
LA ERMITA DE LA VIRGEN DE BELEN DE LIETOR (ESTUDIO ICONOGRAFICO)

Por Rubí SANZ GAMO

Los últimos años han aportado un incremento notorio de los estudios realizados sobre arte popular que, casi olvidado en el mundo del arte, parece recobrar poco a poco el puesto que le corresponde. Su revalorización ha sido progresiva: cerámica, arquitectura, pintura, música, etc., interesan tanto por su valor estético como por su calidad de documento histórico. Y no olvidemos que el arte popular ha servido en ocasiones de vehículo de conocimiento de otras categorías artísticas superiores, cuyo eco se ha mantenido a veces por siglos y que ha estado y está al servicio de unas personas que lo crearon para satisfacer sus necesidades estéticas y cotidianas. Un buen ejemplo lo tenemos en la cerámica, pero preferimos dirigir la atención hacia otros documentos artísticos, y especialmente hacia un lugar recóndito de la provincia de Albacete: Liétor.

A pocos kilómetros de Albacete, y adentrándose en la sierra, Liétor ofrece un bello y pintoresco paisaje surcado por las aguas del río Mundo. De calles empinadas y angostas, en esta pequeña población conviven arquitectura popular y culta, conventos y mansiones se dan la mano y son testigos de un pasado no muy lejano. Tras subir empinadas callejas, entramos en el edificio que quizás más llama la atención de los allí existentes: la ermita de Belén, profusamente decorada en el siglo XVIII.

Durante el barroco, y apartir del Concilio de Trento, hubo un serio intento de estrechar los lazos entre el pueblo y la Iglesia, de lograr un acercamiento entre Dios y el hombre en espacios llenos de teatralidad, pero donde las imágenes de la Iglesia, esculpidas o pin-

tadas, perdían rigidez para ganar en humanidad. El acercamiento entre lo divino y lo humano se manifiesta a veces por medio de las procesiones de imágenes, acercamientos solemnes de Cristo, la Virgen y los santos al pueblo. Este va a orar en las iglesias; pero el mundo celeste, representado en esas imágenes, también pasea por las calles en procesiones.

La ermita de Belén, aun dentro de la aparatosa decoración barroca que recubre sus muros, parece haber conseguido esa comunicación. Sus dimensiones reducidas y su espíritu decorativo tan arraigado en la gente del pueblo lo hacen posible. Los habitantes de Liétor parecen identificarse con los personajes que tan faltos de idealización recubren sus muros. La festividad de la ermita, celebrada los días 26 y 27 de diciembre, tiene mayor importancia para ellos que otras fechas más señaladas.

La ermita es, al exterior, un edificio de mampostería, un rectángulo de paredes lisas y reducidas dimensiones, un poco elevado por la situación del pueblo, en la ladera de una montaña, y por haber sido rebajado el primitivo nivel de la calle; es, en resumen, un edificio que no invita a penetrar en su interior. Este exterior pobre y carente de estética hace que sorprenda su interior, precisamente por el contraste que ofrece. Completamente cubierto de pinturas al fresco, realizadas en el siglo XVIII, son una faceta de un arte popular imitativo de las exuberantes decoraciones de los siglos XVII y XVIII.

El barroco, del que se ha hablado como componente de la idiosincrasia del pueblo español, arte de gusto por todo aquello que pueda parecernos recargado e inquietante y en el que la creación de nuevos espacios ilusorios fue una de sus constantes, es fundamentalmente religioso, alentado por el espíritu de la Contrarreforma.¹ Este primer carácter del barroco es el que hizo, gracias a unos hombres preparados para ello, que nuestras iglesias se poblasen de imágenes. Todo el santoral tiene cabida en ellas, un puesto y una veneración indiscutible. Se les otorga un culto desmesurado, cada uno intercede ante Dios y la Virgen en una faceta determinada; y se rodea al conjunto de ricas tapicerías, de ornamentaciones exuberantes, con tipos rocallas y que esencialmente no pueden ser consideradas como

¹ SANTIAGO SEBASTIÁN: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981.

rococó, y de enmarques arquitectónicos destinados a la creación de un espacio ilusorio.

A todo lo anterior viene a sumarse el gusto por los colores vivos y contrastados, enraizados en lo más profundo del gusto popular, dando como resultado un arte vivo, dinámico, envolvente, colorista y en cierto modo decadente, como lo fue la historia de aquellos siglos.

Descripción del edificio

Si el exterior es pobre, tan sólo animado por algunos vanos de puertas y ventanas exentos de molduras y por una espadaña en el muro de los pies; la estructura arquitectónica del interior es también simple y sencilla. La planta (23×6'5 m.) es un rectángulo de una sola nave dividida por arcos transversales apuntados, trasdosados en forma angular para asiento de la armadura de madera a dos aguas.² Dos portadas sin decoración se abren en los muros laterales. El tramo de los pies lo ocupan un sotocoro y coro en alto con barandal de madera. Los muros están animados tan sólo por un banco corrido y un púlpito poligonal en el lado del evangelio y que tampoco ha escapado a las manos del ávido pintor. El presbiterio, un poco más elevado que el resto de la nave, ofrece la posibilidad de nuevas perspectivas arquitectónicas gracias al camarín situado sobre el altar y al que se accede por la sacristía.

El exterior está animado por pequeños contrafuertes. Y en la que fue fachada principal pueden descubrirse aún las huellas de una antigua puerta, situada en el sotocoro, y de la que se distinguen sus huellas bajo la capa de pintura. La escalera del coro, con motivo de la ornamentación de la ermita, cambió de orientación.

También en el exterior se percibe claramente la adición del camarín y sacristía en época posterior a la primera obra de fábrica. El camarín, elemento muy difundido durante el barroco, es posiblemente coetáneo a las pinturas, si no anterior. Su fin era el de presentar la imagen recortándose al trasluz en el vano abierto sobre el altar, así como de servir de capilla de culto a esa misma imagen y para un número de personas reducido.

² Responde en su estructura al esquema-tipo de las iglesias del gótico mudéjar.

En cuanto a la cronología, según una de las muchas inscripciones existentes en la ermita fue construida en 1570, a costa de Alonso de Tobarra y de su mujer, María Sánchez Alcantud. Pertenece a un tipo muy difundido por la península a partir del siglo XIV y con pervivencias en el XVI. Iglesias rurales de este tipo, que han sido clasificadas por diversos autores como pertenecientes al gótico mudéjar,³ se encuentran en la provincia de Albacete, diseminadas por algunos puntos de la sierra de Alcaraz⁴ y que sin duda se relacionan con el poderío de los Manrique. La fecha de 1570 que da una de las inscripciones de la ermita nos parece muy tardía y creemos que más bien ha de deberse a alguna reforma o decoro de la iglesia.

Respecto a sus pinturas, no conocemos al artífice de las mismas; quizás sea el Biçent que aparece en el púlpito, posiblemente un valenciano llegado a Liétor para ejecutar las pinturas. A falta de datos, nos referiremos a él como al maestro de Liétor. Lo que sí está fuera de duda es la unidad de acción de las mismas. Es posible que otras iglesias del mismo tipo fuesen decoradas con pinturas similares. Al menos la de Riopar, donde se hallaron, con motivo de la restauración de la iglesia en 1982, pinturas similares en uno de los muros del ábside (lado de la epístola), posiblemente del siglo XVIII. Es posible, además, que la ermita de Liétor tuviese algunas pinturas anteriores, al menos en la parte correspondiente al altar, donde, bajo la figura de una pastora se aprecian restos de un ropaje femenino.⁵

³ CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española. Arquitectura medieval*. TORRES BALBAS, L.: *Ars Hispaniae*, t. IV, y *A. E. A.*, n.º 129, 1960. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Arte Español*, 1960.

⁴ SANZ GAMO, R.: «*Al-Basit*», n.º 2, 1976, y n.º 6, 1979. Ejemplos que responden a la misma estructura son las iglesias de Riopar, Bienservida, Villapalacios, Genave, Socovos (para la que F. Fuster da la fecha de 1590). La iglesia de Genave (Jaén) es también de una nave, con cinco arcos transversales apuntados y techumbre a dos aguas, portada lateral del siglo XVI y transformaciones en el XVIII.

⁵ El descubrimiento se debe al cura párroco de Liétor, don Francisco Navarro Pretel, al que agradezco el interés y las facilidades dadas para la realización de este trabajo. Agradecimiento que hago extensivo a don Samuel de los Santos Gallego y Carlos Royo.

Situación y temática de las pinturas

La colocación de cada motivo, bien sea de tipo arquitectónico, meramente decorativo como telón de fondo o icónico, tiene un lugar muy concreto y estudiado por el Maestro de Liétor. Nada parece estar pintado accidentalmente, ni un solo elemento fuera de lugar. El artista pretendió, por medio del *horror vacui*, convertir un espacio pobre, de muros lisos y exentos de decoración, en un interior rico y teatral, en una época en la que se daba el paso decisivo hacia una estética impregnada de clasicismo académico.

Como un tapiz, y en todos los muros de la ermita, exceptuando el correspondiente al altar, cuelgan pesados cortinajes —a veces sujetos por clavos, también pintados— de franjas verticales tricolores: rojos, azules y amarillos muy vivos recorridos verticalmente por roleos imitando ricas telas de palacios y mansiones. Unas veces permanecen cerrados y caen pesadamente, mientras que otras se abren para que podamos contemplar ilusorios retablos o imágenes que debían ocultar. Pero ni aun entonces logran perder esa sensación de rigidez y estatismo a que han sido castigados por la mano del pintor. La teatralidad ideológica del barroco se convierte aquí en formal. El pueblo asiste a un espectáculo en el que las figuras, aisladas o formando escenas, desfilan ante nosotros en una procesión numerosa y simbólica.

