -1495- de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán⁶ o en el fresco de Piero della Francesca de *La Virgen del Parto* -1460 ¿- de la capilla del Cementerio de Monterchi (Arezzo)⁷ o en la *Anunciación* de Fernando Yáñez del Colegio del Patriarca (Valencia)⁸ -aunque aquí la cortina se recoge solamente a un lado-, y son ya de representación abundante en el primer cuarto del siglo XVII. Los grandes cortinajes de escultura son creación italiana y pueden apreciarse en toda su magnitud a partir de Bernini; en los retablos barrocos españoles se usaban para adorno interior de hornacinas, especialmente centrales, y escenas en relieve, presentándose, generalmente, abiertos y anudados o descorridos por figuras de angelitos. Anudados, como el de Liétor, los encontramos en las escenas talladas por Gregorio Hernández del *Abrazo de Cristo y San Bernardo* del retablo mayor del monasterio de las Huelgas -hacia 1613-⁹ y en la de *La Anunciación* del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria -1624/1632-¹⁰.

⁴ ETTORE CAMESASCA. *Van Eyck*. Col. Maestros de la Pintura nº 25. Noguer-Rizzoli. Barcelona, 1973. Figuras 5, 23 y 46.

⁵ ANGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura....* - Op. cit. Pág. 123.

⁶ ANGELIS, Rita de. *Botticelli*. Col. Maestros de la Pintura nº 43. Noguer-Rizzoli. Barcelona, 1973. Fig. nº 42.

⁷ ANGELIS, Rita de. *Piero della Francesca*. Col. Maestros de la Pintura nº 58. Noguer-Rizzoli. Barcelona, 1973. Fig. nº 12.

⁸ ANGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura....* - Op. cit. Pág. 50.

⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura....* - Op. cit. Pág. 194.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 222.

b).- La arquitectura figurada reproduce elementos que son característicos del primer tercio del siglo XVII:

- Las pirámides con bolas las encontramos rematando fachadas, retablos y relicarios de esa época, como ocurre en la fachada de la iglesia de San Pedro Mártir en Toledo -concluida en 1623-, con pirámides de idénticas proporciones que las de la pintura de Liétor¹¹, o en los relicarios de las iglesias de San Miguel de Valladolid -contratado en 1613- y de los jesuitas de Medina del Campo -años treinta de la decimoséptima centuria-¹².

- El frontón de la escena del papa es del tipo que Gómez de Mora y fray Alberto de la Madre de Dios realizaban en sus fachadas; consistía en frontón clásico triangular con óculo en el centro del tímpano y, frecuentemente, pseudotriángulos rellenoando sus laterales. Los ejemplos de remates de fachada de esta clase son numerosos en las primeras décadas del siglo XVII, aunque se siguieron realizando a lo largo del resto de la centuria; solamente citaremos, porque el diseño es prácticamente igual que el del pintado en Liétor, los de las fachadas de las iglesias conventuales de los Carmelitas Descalzos de Ocaña¹³ -1613- y de Medina del Campo¹⁴ -mediados del siglo XVII-.

- Los “subientes”, o ristras de frutos y flores, como los que figuran en los laterales del templete del papa, se generalizaron hacia mediados del siglo XVII, aunque las piezas decorativas en “ese” son más propias del siglo anterior.

A la vista de todo lo expuesto, y aunque es difícil la datación cronológica de las pinturas, creemos que por su estilística e iconografía¹⁵ las escenas de la casa de Liétor que hemos estudiado se deben considerar como una obra de época barroca con numerosos anacronismos manieristas realizada hacia el tercio central del siglo XVII. La afinidad estilística de este mural y la de las restantes pinturas descubiertas en la casa nos permite atribuirles a todas la misma cronología.

El elemento estético-formal que mejor define estas obras es el de la preponderancia del dibujo; todo lo representado está en función de la línea que, oscura, va delimitando nítidamente las figuras, muebles, telas y elementos arquitectónicos.

¹¹ AA. VV. *Historia del Arte en Castilla-La Mancha*. Ed. Bremen. Toledo, 2001. Pág. 331.

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959. Págs. 81 y 270.

¹³ AA. VV. *Historia...* - Op. cit. Pág. 337.

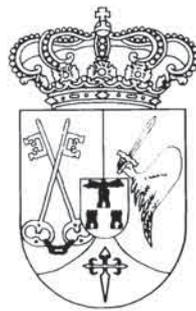
¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967. Pág. 87.

¹⁵ Agradecemos a Alfonso Santamaría Conde la ayuda que nos ha prestado en el análisis de este aspecto.

La mancha de color, casi siempre plana, rellena el interior de las superficies determinadas por las líneas. Quizás por el gran deterioro de los murales, la paleta se compone de pocos colores, siendo los dominantes el negro, el gris y el almagre, seguidos del ocre y marrón; hay restos de azules y verdes.

Se han tenido en cuenta los efectos de la luz, puestos de manifiesto, sobre todo, en los sombreados del almohadillado y de los pliegues de ropas, paños y cortinas, pero éstos no son un logro destacado ya que, con frecuencia, se utiliza más lo curvilíneo para producir la sensación de volumen y de corporeidad de lo representado.

El análisis artístico de los paneles pone de manifiesto que el pintor poseía ciertas dotes técnicas, pero, también, que tenía carencias tan significativas - entre las que destaca la deficiente utilización que hace de la perspectiva geométrica, siendo frecuentes los errores que en este sentido pueden apreciarse, sobre todo en el trazado de la cama, asientos y mesas- que hacen que consideremos incluidas sus realizaciones en el campo de la pintura popular, de la que, sin duda, constituyen una manifestación interesante.



DIPUTACION DE ALBACETE