

DE LAS ALTURAS

Homenaje a Manuel Muñoz Barberán
1921-2007

**PINTURA MURAL RELIGIOSA
DE MUÑOZ BARBERÁN EN YECLA:**

LA LETANÍA LAURETANA EN LA BASÍLICA DE LA PURÍSIMA

**PINTURA MURAL RELIGIOSA DE MUÑOZ BARBERÁN EN YECLA:
LA LETANÍA LAURETANA EN LA BASÍLICA DE LA PURÍSIMA**

Manuel Muñoz Clares

Edita: Casa Municipal de Cultura. Concejalía de Cultura. Ayuntamiento de Yecla.

Imprime: Quattro Impresores.

Textos: Manuel Muñoz Clares.

Fotografías: Familia Muñoz Clares, Ainara Fernández y María Romero García.

D. L.: MU-1425-2009

ISBN-13: 978-84-8356612-8-4.

ISBN-10: 84-935612-8-2.

Tirada: 500 ejemplares.

PINTURA MURAL RELIGIOSA DE MUÑOZ BARBERÁN EN YECLA: LA LETANÍA LAURETANA EN LA BASÍLICA DE LA PURÍSIMA

Manuel Muñoz Clares

I. INTRODUCCIÓN

I.1. La propaganda en favor de la restauración de la Basílica.

Recién acabada la guerra civil, fue empeño de muchos pueblos y ciudades españolas recuperar aquellas iglesias que habían sufrido una devastación injustificable por el modo en que se produjo, con episodios de violencia y destrucción que reverdecían el anticlericalismo más radical. Yecla, como otras muchas poblaciones murcianas, sufrió el expolio de casi todas sus iglesias, incluida la Basílica de la Purísima en cuya recuperación se puso casi el mismo empeño que en su largo proceso constructivo. El clero local se vio directamente implicado en esa tarea, y en la necesaria propaganda para allegar fondos se hizo una intensa campaña desde “Radio Parroquial”, de la que apenas si queda memoria entre la gente de más edad. En ella, por motivos obvios, se implicó también el pintor Muñoz Barberán que conservó, entre sus anotaciones manuscritas, dos entrevistas consecutivas que debieron ser radiadas unos meses antes de que acabase el año 54. En ellas, párroco y pintor responden a una serie de preguntas sobre la restauración y el embellecimiento a que estaba siendo sometido todo el templo, aportando una información que resulta útil para trazar la historia más reciente de la Basílica yeclana.

<<Restauración de la Basílica de la Purísima en Yecla.
Una entrevista con su actual cura, don Manuel Pereira.

Todos los aficionados a la buena literatura conocen la iglesia mayor de Yecla. A los ámbitos nacional e internacional ha sido llevada por el maestro Azorín al describirla en su famosa novela “La Voluntad”. En un capítulo de este libro se cuenta el esfuerzo de los yeclanos al levantar, en la primera mitad del siglo pasado,

esta inmensa mole de piedra blanca. Su gran cúpula, que domina el pueblo alzándose por encima de todas las alturas, es divisada a mucha distancia cuando por la llanura nos vamos acercando a la ciudad.

La construcción está sujeta a las simples líneas del neoclasicismo. Es inevitable acordarse del Escorial cuando se penetra en ella y se pasea la mirada por las naves espaciosas.

No ha disminuido el orgullo de los yeclanos al hablar de su primer templo. Con razón aseguran que en toda la región no hay otro tan majestuosos.

Acabada la guerra esta gran fábrica queda afeada por la profanación. Sus vidrieras se deshicieron al empuje de las llamas. Altares, retablos y lámparas cayeron calcinados. El soberbio órgano pasó a ser un recuerdo en los que se recrearon antes con sus poderosos acordes. La piedra de los muros, arcos y cornisamentos quedó oscurecida por el humo y en parte destruida.