Las cortinas no llegan al suelo, se interrumpen en un zócalo de paralelepípedos cuyas líneas de fuga, dirigiéndose hacia el presbiterio, cumplen una doble función. La primera de ellas es la de dirigir la mirada del espectador hacia el altar, punto ideal de convergencia. La segunda, para formar un primer plano, no muy conseguido, que dé profundidad a las escenas de la parte superior haciendo uso del *trompe l'oeil* o trampantoja, truco visual utilizado por muchos pintores desde fines del siglo XVI. El mismo altar mayor de la iglesia parroquial de Liétor, dedicada a Santiago, es un claro y conseguido ejemplo de engaño al sentido de la vista.

Los arcos de la estructura arquitectónica están cubiertos de decoración vegetal salpicada por angelotes en las claves, cartelas con escenas figuradas o inscripciones en las enjutas, y en algún caso están flanqueados por imaginarios elementos arquitectónicos.

La temática, para un mejor estudio, la dividiremos en tres apartados: figuras humanas, elementos arquitectónicos y otros motivos.

A) *Figuras humanas*.—Las fuentes fundamentales utilizadas para su estudio son el Nuevo Testamento y la Leyenda Dorada. El tema principal es la *Adoración de los pastores*, sobre el altar, y estrechamente relacionado con este pasaje, por pertenecer a la vida de Cristo, la Anunciación (sobre la anterior), y la Sagrada Familia, la Visitación y la Inmaculada en el camarín. Cinco temas que han gozado siempre de las simpatías del arte universal, repetidos hasta la saciedad siguiendo normas casi inamovibles a través de los siglos. Tan sólo se aparta un poco de lo tradicional la representación de la Sagrada Familia, un tanto infantil, en la ermita de Liétor.

De los cuatro tramos en que se divide la ermita, el primero está dedicado a la Virgen, incluso las vigas del techo están decoradas por motivos vegetales, imitaciones de mármol y símbolos marianos en medallones ovales.

El segundo tramo, inmediatamente anterior al presbiterio, está decorado con dos grandes retablos con esculturas y cuadros. Se representa aquí la Pasión de Cristo, siendo la primera escena de su vida representada la del Bautismo, como preparación de la vida pública. Enjutas y claves de los arcos representan el Prendimiento y la Negación de Pedro, la clave del arco tiene representada la caída camino del Calvario, y en el arco siguiente está el Ecce Homo.

La techumbre contiene asimismo medallones ovalados con los símbolos de la Pasión: la escalera del descendimiento, la bolsa de Judas, la oreja cortada por San Pedro y un cuchillo en vez de la espada que le sirvió de instrumento; el martillo, las tenazas, la lanza del centurión, los tres clavos, una jarra, quizá aludiendo al vinagre, y el látigo y la columna de flagelación. Intercaladas aparecen cabezas de hombres, un total de cuatro, representando a dos diáconos, un moro y un personaje real. Otros símbolos son los dados y otros dos no identificados debido al deterioro de las pinturas.

De los retablos de este tramo uno de ellos, el del lado del Evangelio, se aparta del tema de la Pasión. Está dedicado a San Antonio, apareciendo la imagen del santo en una hornacina central, y las tentaciones que sufrió en el cuerpo superior del retablo.

El siguiente retablo, si bien no está dedicado a la Pasión directamente sí lo está indirectamente, pues las imágenes representadas son

las de santas mártires. La que ocupa el centro es Santa Bárbara, y en la parte superior, flanqueando la escena del bautismo, Santa Agueda y Santa Mónica.

En este mismo tramo se encuentra el púlpito, con representación de tres doctores y predicadores de la Iglesia.

El tercer y cuarto tramos no tienen ninguna dedicación exclusiva. En la pared del Evangelio tres cuadros representan a San Miguel pesando almas, la Virgen del Carmen y otra figura, quizá San Juan. El lienzo del muro opuesto tiene también unos cuadros «colgados» dedicados a Santa Teresa, Santa Ana y la Virgen, San Juan de la Cruz y Santo Domingo.

El techo carece de decoración por haberse perdido, posiblemente serían alegorías a estas representaciones de la Iglesia triunfante. En cuanto a los arcos, en la clave del segundo la figura ha sido borrada, mientras que en las enjutas hay cartelas con inscripciones alusivas a la construcción del edificio:

(A la izquierda:)

ESTA ERMITA
LA MANDO ACER
A SU COSTA ALon
so DetobaRA I SV
MuGER MARIA SAN
CHEZ ALCantud
AÑO 1570

(A la derecha:)

SE PINTO ES
tA ErMita SIEN
DO SANTEro GAS
par BAIDEZ I SU MV
Ger ANTONIA Cifu
ENTES Año
1734

El tercer arco tiene en la clave una estropeada representación de la Virgen con el Niño, y en las enjutas San Francisco predicando a los pajarillos y San Pascual Bailón.

El cuarto y último tramo presenta gran variedad temática. La intención del artista fue aquí la meramente decorativa, intentó «colgar» unos cuadros incluso en el muro perteneciente a la caja de la escalera, donde en una cartela pintó la estigmación de San Francisco. Santa Catalina, San Juan Bautista, San Cirilo, San Bartolomé y Santa Lucía aparecen junto a un cuadro de la Adoración de los Reyes, y por último, un esqueleto alusivo a las postrimerias, cerrando como botón final el ciclo iconográfico de la ermita.

B) *Elementos arquitectónicos.*—Desempeñan un papel importante en esta ermita, cuya estructura arquitectónica es de suma sen-

cillez en un período cuyo gusto artístico roza en ocasiones con lo antiestético por su afición a lo abigarrado, a lo exuberante y a la teatralidad.

Posiblemente la falta de medios económicos, unida a la falta de espacio, dieron como resultado este edificio pintado hasta el último rincón. Se decoró en un momento en el que los problemas de ilusión espacial, de perspectivas no lineales, sino aéreas, estaban ya resueltos. Problemas resueltos por la arquitectura mediante el juego de masas, y problema fundamental para la pintura, que ha de buscar la tercera dimensión mediante la articulación de manchas iluminadas y coloreadas, de tal forma que consigan crear la ilusión de un espacio que sólo existe gracias a la técnica del pintor, pero cuya existencia real es completamente irreal.

Las soluciones ya estaban dadas, pero el Maestro de Liétor parece desconocerlas o haberlas olvidado. Utiliza la perspectiva lineal sólo cuando representa elementos arquitectónicos, pero cuando tiene que plasmar elementos que por sí mismos y en la realidad son tridimensionales y cuya colocación en uno o varios planos han de dar profundidad creando espacios ilusorios, opta por la solución más sencilla, y columnas, capiteles, arquivoltas, frontones y plintos aparecen colocados en un mismo plano. Los retablos pintados en la nave de la ermita no acusan tanto este arcaísmo como las pinturas del camarín. Las tres escenas principales del camarín sirven de fondo a una especie de galería arquivoltada, sostenida por columnas torsas y coronadas por una balaustrada. La Visitación parece desarrollarse en el interior de un templo cubierto por bóvedas y cúpula. El dibujo de éstas está bastante logrado, dando una perfecta ilusión óptica de profundidad espacial. Pero las columnas que soportan dichas bóvedas, al estar en un mismo plano y carecer de profundidad por la colocación de un pavimento en perspectiva que, en vez de alejar la escena, la aproxima cada vez más al espectador.

Los retablos están formados por dos cuerpos flanqueados por columnas, separados por un entablamento y unidos por orejeras o figuras que hacen las veces de éstas, sirviendo de enlace entre el gran cuerpo central y el superior, de mucho menor tamaño y coronado por cartelas o por frontones partidos. El más original es el del altar, el más esbelto, flanqueado por enormes bolas herrerianas junto a las orejeras, y pináculos sobre el frontón. Los intercolumnios,

al estar también decorados, parecen pilastras adosadas a las columnas, por estar en el mismo plano que éstas.

Excepto en el vano del camarín y en el sotocoro, con columnas de orden corintio, todas las demás son torsas o salomónicas, en cuyos fustes se enrollan tallos de vid, alegoría de la eucaristía, o las hojas de cardo. El maestro que pintó la ermita pudo ver estas columnas en la iglesia parroquial de Liétor o en algunas de las localidades más próximas.

Las hornacinas, que contribuyen al juego de luces y sombras en busca de un nuevo espacio, en la ermita de Belén son aveneradas, con una pequeña bóveda formada por una concha cuyos gallones aumentan el efecto de profundidad. El tratamiento que han recibido en Liétor es el de una obra de gran riqueza, al estar decorado su fondo con una imitación de una preciosa tela de seda.

La utilización de estas hornacinas adquiere en esta ermita una gran importancia al crear un espacio en profundidad que aloje a una imagen determinada.

Los entablamentos aparecen formando parte integrante y necesaria de retablos, y también desempeñando una función meramente decorativa, sostenidos por las columnas que flanquean las puertas y cuya imaginaria función arquitectónica es inexistente, son simples remates que no sostienen nada, ni siquiera sirven de apoyo a los cuadros que cuelgan sobre ellos. Pero es en estos entablamentos que están sobre las puertas donde la sensación de realidad es mayor al haber sido pintados previo un estudio de la luz.

Los demás elementos arquitectónicos, tales como las vigas del techo y ménsulas que las soportan, o el mismo púlpito, forman parte de la arquitectura real y no pictórica. No así el techo plano de la sacristía, que simula ser una bóveda de arista.

C) *Otros motivos decorativos.*—Agrupamos aquí todos aquellos que no simulan verdaderos cuadros, esculturas o retablos. Son temas de carácter vegetal y abstracto que contribuyen a evitar el horror al vacío en arcos, paredes y techos. Algunos de ellos son del más puro clasicismo, tales como los roleos, que asemejan a otros del mundo renacentista y aún romano. Otros parecen ser una burda imitación de la rocalla, pero sus líneas simétricas y sus vigorosas curvas sólo consiguen ser un ligero eco de aquélla.

Dejando a un lado la decoración del techo, la decoración de paredes y arcos sugieren la idea de estucos pintados. Es como si se hubieran utilizado planchas con temas vegetales y se hubieran impreso sobre el muro, aplicando luego los ya tradicionales colores de la ermita: azul, amarillo y rojo. La repetición de roleos hasta la saciedad es una constante, hojas de cardo, y en algún momento una flor campaniforme, alternando con jarrones y frutos. Los motivos van desde la fina enredadera que cubre los mismos tapices hasta los gruesos tallos que forman los roleos y que nacen de la boca de una serpiente como prolongación de su lengua en el techo de la caja de la escalera, o de las manos de deliciosos angelillos. Estos roleos se repiten incansablemente, como una fórmula que el maestro se resiste a abandonar en pos de un nuevo descubrimiento en el campo de las formas decorativas.

Los «cuadros» poseen marcos decorados con pequeñas hojas y tallos, unas veces realzados por cabujones, como si fueran obras de orfebrería y otras veces se decoran mediante una fina cartela.

Motivos también de carácter naturalista son las pequeñas hojas y tallos que decoran la techumbre a dos aguas, o las mismas pinceladas con que han sido adornadas las ménsulas, y los jarrones con flores y frutos.

Decoración geométrica es la del zócalo del camarín, decorada a base de líneas rectas y de círculos.

Análisis estilístico

Las pinturas murales de la ermita de la Virgen de Belén, realizadas entre 1734 y 1735, hacen alarde de un arcaísmo notable. Sólo la representación de algunos elementos arquitectónicos y decorativos, en boga a finales del siglo XVII y principios del XVIII, nos delatan el momento en que fueron efectuadas, pues los colores utilizados, así como los tipos humanos y las composiciones, recuerdan más a pintores primitivos que al ocaso del barroco.

Indudablemente barroca es la primera impresión que produce, pero no así su estudio detallado, resultando una composición uniforme, ajustada a unas reglas fijas de simetría absoluta, de falta de observación minuciosa del natural o al menos torpeza para poder

plasmarla en un cuadro. La visión ilusionista de un interior con retablos, cuadros, esculturas y ricas telas, queda un tanto rota por las limitaciones técnicas y creadoras del maestro; el uso abusivo de colores muy limitados contribuyen a esa impresión. Sin embargo, hemos de tener presente que al contemplar la ermita de Belén no estamos ante la obra de un artista formado dentro de una tradición artística, con maestros notables, conocedor de las últimas experiencias pictóricas de su momento, en contacto con otros lugares y países que aportan nuevas ideas; al servicio de una aristocracia o al servicio de una comunidad religiosa adinerada, y con posibilidad de desarrollar su técnica y creatividad al máximo. Por el contrario, es una ermita enclavada en pueblo perteneciente entonces a la provincia murciana, con indudable independencia económica, pero adentrado en la sierra y no precisamente cerca de un cruce de caminos, lejos de grandes centros artísticos, aunque muy próximo a la próspera ciudad de Hellín. Ermita un poco alejada del centro de la misma villa, al servicio de una comunidad formada por gentes que viven del campo o de las pequeñas industrias locales y que subvencionaron su decoración. El maestro que las realizó trabajó por y para el pueblo al que pertenecía. Conocedor, tal vez, de algunos suntuosos interiores, trató de crear uno de ellos con los pocos medios puestos a su alcance.

Sus fuentes iconográficas debieron de provenir de grabados y estampas del siglo XVII o XVIII (fig. 1), explicando así su casi desconocimiento de las composiciones abiertas y llenas de expresividad de dicho siglo, y su carácter lineal, dibujístico, apictórico. Aquí está presente lo lineal frente a lo pictórico de Wölfflin y las composiciones cerradas frente a las abiertas. Ausencia de elementos barrocos en un período barroco, aunque sí lo fuese ese espíritu con que se pintaron. Todas las representaciones humanas son semejantes, altas o bajas, gruesas o delgadas, tienen el mismo rostro campesino, de tal forma que la cara de la Virgen es la misma que la de Santa Agueda o Santa Lucía. Lo mismo ocurre con los rostros masculinos, diferenciados por pequeños detalles del pelo o de la barba. Podemos reconocer a cada miembro de la Iglesia por sus atributos o por la escena de la cual forman parte activa. San Juan Bautista cubierto con la piel de cordero o bautizando al Mesías. San Miguel pesca almas o descarga su lanza sobre la caterva de monstruos in-

fernales. Más difícil es la identificación de los mártires de la Iglesia al ser su atributo en muchas ocasiones la simple palma del martirio.

Característica también en Liétor es la absoluta falta de psicología en los personajes, rostros felices pero inexpresivos; sólo los seres infernales tienen dibujada la mueca del odio en sus caras, mientras las figuras en actitud piadosa bajan sus ojos tímidamente. Nada más. Es una ermita donde no parecen estar permitidas las manifestaciones anímicas.

Las pinturas, realizadas al fresco, han sido hechas abusando de tres colores fundamentales: rojo, azul y amarillo, algunos tonos de blanco, verde, azul o gris, y líneas negras delimitando los contornos. Los colores han sido utilizados puros, sin mezcla, completamente planos y muchas veces convencionales.

La función primordial es la que ejerce la línea, ella crea la forma del hombre y de su entorno, del retablo, etc. El color asume una función secundaria, vivifica la figura dándole cierta personalidad y volumen. Mediante las manchas de color, realizadas a veces por líneas, se crean planos de proximidad o lejanía, según su naturaleza. Los colores cálidos aproximan, mientras los fríos producen sensación de alejamiento. En la escena de la Anunciación encontramos un ejemplo claro: el ángel y la Virgen, en primer término; en segundo plano, el tono cálido del muro que compartimenta el espacio; el cielo dividido a través de las ventanas aleja, pero las cortinas rojas colocadas tras la Virgen aumentan la sensación de proximidad al espectador.

El Maestro de Liétor consiguió en el interior del recinto un efecto de teatralidad formal, pero no pictórica. Sólo raras veces la vista adquiere la conciencia de la existencia de un espacio virtual, resultado de un proceso de combinación de manchas coloreadas, estando la mayoría de las veces al servicio caprichoso de un maestro en este caso condicionado por la posesión de tres colores. Hubiese sido necesario, cuando menos, la anulación de dos elementos importantes aquí: la línea y las tintas planas, siendo los dos parte constitutiva de la personalidad del maestro.

En la mayoría de los casos el maestro que operó en Liétor respetó siempre el color local, su utilización ha estado al servicio de la reproducción de unos objetos o seres reales. El color le interesó para cumplir ese fin, ha sido sólo un medio puesto al servicio de la

forma y no ésta la condicionada por el color. Las ramas de los árboles son verdes; las carnaciones, sonrosadas; la tierra es siempre ocre... Técnicamente no es tan acertada la reproducción de elementos arquitectónicos. Sólo en el caso de las columnas que flanquean el vano del camarín, imitando mármol blanco, responden a un color convencional.

En los demás casos se plantea una problemática, ¿quiso el Maestro de Liétor reproducir obras de piedra o de carpintería? Pongamos el caso de la galería arquitrabada pintada en el camarín y coronada por una balaustrada. Suponiendo que sea una obra ideal de madera policromada, carece de sentido la perspectiva arquitectónica de la escena central (la Visitación), no tratada como un cuadro, sino como una nave abierta al camarín a través de un pórtico. Si, por el contrario, es imitación de la piedra o el mármol, los grises correspondientes a la piedra y las columnas serían quizá de mármol. De este último material no existe variedad de un rojo tan vivo como el de las columnas que franquean el retablo central del presbiterio y las de la puerta de entrada. En cualquier caso, sean reproducciones de madera o piedra, el uso del color rojo se debe a un gusto estético de raíz popular.

Los colores tan sólo adquieren algunas otras tonalidades en las vestimentas cuando los pliegues de las telas producen ligeras sombras que dan cierta corporeidad a las figuras. Lo mismo ocurre en los roleos de flores de acanto y en los jarrones que adornan las paredes. Diferente es el tratamiento dado a los cortinajes que actúan de telón de fondo. Los colores rojo, azul y amarillo son completamente planos, no hay ningún matiz que alivie la sensación de tirantez y rigidez que producen, ni siquiera la decoración vegetal que recorre cada una de sus líneas.

Es también el color el medio de convertir la materia en objetos de diversas calidades. Los grises de la Visitación, al adquirir una determinada forma, convierten el muro en piedra; los fondos de las hornacinas parecen ser de raso, etc., pese a la falta de técnica de nuestro maestro. Incluso reprodujo una puerta pareja y simétrica a la que da entrada a la sacristía y al camarín y que se encuentra junto al altar.

En cuanto a la simbología del color, tan sólo la ha utilizado de manera sistemática, con dos excepciones en la figura de la Virgen.

Siguiendo la tradición, ha sido representada con la túnica roja, símbolo de la caridad, la sangre y el amor divino; y el azul en el manto, símbolo de la piedad y la esperanza. Las dos excepciones son la Inmaculada con la túnica blanca y la Virgen del Carmen con el hábito carmelita. El resto de las figuras femeninas suelen llevar, en general, los colores propios de la Virgen.

Otro problema a plantear es el de la relación luz-color, prácticamente ausente en la ermita. Las figuras de los cuadros presentan una luz uniforme, y las pintadas como esculturas en aquellos puntos en que la luz natural debía incidir si tuviesen corporeidad real. Caso diferente es el de los elementos arquitectónicos, realizados en algunos puntos con pequeños toques de luces y sombras para dar sensación de relieve.

Las composiciones están casi todas centradas en torno a un eje de simetría, lo que implica una idea del espacio ya preconcebida. Las pinturas están ordenadas conforme a un eje axial en cada escena y en todo el conjunto en general. En los cuadros se perciben distintas tendencias compositivas. Perfectamente equilibradas son las que representan la Adoración de los pastores, el Bautismo y, en general, todas aquellas que se encuentran en los dos primeros tramos de la nave. Los dos últimos presentan composiciones más variadas; la misma adoración de los Magos tiene unos esquemas a base de diagonales totalmente barrocos, huyendo de todo centralismo compositivo.