Pero Yecla es pueblo digno de ser llamado “el de las grandes empresas”. Las gentes que levantaron tamaño edificio no podían amilanarse ante la asechanza de la revolución. Y, naturalmente, pusieron manos a la obra titánica de reconstruir su templo. Hoy ya, la admiración se refleja en nosotros y en cuantos visitan las obras al ver la parte restaurada. No ha sido “volver a hacer” en el sentido estricto de la frase, no. Ha sido mejorar lo anterior. Las bóvedas se decoran, suprimiendo unas escayolas de dudoso gusto, con magníficas pinturas de brillante colorido. Las vidrieras otra vez dejan pasar la luz teñida de suaves colores. Las capillas se decoran. Los altares vuelven de nuevo, mármol y bronce, a sus antiguos sitios.

Hemos querido charlar un rato con don Manuel Pereira, actual cura de la Purísima. Don Manuel es uno de estos curas jóvenes que tan bien van a los pueblos viejos; viejos en el mejor sentido de la palabra. Su presencia gris no permite adivinar, en principio, las hondas cualidades humanas de que está dotado. Cuando, luego, nos separemos de él, llevaremos la impresión de que abandonamos a un amigo de muchos años, atento, cordial.

Paseamos con él por el templo y luego nos sentamos sobre unos maderos apilados que esperan hacerse andamio. No hemos querido pasar a su despacho para hablar "sobre el terreno". A él le parece bien y los bancos, mediada la semana, tienen más polvo que estas mismas maderas amigas de pintores, albañiles y canteros.

Bien merece Ud. una felicitación por esta obra...

Que no es toda mía, ni mucho menos. Don José Esteban Díaz, mi antecesor, ya realizó gran parte. Por otro lado, yo no soy sino el que recoge el afán y el esfuerzo de todo el pueblo. Voy en un carro que empuja mucha gente. No es justo que sólo yo tenga el aplauso.

Pues en Ud. felicitamos a Yecla. Hemos sabido que en breve coronarán a la Patrona, la Virgen del Castillo, la Inmaculada...

El día siete de Diciembre, si Dios quiere.

Pues bien, ¿estará concluida la restauración para entonces?

La limpieza de la piedra, cancelas, altar mayor e iluminación, sí. Las pinturas de los techos, seguramente no.

¿Dificultades?

Técnicas. La pintura artística no se puede acelerar sin perjuicio para ella misma. Requiere estudio, preparación laboriosa y resolución de muchas dudas que no son cosa de días ni de semanas. Yo quiero dejar al artista libertad de tiempo porque quiero que esta sea una obra buena.

¿Quién pinta?

Manuel Muñoz Barberán, artista joven del que espero mu-

cho. Lo ya realizado me parece bastante.

¿Qué procedimiento usan para estas decoraciones?

Temple. Se quiso realizarlas al fresco pues, según él -yo no entiendo gran cosa de esto-, era procedimiento más seguro y bello, pero la disposición de las bóvedas no lo permitió. El temple también es firme.

¿Asuntos a realizar?

Hemos querido poner en todo la presencia de María. Así pues, sobre el altar mayor se decidió pintar el tema "Regina Angelorum". El grupo de María llevada por ángeles, recuerda también la Asunción de Nuestra Señora a los cielos. En las pechinas de la cúpula quedan pintadas, como ven, cuatro grandes mujeres del Antiguo Testamento, figuras de Marías: Rebecca, Esther, Judith y Débora. En la nave de la Epístola se ha desarrollado el tema "Regina Martirum". Ahora se pinta, en la nave del Evangelio, la advocación "Regina Confessorum".

¿De cuántas figuras constará el conjunto de todo el templo una vez acabado de pintar?

Pasarán de mil. Los santos más célebres de la Iglesia, los profetas, las vírgenes, serán presentados en las composiciones. En la cúpula se pintará la coronación de la Virgen y este será el último trozo que se realice, por las grandes dificultades del andamio. Sepa que esta cúpula alcanza cerca de los cincuenta metros. En este punto se me ha insistido mucho pues hay buenos feligreses que desean ver todo hecho antes de la coronación. Es imposible. A los que me piden que para entonces no haya andamios les contesto que el Pilar siempre los tiene. Y que, de todas formas, para el siete de Diciembre no quedarán casi. Todo lo más en algún lugar apartado del templo.