Algo semejante, aunque no tan marcado, ocurre en otros cuadros; comparemos, por ejemplo, las representaciones de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. La figura del primero está desplazada hacia la derecha, si bien hay un visible arcaísmo en la falta de perspectiva del libro. Por el contrario, la figura de la santa ocupa el centro del cuadro, y a sus lados la composición se equilibra entre una larga rama a la izquierda, y la pluma y el Espíritu Santo a la derecha. Escenas que debieron dar sensación de profundidad y perspectiva resaltan extraordinariamente planas, como el cuadro dedicado a San Cirilo.

Al maestro de Liétor no pareció interesarle demasiado el paisaje, tan sólo en una ocasión hace uso de él como género pictórico importante. Las alusiones que hace del mismo son siempre infantiles, indicadas por unas breves líneas coloreadas y de un tamaño mi-

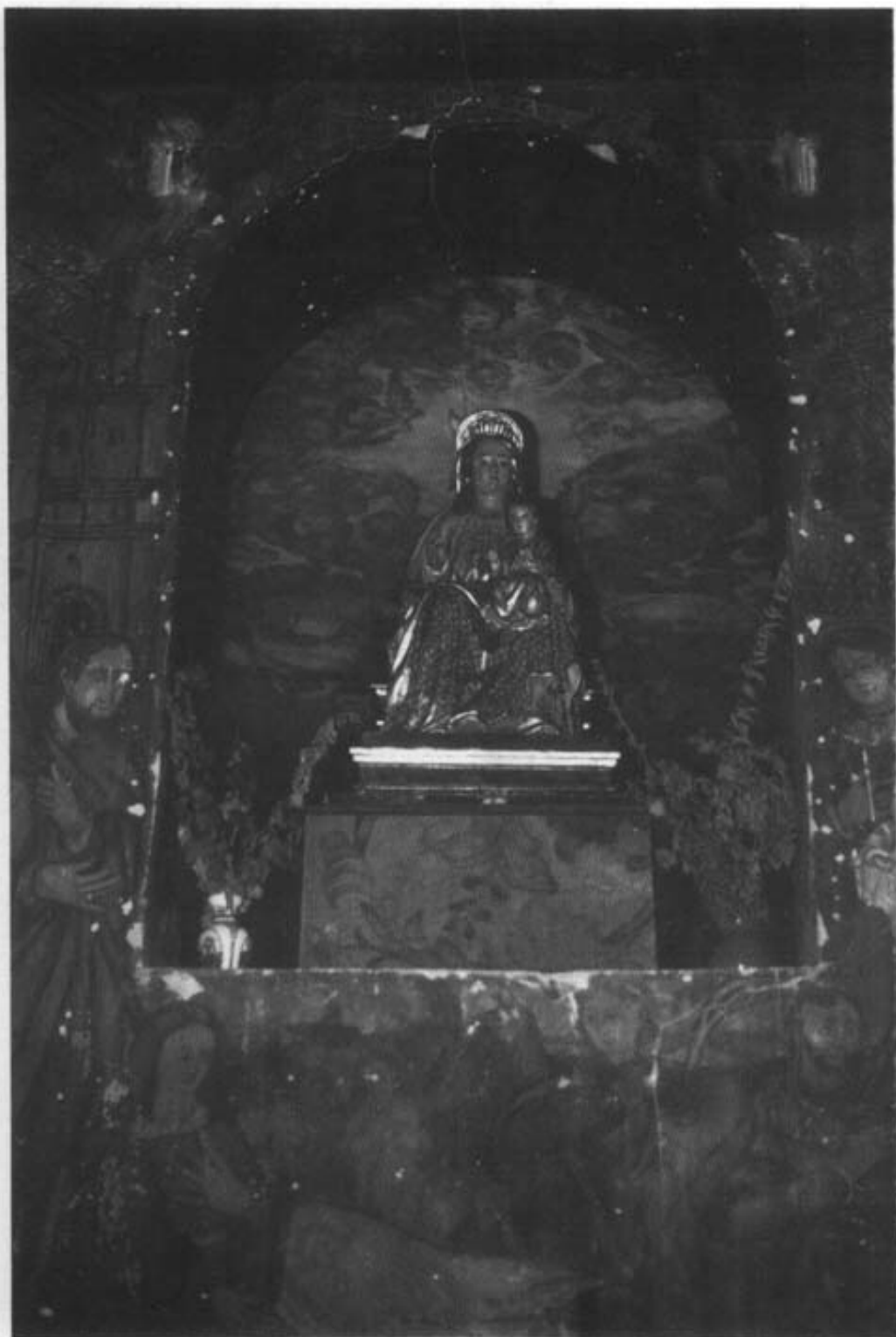


Foto núm. 2.— Imagen de la Virgen de Belén y adoración de los pastores.

núsculo. Son contados los casos en los que sirve realmente de fondo a una escena que de otro modo no se explicaría. Las repeticiones son constantes, siempre es el mismo paisaje, el suelo está formado por simples líneas ondulantes de tonalidad ocre, a veces unas lejanas montañas en gris, los árboles son cipreses o pinos, y cuando aparece alguna construcción es imitación de casas orientales: cubos blanqueados y cubiertos por una pequeña cúpula.

Las figuras están, en su mayoría, de pie, rígidas y en posición frontal; cuando están arrodilladas adoptan una extraña postura: las piernas están dobladas hacia adelante, y los pies aparecen torcidos, siendo otra muestra más de la ingenuidad con la que el maestro ha dotado a toda la ermita.

Iconografía

A la identificación iconográfica ha contribuido positivamente el mismo Maestro de Liétor con la colocación de un pequeño recuadro bajo algunas imágenes con el nombre del personaje al que representa, o al menos el de la persona que pagó su ejecución, aunque generalmente son las figuras que contienen esa inscripción las más fáciles de identificar por los símbolos que les acompañan, mientras que otras que han quedado oscuras para nosotros no llevan el citado cartel. Así, la iconografía de San Miguel es siempre característica, o la de Santa Teresa, no así la de otras figuras sin ningún símbolo especial.

Para el comentario expuesto a continuación comenzamos la descripción por el muro del presbiterio, y haciendo un imaginario recorrido por la ermita, seguiremos por el lado de la epístola, sotocoro y el lado del Evangelio, para proseguir con la sacristía, la caja de escalera y, por último, el camarín.

1. Muro del presbiterio:

1.1. Retablo la Adoración de los pastores (fig. 2): El acontecimiento parece tener lugar en una calle de Belén. El escenario se desarrolla dentro de un gran cuadro rectangular horadado por un arco de medio punto, lugar destinado a la imagen (verdadera talla) de la Virgen de Belén. Debido a esto, el espacio de que disponía el

artista para pintar el cuadro era muy pequeño, de aquí que sus figuras sufran una adaptación a la ley del marco, la mayoría de ellas han de postrarse ante el Niño a la fuerza. El Maestro de Liétor, siguiendo una rigurosa simetría, ofrece una composición estática y perfectamente equilibrada, un tanto alejada, por otra parte, de las composiciones del XVII y XVIII.

El centro lo ocupa el Niño Jesús rodeado por una aureola, y sobre él, un angelito, la mula y el buey. Al desplazarse estas figuras un poco hacia la izquierda quedan unidas a las de la Virgen arrodillada, equilibrándose con las figuras de otros dos pastores postrados ante el Niño. De pie, y a ambos lados, San José y una pastora van elevando nuestra mirada, prolongándose con la visión de unos edificio italianizantes. La composición la cierran en la parte superior unos angelillos portadores del Gloria.

Perspectiva lineal, uso de la ley de frontalidad y composición cerrada en torno a Cristo son las principales características de esta escena.

El segundo cuerpo está dedicado a la Anunciación. Composición también cerrada en los dos extremos por la Virgen y el ángel. Este ha entrado por la ventana para anunciar la buena nueva, mientras que la Virgen, realzada ante cortinajes rojos, se arrodilla. El espacio central del cuadro lo ocupan la paloma del Espíritu Santo y un jarrón de azucenas. Composiciones idénticas, variando en pequeños detalles, existen en buen número, sobre todo en los siglos XIV al XVI. (Los ejemplos más claros se encuentran en la pintura italiana.)

1.2. A ambos lados del retablo central dos figuras parecen custodiarlo. La izquierda representa a un padre de la Iglesia, posiblemente San Agustín, obispo de Hipona a partir de su conversión al cristianismo, en el año 387, y a una santa no identificada con una cruz al cuello y una cadena de oro en su mano izquierda, posiblemente Santa Mónica (fig. 3).

El grupo de la derecha está formado por otra santa mártir, Santa Quiteria, pues en una de sus manos lleva la típica palma del martirio, y en la otra, una cuerda con la que ha atado a un perro, y cuya simbología es la del dominio de la virtud sobre las pasiones humanas. Forma pareja con un personaje masculino calvo y con barba que lleva en sus manos un libro y un largo cayado con una cruz; posiblemente se refiera a alguno de los apóstoles (fig. 4).



Foto núm. 3.— San Agustín y Santa Mónica.



Foto núm 4.- San Pablo y Santa Martín (1)

2. *Lado de la epístola:*

Comienza con una pared cubierta por el típico tapiz de la ermita. La ventana que da luz al presbiterio simula apoyarse en una falsa concha o venera con una cabeza casi perdida en la charnela. Sobre la ventana el tapiz se descorre para mostrarnos un frutero flanqueado por dos garzas.

2.1. *Retablo de Santa Bárbara* (fig. 5).—Lo llamamos así por estar dedicado a esta santa, fácilmente identificable por la rueda que le dio muerte, la torre en la que fue encerrada por su padre, la palma del martirio en la izquierda y la custodia en la derecha. Dentro de una hornacina avenerada se nos muestra como una gran escultura en la que la rueda y la torre parecen servirle de apoyo.

El segundo cuerpo del retablo representa el Bautismo de Cristo. La figura de Este, en el centro del cuadro, se inclina en actitud orante para recibir el agua de manos de San Juan, cuya figura cierra la composición por un extremo, mientras un árbol la cierra por el otro. Hay poca ambientación paisajística, ya que el maestro de Liétor tiende siempre a la simplificación del paisaje. Sólo utiliza los elementos esenciales, en este caso una montaña para indicar lejanía, el Jordán y la roca sobre la que se eleva San Juan. El cielo se abre sobre Cristo para dar paso al Espíritu Santo. El pasaje evangélico dice así: «Tan pronto como fue bautizado Jesús, salió del agua, y he aquí que se le abrieron los cielos y vió al Espíritu de Dios descender sobre El...» (S. Mt., III, 16.)

La escena corresponde al período de preparación de la vida de Cristo y auna dos momentos sucesivos en el tiempo: Cristo es primero bautizado, y luego, tras salir del agua, tiene lugar el rompimiento de gloria. Al primer momento corresponde el hecho del bautismo en sí; al segundo, la aparición del Espíritu y la circunstancia de que Cristo sólo esté cubierto hasta las rodillas.

También aquí el maestro debió tener presente alguna estampa, pues sigue fielmente las representaciones más tradicionales del bautismo: Juan arrodillado sobre una roca y, a la izquierda, Cristo como orante y apenas cubierto por las aguas. Diversas variaciones sobre el tema han cambiado la situación de Juan. En pinturas del norte de Europa es frecuente encontrarlo a la derecha de Cristo; otras veces no se cubre —como en Liétor— con la piel de cordero,

sino que viste túnica y manto. Variaciones también en cuanto al instrumento de bautizar: la palma de la mano, la concha o, en ocasiones, un jarro, y en cuanto a su posición con respecto a Cristo, pues también han sido representados situados a una misma altura.

La figura de Cristo tuvo tres variaciones fundamentales. La actitud de recogimiento, de juntar las manos sobre el pecho, tuvo como variante la de Cristo bendiciendo. Suele estar de pie, pero en el Renacimiento pleno se arrodilló ante San Juan. Y por último son también varias las versiones en las que el Jordán cubre casi todo su cuerpo.

El retablo, carente de frontón, se remata con una cartela con el emblema de la Inmaculada. El paso entre los dos cuerpos se realiza por sendas representaciones de santas mártires: Santa Agueda portando en una mano la palma y en otra los pechos, y Santa Mónica con la palma y las tenazas, con las cuales le fueron arrancados los dientes.

El lienzo del siguiente tramo nos presenta cuadros, tres sobre la puerta y uno junto a ésta. Todos ellos llevan una inscripción en la parte inferior del marco. De izquierda a derecha, y comenzando por la parte superior, encontramos los siguientes:

2.2. *Santa Teresa*. En posición frontal. Sus atributos son los siguientes: la pluma que le sirvió de instrumento de escritura, y sobre ésta, la paloma del Espíritu Santo parece alentarla. Equilibrando la composición, su mano derecha porta una rama con azucenas, símbolo de la pureza. En la parte inferior, un crucifijo y una calavera sobre un libro. Bajo el marco, un cartelillo nos da el nombre de la dama que contribuyó a su ejecución:

Se pinto este Q
Adro Adebocion de
Maria Garcia
Año 1735

Si bien la composición es sumamente apretada, la simbología de la santa está perfectamente definida. No es, sin embargo, el tipo de representación más común; se prefirió más perpetuar su éxtasis o la misma acción de escribir que la imagen hierática de Santa Teresa rodeada por aquellos símbolos que la identifican.

2.3. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*.—A pesar del mal estado en que se encuentra el cuadro, creemos que es ésa la temáti-



Foto núm. 5.— Retablo de Santa Bárbara.



Foto núm 6.— Santo Domingo.

ca por responder a unos cánones iconográficos casi constantes. Santa Ana, sentada en una silla (en la que el maestro ha intentado hacer alarde de sus conocimientos de perspectiva), sostiene entre sus rodillas un libro que acapara la atención de la Virgen Niña, vestida en rojo y azul.

Bajo el marco:

Se pinto este Q
Adro A debocion De
P.º garcia Año
De 1735

2.4. *San Juan de la Cruz*.—Los logros que el maestro de Liétor pudo haber conseguido en este cuadro, con más espacialidad que los anteriores, quedan rotos por la perspectiva inversa del libro que lee el santo. Este queda a la derecha del cuadro, y a la izquierda, y como fondo ambiental, un cuadro con el tema de Cristo con la cruz a cuestas y que pudo inspirarse en otro semejante que guarda la iglesia de Santiago de Liétor. Ante el cuadro, dos velas y el escudo carmelitano.

También en este caso la inscripción nos da el nombre de la persona que costeó el cuadro:

Se pinto este Qa
dro A debocion de Ma
ria Sanchez. Año
de 1735

2.5. *Santo Domingo* (fig. 6).—Rompiendo un poco la unidad con los tres anteriores, el cuadro está enmarcado por columnas torcidas, haciendo una breve alusión arquitectónica. El santo lleva como símbolos la estrella sobre su cabeza, el libro, la azucena alusiva a la pureza y el estandarte con la cruz de la Orden de Calatrava.

No hay alusión ambiental. El santo está perpetuado sobre un fondo que le da un carácter intemporal.

La consabida inscripción se ha trasladado de lugar, apareciendo cortada por la imagen: «A Debocion De Domingo Gonzalez 1735».

3. *Sotocoro*:

Es digno de hacer notar en este tramo el afán que tuvo el maestro en crear falsa arquitectura que diese sensación de riqueza. El

suelo del coro descansa sobre enormes ménsulas y éstas se apoyan a su vez en unas siempre falsas columnas corintias de fustes acanalados.

Correspondiente al último tramo del muro de la Epístola encontramos dos imágenes:

3.1. *Santa Lucía* (fig. 7).—Dentro de un marco que imita otro de madera coronado por una rocalla con unos simples jarroncillos a cada lado. La imagen aparece rígida y frontal, sin movimiento aparente. A pesar de no existir en este caso ninguna inscripción que la identifique, sus símbolos son claros: la palma y la fuente con los ojos que le fueron arrancados. Tampoco se nos da la fecha, pero es fácil suponer la de 1735, año en que fue pintada la mayoría de la ermita y año de los cuadros que rodean a éste de Santa Lucía. El fondo es un sencillo paisaje con dos cipreses.

3.2. *La estigmatización de San Francisco* (fig. 7).—Un tanto ingenua, es una de las más sugestivas de la ermita. Es una de las pocas escenas en las que el personaje participa en una acción determinada y no se presenta inmóvil y casi sin vida.

San Francisco está arrodillado ante un paisaje en el mismo momento en que aparece el crucifijo de San Damián, del cual parten los pequeños hilillos de sangre hacia el cuerpo de San Francisco, produciéndole las llagas. El Cristo alado de San Damián y la figura de San Francisco pudieron tener cualquier fuente iconográfica, pues el tema fue muy tratado. El ejemplo que más puede aproximarse al de Liétor es el fresco de Giotto en la iglesia de San Francisco de Asís. Comparación elegida por el carácter dibujístico de los dos, la tendencia a simplificar paisajes y el equilibrio compositivo. La única diferencia formal entre los dos estriba en las dimensiones del mencionado crucifijo; mucho mayor en la escena de Asís. Pero la actitud del santo y las líneas que unen las llagas son las mismas en las dos representaciones.

El paisaje del cuadro de Liétor no está tan simplificado como es costumbre en nuestro maestro, que ha introducido además una nota anecdótica, la del fraile que duerme plácidamente bajo un árbol, ajeno a lo que ocurre a su alrededor.

En el muro de los pies estuvo la primitiva puerta de acceso al recinto, tapiada en el siglo XVIII para poder efectuar las pinturas. El lienzo de la pared nos presenta dos conjuntos bien diferenciados.

Uno de ellos está compuesto por tres cuadros con otros tantos santos, y formando un tríptico enmarcado por roleos y hojas que tienden hacia la abstracción geométrica. El otro es un solo cuadro que, si bien estudiamos ahora por seguir cierto orden, es el que cierra todo el ciclo de pinturas al representar la muerte.

3.3. *Alegoría de la muerte* (fig. 8).—El tema gozó siempre del fervor popular. Tema frecuente en el arte y la literatura medieval, sufre un período de olvido para reaparecer luego con más fuerza en el siglo XVII. Este tipo de pintura, del género *vanitas*, fue introducida en España por Antonio Pereda a mediados de dicho siglo XVII. Procedente de Holanda, adquirió desarrollo en los Países Bajos y norte de Europa. Basado en «el mundo es vanidad de vanidades», va a tener gran aceptación en todo el continente europeo, y en España va a ser cultivado por gran número de pintores, entre los que descuella Valdés Leal. El tema, ligado al protestantismo, también lo cultivó la poesía española; Gracián tiene esa preocupación por el sentido de la muerte. Su origen parece tener también un fondo político en el declive de la dinastía de los Austrias.

Sobre un fondo negro, el esqueleto con una corona; lleva tras de sí la guadaña, y en la mano derecha, una cartela con una inscripción:

La corona
y la tiara que
tanto el mundo
estimo: Dime
en lo que
para si Yo no
reservo nada

Un esqueleto semejante, que también parece reírse del mundo de los vivos, aparece en el *in ictu oculi* de Valdés Leal. Todas las alegorías con que el pintor acompañó la figura quedan simplificadas en la ermita de Liétor en la cartela. Sólo la corona son símbolos comunes y de carácter formal en ambos.