En este momento entregan a don Manuel el correo. Él repasa los sobres y me tiende tres:

Vea. Cartas de yeclanos ausentes. No pasa día sin que se reciba alguna o algunas cartas de ellos. Desde todos los puntos de España nos llegan las consultas, los donativos. El

7 de Diciembre será el pueblo como un hogar que albergue a la gran familia yeclana dispersa.

Fuera de Yecla, ¿dónde hay más yeclanos?

Sin duda en Valencia. Pero también son numerosos en Madrid, en Barcelona... Por obligaciones profesionales o por afán de nuevos horizontes son muchos los que salen. Pero el yeclano nunca *olvida* de su tierra y todos sueñan, al final, volver a pasar aquí sus últimos años. Cuando menos, con echar una "miradica" a su tierra de vez en vez, se conforman a estar lejos de ella. ¿A ustedes les gusta Yecla?

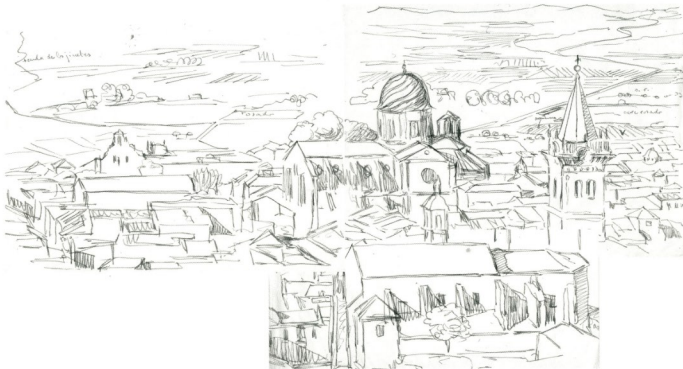
La pregunta, repentina, nos sorprende.

No es eso lo que les quería preguntar. Ya ven que es una ciudad escondida; falta de buenos medios de comunicación.

Ustedes saben que algún gran escritor la trató duramente. Bien, Yecla no es áspera ni terrible. En un momento, se puede ceder a la primera impresión y recelar de ella, pero cuando se está aquí algún tiempo y se llega a calar en ella, encuentra uno sencillez, bondad, alegría, también alegría, a pesar de los vientos y la aridez del terreno, y una gran alma abierta y noble.

¿Es Ud. un enamorado de Yecla?

Los curas nos hemos de enamorar del gran pueblo y de la aldea, de la catedral y de la ermita, pero, también, no enamorarnos mucho de todo esto. Mañana puedo ser cura de otro lugar... Me limito a decir a Ud. que Yecla no es un pueblo de defectos. Es también un pueblo de muchas virtudes. Una de ellas es el ánimo fuerte para las empresas.



Apunte de Muñoz Barberán sobre la ciudad de Yecla, h. 1953.

La conversación con don Manuel es larga. Cuando los albañiles abandonan el trabajo, cuando el pintor deja de canturrear por el andamio, aún estamos sentados charlando. Luego, por el atrio en el que crecen unos pinos jóvenes continuamos la conversación en cortos pasajes. Pero hemos de acabar. Los cortos límites de una información no nos permiten extendernos.

Es de noche cuando, con un apretón de manos nos despedimos de este cura amimoso que gobierna el "pequeño mundo" de piedras, yesos, andamios, pinturas y... almas y que no nos dice "adiós" sino "Hasta Diciembre, amigos">>.

<<Entrevista a Manuel Muñoz Barberán en Radio Parroquial, de Yecla.

¿Es la primera vez que visita Ud. Yecla o la conocía ya de otras ocasiones?

En realidad, aunque había estado aquí dos veces, se puede considerar esta mi primera estancia en la ciudad. Anteriormente no pude ni aún darme cuenta, por el poco tiempo que estuve, de su estructura y bellezas. Con toda sinceridad, me ha sorprendido muy agradablemente el trazado de sus calles amplio, recto, moderno en una palabra. Luego, tiene bellezas naturales, las que Dios da y el hombre puede cambiar muy poco, magníficas. El castillo y los alrededores son deliciosos. Le diré, de paso, que uno de los sitios que más me agradan y donde paso buenos ratos es el llamado "la alameda" en una de las entradas al pueblo.