3.4. *Santa Catalina* (fig. 8).—Es el único cuadro de la ermita en el que el fondo adquiere cierta importancia, aunque como aquí sólo sea una columna de mármol. Corresponde al esquema compositivo típico de este maestro de Liétor, y la simbología es la tradi-

cional: la rueda de cuchillos y la espada (bajo ésta, la cabeza de un moro). La falta de gracia en la figura y el acusado arcaísmo de este pintor se pone de manifiesto si comparamos este cuadro con el mismo tema de Yáñez de la Almedina del Museo del Prado. No son sólo las diferencias técnicas y puramente formales, sino también las psicológicas, pues la figura de Liétor parece indiferente al personaje que representa. Buscando la misma composición centrada, se pone de manifiesto en su comparación cómo ha realzado cada uno a la santa.

Bajo el encuadre aparece otro letrero:

Se pinto este cuadro
A de Bⁿ de Cata
lina Rodri(guez)

3.5. *San Cirilo* (fig. 8).—El maestro parece haber querido trasladar al santo a un lugar muy concreto: la ermita de Belén de Liétor; ésa es al menos la impresión que produce. San Cirilo, sentado en un sillón, está predicando ante un altar igual al de la ermita. Es casi un espejo que parece reflejar una escena que se está realizando en la realidad, ya que el cuadro está situado frente al altar. La presencia del santo nos hace pensar en que los monjes o la comunidad religiosa de la ermita fuese del Carmelo, residentes en el convento de la villa, pues en esta ermita predominan las alusiones a dicha congregación: la Virgen del Carmen, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y San Cirilo. En el letrero se lee: «S.ⁿ Cirilo Carmelita.»

3.6. *San Bartolomé* (fig. 8).—Es el último cuadro del muro de los pies. La figura, de gran tamaño, lleva como símbolos el cuchillo y una cadena con la que ha sujetado a un diablo con patas de gallo y de un tamaño mucho menor que el del santo. Un árbol equilibra la composición con la figura infernal. Como elementos ambientales, el paisaje casi repetido en la ermita, con una minúscula edificación de tipo oriental, sin guardar ninguna proporción. En el cielo, un rayo entre nubes.

La inscripción reza así:

A deboçion de Bar
tolome Santos Año
De 1735

4. *Muro de la epístola:*

Dentro del área del sotocoro otros dos cuadros animan aún sus muros. El primero de ellos, la Adoración de los Magos, supera al segundo no sólo en tamaño, sino también en interpretación.

4.1. *Adoración de los Magos* (fig. 9).—A pesar de encontrarse en pésimo estado (casi destruido el extremo izquierdo) y de no ser ciertamente una de las obras más cautivadoras de la ermita, sí es quizá la que más se aproxima al barroco desde el punto de vista de la composición. El centro de ésta está desviado hacia la parte izquierda, donde la Virgen, de perfil, sostiene entre sus rodillas al Niño. A continuación, los tres reyes se dirigen a El. Melchor ya ha hecho su ofrecimiento y se arrodilla para besarle los pies. Junto a los Reyes, otra figura prácticamente borrada. A los Reyes siguen tres soldados, uno de ellos porta una lanza con la media luna, y en el extremo derecho asoman las cabezas de un camello y parte de un perro. Sobre el último grupo, la estrella guía, y en la prolongación de sus haces de luz, dos angelotes que, formando una línea completamente oblicua, se dirigen al portal.

La composición, a base de diagonales, da ilusión de movimiento y los gestos y actitudes de las figuras coinciden todas en un mismo punto.

Esta nueva faceta del maestro de Liétor, más barroca, no obedece a una momentánea creatividad, sino que debió tener ante sí algún grabado con esta composición. No se puede hablar de un maestro diferente, o, si lo hay, está dentro de los cánones y de la técnica general del conjunto.

4.2. *San Juan Bautista* (fig. 10).—Aparece de pie, en el desierto, vestido con la piel y señalando con su derecha al Cordero Místico, que descansa sobre un libro. En la mano izquierda lleva la cruz.

Volvemos otra vez a lo tradicional de Liétor, figuras aisladas centrando la composición, de tamaño desmesurado ante un paisaje apenas esbozado, y el equilibrio de masas, en este caso el Cordero está equilibrado por un árbol, tema muy socorrido en el maestro.

Como elementos anecdóticos, un caracol, unas florecillas y una pequeña figura prácticamente borrada.

En la inscripción inferior:

A debocion de Juan
de galera de Corcoles
Año de 1735

En el frente del dintel que sirve de suelo al coro y de techo al sotocoro, unos angelillos vestidos de rojo sostienen el emblema de Cristo en una mano, y de la otra nace la típica decoración de roleos. El barandal del coro se apoya en once ménsulas, en cuyos espacios intermedios aparecen, como si fuesen casetones, pequeños cuadrifolios.

El tramo siguiente tiene como decoración tres cuadros sobre tapiz en la parte superior, y en la inferior, enmarcando la puerta, un simulacro arquitectónico y dos garzas, de cuyos picos salen flores.

4.3. *San Miguel* (fig. 10).—En la acción de pesar almas, un tema apocalíptico. Es una de las pocas escenas en las que la figura tiene cierto movimiento. La imagen de San Miguel es un eje inclinado hacia la derecha. El tipo es el tradicional del siglo XV, y las fuentes iconográficas pudieron ser muy diversas.

San Miguel viste como un soldado romano, tiene carácter militante, está inclinado ligeramente hacia su izquierda para vigilar el peso de la balanza, donde dos almas penitentes esperan la salvación. A sus pies, el demonio, rodeado por el fuego infernal, levanta una de sus manos para inclinar la balanza a su favor. Es un monstruo antropomorfo, con cola de serpiente y cabeza humana. La iconografía de Satanás lo suele representar con alas, de tamaño mucho menor que San Miguel y con una lanza que le sirve para intentar hacer peso en la balanza.

Es de notar el poco aprovechamiento del cuadro, su dinamismo y contenido psicológico pudieron ser realizados por una luz adecuada que diese mayor patetismo a la escena. Pero la luz sigue siendo uniforme para todas las partes del cuadro.



Foto núm. 7. Santa Lucía y estigmación de San Francisco.



Foto núm 8.— Sotocoro: Vánitas, Santa Catalina, San Cirilo y San Bartolomé.



Foto núm. 9.— Sotocoro: Adoración de Los Magos y San Juan Evangelista.



Foto núm. 10. San Miguel, Virgen del Carmen y San Juan Evangelista.

En la parte inferior una inscripción muy borrada da el año en que se pintó:

Se pinto este cuadro
a debocion de Miguel Es
cribano Año 1735

4.4. *Virgen del Carmen* (fig. 10).—Junto a la Virgen del sufragio, es la única capaz de interceder por las almas del purgatorio, de aquí que se la represente como intercesora sobre el fuego.

Su indumentaria estuvo siempre ceñida a los colores tradicionales, azul y rojo; pero en el siglo XVII, y por influencia del Carmelo, viste los hábitos de la orden, y el escudo de ésta aparece en el escapulario que el Niño sostiene a su derecha en el cuadro de Liétor.

Es otra escena con cierto movimiento en la Virgen y el Niño, y sobre todo en las ánimas de la parte inferior, que, a pesar de seguir guardando la simetría, extienden los brazos anhelantes hacia su Patrona.

4.5. *San Juan Evangelista* (fig. 10).—Identificado por el traje rojo, cabellos rubios y ondulados y el cáliz en la mano, como signo de salvación. Apoyado sobre un pedestal con dos volutas y sobre un fondo neutro, está bendiciendo con la mano derecha.

Bajo el cuadro la inscripción:

Se pinto este cuadro
a debocion de
Simon de Ortega
Año de 1735

4.6. *Púlpito*.—De tres frentes, en cada uno de ellos una apretada figura con un libro en la mano. Posiblemente se trate de predicadores y doctores de la Iglesia, aludiendo directamente el tema a la función de dicho púlpito. La primera figura es un personaje real; la segunda, un obispo, y la tercera, un monje, posiblemente San Vicente, con alas y un letrado que parte de uno de sus dedos: «*timete deum et date*». Una cinta con inscripción daba la vuelta al púlpito, pero sólo se han conservado las últimas palabras: «... Maria Año 1737 R. S. Biçent», posiblemente el nombre del artífice de las pinturas, cuyo santo patrón pudo pintar siguiendo el esquema de las mismas.

4.7. *Retablo de San Antonio* (fig. 11).—Semejante al retablo de Santa Catalina y frente a éste, nos lo descubren también unas cortinas corridas. En el centro del entablamento posee la siguiente leyenda:

Se pinto Este re
tablo A Debocion
D Antonio Morcri
Mayor Año 1734

La hornacina central contiene la imagen de San Antonio llevando en brazos al Niño Jesús. Elevado sobre un pedestal, está concebido como una figura escultórica. Las dos figuras establecen una estrecha relación entre sí, un diálogo más patente que en el resto de los grupos de la ermita. Jesús es un niño inquieto que quiere alcanzar la rama florida de San Antonio, quien inclina la cabeza consciente de la carga que lleva.

La parte superior del retablo contiene un lienzo con las tentaciones de San Antonio. El tema también ha sido muy repetido, sobre todo entre los maestros flamencos del XVI. Especial predilección pareció tener el pasaje de la mujer lasciva, el mismo que nos ha legado el Maestro de Lietor, pero haciendo una infantil alusión al paisaje. Lo resuelve mediane unos arbolillos cuyas ramas llenan la parte superior del cuadro, y unas rocas dibujadas con líneas suaves, ondulantes y carentes de todo realismo. Una de ellas se abre mostrando el fuego infernal, y del fondo de los abismos un pequeño diablillo conduce a la mujer desnuda ante el santo.

La escena no tiene el carácter trágico que le dieron otros pintores. La violencia expresiva ha sido sustituida por la calma y la tranquilidad, aumentada por las líneas compositivas a base de verticales que dan la sensación de absoluta quietud y estatismo. La utilización además de colores planos contribuyen a la falta de profundidad del cuadro.

En medio del frontón partido una cartela presenta las cinco llagas de Cristo. Por último, haciendo la función de volutas, dos angelillos con trompetas se sientan descuidadamente sobre el entablamento.

El último lienzo que queda en nuestro imaginario recorrido es parejo al primer tramo del lado de la epístola. Un lienzo cubierto



Foto núm 11.— Retablo de San Antonio.



Foto núm 12.— El Prendimiento.

por un tapiz y una ventana sobre una venera, y sirviendo de asiento a un jarrón flanqueado por dos sandías. La diferencia estriba en que en el lado del Evangelio la ventana está también pintada, imitando la que tiene enfrente. Las mismas rejas y como fondo una alta montaña con una ciudad y la silueta de dos personajes: un cazador y un monje que señala al cielo. En un plano más cercano, dos aves enfrentadas y otra que introduce su cabeza por entre los barrotes de la teja. Es la primera vez que el paisaje adquiere cierta importancia.

5. *Iconografía de techumbre y arcos:*

Antes de abandonar la nave de la ermita conviene repasar las figuras y símbolos pintados en los tableros del techo y en las enjutas y claves de los arcos.

En el techo del tramo del presbiterio los símbolos son marianos y están enmarcados dentro de un ovalo. Son los mismos signos que acompañan a la mujer apocalíptica: la fuente de justicia, el ciprés, el sol, la torre, el pozo, la luna y otros dos borrados.

El tramo siguiente contiene, en la cubierta, los ya comentados símbolos de la Pasión.

En el primer arco unos angelotes recostados custodian una cartela representando la caída camino del Calvario, donde la figura sufre la ley de adaptación al marco. Las enjutas también aluden a la pasión: la izquierda, dentro de una cartela, corresponde al prendimiento (fig. 12). Es una composición sumamente apretada donde las figuras de los sayones son raquílicas junto a la de Cristo. Abajo la inscripción:

Preso el Redentor del mundo
en casa anas fue llevado Alli fue
escarnecido y maltratado

La otra enjuta tiene por tema la negación de Pedro. Este está arrodillado y lleva por símbolos el gallo y las llaves. Debido al mal estado de la pintura se ha perdido buena parte de ella y de la dedicatoria del pie:

S. Pº, negando (...)
A un desierto se salía (...)
Su pecado lloro (...)

Dentro del mismo tramo, el segundo arco nos presenta en la clave un Eccehomo casi perdido. Las enjutas no tienen ninguna imagen.

El tercer tramo carece de decoración en la techumbre por haber sido sustituida por otra reciente. En cuanto a los arcos, uno de ellos tiene la clave borrada, y en las enjutas están las cartelas alusivas a la construcción del edificio y fecha de las pinturas. El tercer arco muestra en la clave un busto de la Virgen y el Niño, muy deteriorados, y en las enjutas, San Francisco predicando a los pajarillos en el lado del Evangelio, y en el de la Epístola a San Pascual Bailón arrodillado ante el Santo Cáliz. En el intradós del arco, los tallos de roleo parten de las manos de dos angelitos existentes en la parte inferior.

6. *Sacristía:*

Es un pequeño espacio por el que se accede al camarín. También estuvo pintada, pero algunos de sus cuadros están prácticamente perdidos.

En uno de sus muros, y sobre la cajonería, que tampoco logró escapar a la caja de pintura, dos cuadros flanqueando a otro tercero, éste real y desaparecido. Representan a la Virgen María y a San Juan Evangelista (fig. 13 y 14).

El muro frontal tenía dos grandes cuadros, de los que tan sólo queda parte de una corona radiada y parte de un nazareno (fig. 15).

En los muros más cortos, representaciones florales y una alusión paisajística con dos personajes, uno dormido y otro sobre un árbol y acosado por un león. Asimismo otro cuadro representa a un santo inidentificable, pero semejante al San Bastolomé del sotocoro.

7. *Escalera:*

A pesar del reducido espacio que tuvo el maestro, pintó aquí uno de los conjuntos más bellos de la ermita. La primera figura que vemos es un centurión que guarda fielmente la ley de la frontalidad: cabeza de perfil, cuerpo de frente, y una de las piernas y los brazos de perfil. Su cabeza se cubre con un yelmo medieval, en una mano porta una lanza, y en la otra, un escudo circular y una espa-



Foto núm 13. - San Juan.



Foto núm. 14.— Sacristía: La Virgen María.



Foto núm. 15.— Nazareno.

da curva o quizá una palma. La identificación de la figura es dudosa, quizá aquel centurión converso tras la muerte de Cristo.

El techo está cubierto por roleos idénticos a los de los arcos, pero en la escalera nacen de la fantástica boca del dragón o serpiente, haciéndonos recordar los finos lazos decorativos del arte irlandés. (fig. 16).

El tema de las paredes laterales está tomado de la Leyenda Dorada, con San Pablo ermitaño y San Antonio Abad. Para explicarnos el retablo ha utilizado tres lienzos diferentes. En el primero de ellos San Antonio ora ante un paisaje acompañado por el cerdo y cuervo. La escena, en una cartelera, está situada en uno de los muros cortos, el que queda a nuestra espalda mientras subimos la escalera. A los lados de ésta, y con enmarque de tipo arquitectónico (vuelven a aparecer las columnas torsas), dos escenas iguales en las que tan sólo varían las figuras: en una, San Pablo, y en la otra, San Antonio, y la colocación de los elementos paisajísticos. En ambas los santos están orando, el cuervo les lleva la comida, y en los dos paisajes aparece la misma roca ante la cual oran, la caverna que sirve de vivienda y la fuente natural.

8. *Camarín:*

Lo forma un pequeño exágono irregular más otra habitación mucho más reducida. Alternan en su decoración los motivos arquitectónicos como encuadres de escena, con los de tipo vegetal y alguna alegoría.

Aquellos que podemos denominar meramente decorativos son los simétricos dibujos de hojas de acanto, flores y frutos que se han repetido en el resto de la ermita. Entre ellos destaca un enorme jarrón sobre la puerta de entrada, con una granada y una naranja o manzana. El techo, completamente plano, simula una cúpula. En el centro el Espíritu Santo parece una paloma rígida y carente de perspectiva (fig. 17). Está rodeado por cabezas de angelotes entre nubes y los cuatro evangelistas con el tetramorfos: el león de San Marcos, el ángel de San Mateo, el toro de San Lucas y el águila de San Juan. La idea que quiso dar nuestro peculiar maestro es, por otra parte, la imitación de un cielo abierto, de un espacio proyectado al infinito con la prodigiosa aparición. Por otra, al colocar un simula-

cro de rompimiento de gloria en una superficie plana, la impresión que debiera producir en el caso de una técnica depurada es la de una pequeña cúpula, el centro sería el Espíritu Santo, en torno al cual los ángeles van cerrando la composición en círculo. El primero sería la linterna, el lugar por donde entra la luz: los segundos, los nervios y plementos de la media naranja, y por último, los cuatro evangelistas estarían situados idealmente en las pechinas.

A lo largo del período barroco existen ejemplos como éste, hubo casi una explotación de los rompimientos de gloria. El cielo se abre para mostrarnos el mundo celeste, y mediante perspectivas y escorzos sabiamente contruidos se logra crear un espacio casi infinito cuya limitación sólo la dan las figuras. Es otro juego de engaño a la vista dentro de la acostumbrada teatralización barroca. Su aceptación fue rotunda.

Los elementos arquitectónicos del camarín enfrentan el clasicismo con el barroquismo total, es decir, la pureza de líneas de las columnas corintias del vano, con las líneas ondulantes de las columnas torsas de tres de sus muros; el pórtico del que forman parte sustentante está coronado por una balaustrada con nueve angelitos, tres a cada lado, tocando instrumentos y en posiciones semejante. Los palacios existentes entre las columnas de este ideal pórtico están ocupados por escenas. Dos de ellas entre cartelas próximas al rococó, imitando la tercera y central el interior de un edificio del que la galería parece ser su pórtico. Dichas escenas, de izquierda a derecha, son las siguientes:

8.1. *Sagrada Familia* (fig. 18).—No es la tradicionalmente representada en el arte, sino una versión popular, la trasposición al mundo divino de un grupo humano carente de idealización. El Niño Jesús, en el centro, camina extendiendo los brazos hacia sus padres, los cuales se inclinan ligeramente hacia Aquél en actitud de diálogo y comunicación. Sobre el Niño, el Espíritu Santo aparece rodeado de copos de nubes, y a los lados, huyendo de los espacios vacíos, otras dos nubecillas. La representación paisajística es pobre e infantil, las minúsculas montañas denotan lejanía y la simplificación ambiental es casi un esbozo.

Es difícil encontrar una Sagrada Familia de este tipo. Generalmente las figuras forman un grupo unido, la relación entre ellos es mayor, no se presentan ante un posible espectador, por el contra-



Foto núm. 16.— Detalle de la escalera.

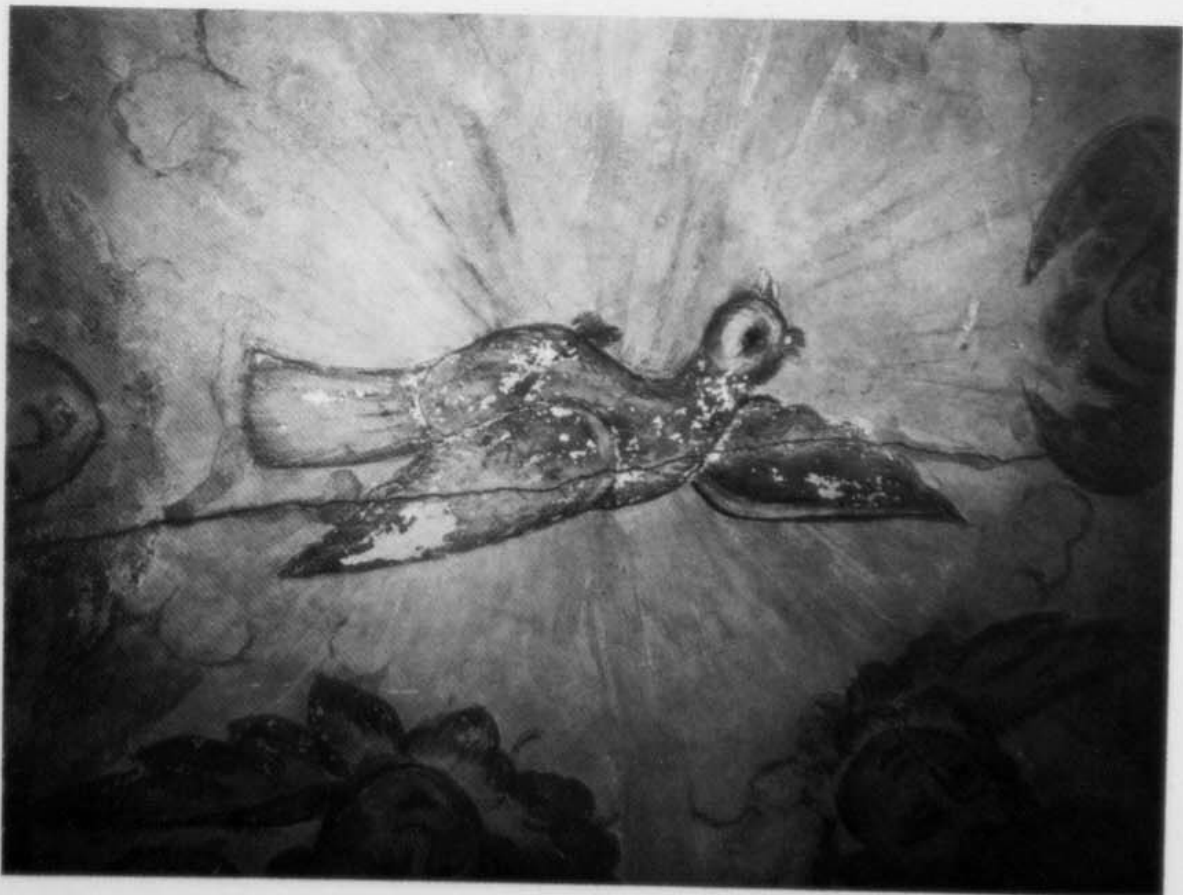


Foto núm. 17.— Techo del camarín: El Espíritu Santo.



Foto núm. 18. Camarín: La Sagrada Familia.



Foto núm. 19. Camarín: La Visitación.

rio, están ajenos a lo que ocurre fuera del cuadro, como si hubiesen sido sorprendidos por una instantánea fotográfica y no posando como en Liétor.

8.2. *La Visitación* (fig. 19).—Corresponde a la escena central del camarín. No es quizá su situación la más lógica teniendo en cuenta la existencia de escenas más importantes, como la de la Inmaculada.

Presumiendo sobre la posible inspiración del maestro en estampas del XVI y XVII, puede que de algún italiano por el tipo de arquitectura, decidiese situar la escena dentro de un marco arquitectónico. Utilizando la perspectiva, bastante conseguida en la parte superior del cuadro, pintó una sucesión de bóvedas y cúpulas, logrando un sentido de espacialidad acentuado por distintas tonalidades de grises y creando espacios ilusorios al intercalar zonas claras y oscuras.

La Virgen y Santa Isabel son dos mujeres idénticas; la diferencia de edad no se aprecia en ellas, y su personalización sólo es posible por el color de las vestiduras, rojo y azul para la Virgen. Ambas están rigurosamente centradas, abrazándose en el interior de un recinto.

El primer error lo comete el maestro al dibujar el pavimento del plano anterior a las figuras. Su línea de fuga está invertida, produciendo una sensación extraña al espectador y una clara falta de profundidad, acentuada por la colocación en un mismo plano de columnas que se suponen han de soportar diversas bóvedas, faltando la sucesión lógica de dichos elementos de soporte.

8.3. *La Inmaculada Concepción* (fig. 20).—Si en el primer cuadro había ambientación paisajística y arquitectónica en el segundo, en éste la figura de la Virgen está sobre un fondo neutro, de acuerdo con el momento que representa: momento intemporal debido a que era inmaculada antes de nacer, de aquí que tradicionalmente se la haya pintado en un espacio cósmico, rodeada de la corte celestial y muchas veces de sus atributos. La inclusión de la bola del mundo o de cualquier otro elemento de soporte, como la roca en que se apoya la de la ermita de Liétor, son meramente accidentales y exclusivos de la personalidad de cada artista.

El Maestro de Liétor ha seguido una representación iconográfica bastante fiel, pero introduciendo algunas variantes. Tradicional es la postura de la Virgen orante, dentro del espacio infinito, rodeada de

la aureola solar y la corte celestial, la corona de estrellas y la media luna a sus pies. Veamos ahora su interpretación: La postura de la Virgen es correcta, y su túnica, blanca. Blanca fue la de la Inmaculada de Pacheco y la de Sout de Murillo, por citar algunas; sin embargo, hubo otras en rojo, valga de ejemplo la pintada por Velázquez en 1619. Durante el siglo XVII hubo una polémica entre los dos colores, si bien el blanco, más de acorde con el concepto de «pureza» fue más generalizado desde el siglo XV.

Libre interpretación hizo nuestro maestro de la corona, de 17 estrellas, siendo la tradicional de doce, uno de los atributos típicos de la mujer apocalíptica, y es que a partir del siglo XVII la iconografía de la Inmaculada se basa en el *Apocalipsis* que San Juan escribiera en la isla de Patmos. Incluso cuando se ha llevado a la pintura este pasaje, la Inmaculada fue pintada como lo haría un pintor visionario, antes de proclamarse definitivamente el dogma en el 1661.

Otra variación la encontramos en la media luna, tema también apocalíptico. El Maestro de Liétor ha puesto los cuernos hacia arriba debido a que posiblemente sus fuentes iconográficas así la presentaron al ser un error muy generalizado notado por el padre Ayala. Inmaculadas con los cuernos de la luna hacia arriba son, entre otras, la de Carducho en su *Visión de San Francisco de Asís* (Museo de Budapest), la de Sout de Murillo (Museo del Prado), etc.

La corte celestial se ve reducida a cuatro cabezas de angelotes más otra que rompe el enmarque del cuadro.

La historia de la Inmaculada pasó por varios momentos hasta su aceptación definitiva como tal. Ya en el siglo VIII se celebraba una fiesta de la Concepción el 9 de diciembre, era la Concepción de María en las entrañas de Santa Ana. En el siglo XV se la denomina «immaculata», y en el XVII los jesuitas españoles luchan por su proclamación. Consiguen que en 1622 Gregorio XV la defienda considerándola libre de pecado original; pero la oposición e influencia de los dominicos italianos hace que en 1644 el tribunal de la Rota prohíba su estudio y representación. En 1646 las Cortes españolas, secundadas por las órdenes militares, llegan casi a oponerse al Papa, y éste, en 1661, da la «Bula Solicitudo» por la que se acepta como dogma.

El muro frontal, en el que está abierto el vano con arco de medio punto, es también un simulacro de estructura arquitectónica di-



Foto núm. 20. - Camarín: La Inmaculada.



Foto núm 21. - Vista de la nave desde el Camarín



Foto núm 22.— Pelicano (Camarín).

vidido en tres partes por columnas torsas. El izquierdo contiene un cuadro con la figura de San Lorenzo llevando en sus manos la parrilla (fig. 21); el central, flanqueado por columnas clásicas de orden corintio, lo ocupa el vano a través del cual se divisa la nave del templo (fig. 21), y el tercero representa a otro santo mártir, posiblemente San Vicente. Como coronamiento de este conjunto, un ático con bolas herrerianas y, en medio, en una cartela y sobre la clave del arco, el paño de la Santa Faz.

El vano que da entrada a la estancia contigua lleva en el dintel la siguiente dedicatoria:

En esta umilde estancia
ResPlandece Una Antorcha
luz del dia Saludala diciendo Ave
Maria De Gracia toda llena
Dios Es contigo candida A
çuçena.

El espacio anejo está decorado con tapices, y en el techo, siguiendo la inclinación del tejado, un pelícano se desangra para poder alimentar a sus crías (fig. 22). Es una representación simbólica de la Eucaristía, cuyos orígenes se remontan al arte paleocristiano.

Por Decreto de 5 de marzo de 1976/893 («B. O. E.» de 29 de noviembre de 1976) se declaraba monumento la ermita de la Virgen de Belén de Liétor. La estructura del edificio ha sido restaurada y consolidados sus muros y techumbres. El exterior ha sido remozado. No obstante, el estado en que se encuentran las pinturas, patente en algunas de las fotografías aquí publicadas, podría causar su desaparición en un tiempo no muy lejano. La restauración de las mismas es una tarea urgente a emprender por los organismos competentes, y su ejecución ha de encomendarse a profesionales de la restauración mural, cuya tarea habrá de ser, además, la de restituir aquellos fragmentos de lienzo que han sido deteriorados por la instalación, en los tramos de la nave, de grandes lámparas de hierro cuya estética daña física y visualmente a las pinturas. Desde aquí, desde estas modestas líneas, se lanza el grito, una vez más, de protección y no de modificación, de nuestro patrimonio histórico artístico. Aunque la obra a proteger sea una modesta ermita situada en un rincón apartado de la provincia de Albacete.

R.S.G.

BIBLIOGRAFIA

- FUSTER RUIZ, F.: *Aspectos históricos, artísticos, sociales y económicos de la provincia de Albacete*, Valencia, 1978.
- HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II. Ed. Gadarrama. Madrid, 1967.
- MELIDA, J. R.: «Vocabulario de términos de arte», *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1887.
- SÁNCHEZ CANTÓN: *Nacimiento e infancia de Cristo*, Col. «Los grandes temas del arte cristiano en España», Madrid, 1948.
— *Cristo en el Evangelio*, ídem, 1950.
— *La Pasión de Cristo*, ídem, 1959.
- SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1946.
- VORÁGINE, J.: *La Legende Doreé*, Paris, Libreria Garnier Frères.
Sagrada Biblia.