¿Querría Ud. hablarnos de sus impresiones acerca de las manifestaciones artísticas que ha encontrado en Yecla?

Yecla me parece un pueblo artísticamente bien educado. Hay, claro está, una gran solera que favorece las manifestaciones artísticas y, el recuerdo de personas ilustres en las esferas literarias, artísticas y culturales, no se ve hoy defraudado en los actuales hijos de Yecla. Así pues, se puede encontrar aquí a maestros de carpintería conocedores del dibujo y las reglas de la arquitectura; jóvenes tallistas, ágiles y seguros, en los grandes talleres que todos conocemos. Es lástima que Yecla no cuente, al menos, con aulas de dibujo y modelado que educarían aún más la habilidad innata de tanto joven.

Por otra parte, en el Ayuntamiento y en casas particulares se conservan lienzos de auténtico valor. Las cinco o seis obras de Aguirre en la sala capitular del Concejo, un pequeño lienzo francés, de Saint Evre, magnífico, en la casa de los Srs. Hernández; Melero, varias pinturas mejicanas, una de Orrente y un magnífico retrato de Esteve en la casa de los Srs. de Mergelina son buena muestra de lo que Yecla conserva de buena pintura.

¿Está contento de poder colaborar tan decisivamente en el ornato de la Basílica de la Purísima?

Naturalmente; muy contento. Esta iglesia o basílica, con la de San Patricio de Lorca, son los dos templos más grandes y hermosos de la diócesis, dejando a un lado, claro, la catedral murciana. En los dos he colaborado. En Lorca, bajo los auspicios del patronato de conservación de monumentos artísticos nacionales; aquí bajo una fuerza quizá mayor: la acometividad y entusiasmo del actual párroco, don Manuel Pereira. Confieso que en la realización de las pinturas de la bóveda que ahora hago todo cuidado es poco y el esfuerzo por hacer grande dada la grandiosidad y belleza de la basílica. Espero muy confiadamente en el éxito de esta mi primera obra en Yecla. Vaya aquí un elogio al maestro constructor del andamio que es de los mejores que se me han preparado en mi carrera artística.

Si hubiera mucho dinero a invertir, ¿qué cosas se podrían hacer en nuestra Basílica?

Muchísimas. Tal como quedó este templo después de la guerra en el casi todo está por hacer. Mucho se hizo ya, es cierto, bajo la dirección del difunto párroco que en g. e., don José Esteban Díaz; también se ha hecho algo después pero, si me permite la comparación, se ha hecho tanto como si vaciásemos un caldero en una balsa. Tiene tal magnitud esta iglesia de la Purísima que aun contando con una ayuda económica grande todavía se tardará unos años en verla ornamentada. Y esta ayuda sólo los yeclanos pueden prestarla.

En este templo no se pueden hacer cosas mezquinas, pobres. Sería mejor no hacer nada. Escayolas y estucos están de sobra. Donde haya una columna tendrá que ser de pie-

dra o mármol, donde un candelabro, bronce. No quiere esto decir que la madera, dignamente trabajada, no tenga calidad; no. Pero una madera dada de purpurina es indigna y no se debe tolerar. Lo pobretón y pretencioso está fuera de órbita en una iglesia que desde los cimientos hasta las cornisas es de piedra como todos los más grandes monumentos religiosos de España.

La idea fundamental en la restauración del templo es hacer de él una exaltación de las glorias de Ntra. Sra. la Inmaculada Concepción. Donde quiera que pose la vista ha de haber algo que recuerde a María.

Por lo pronto hay en el ánimo la realización de unas grandes vidrieras que cubran los arcos del altar mayor que hoy tapan unos vulgares tabiques. Estas vidrieras tendrán como motivos tres asuntos de la vida de a Virgen: el Abrazo en la Puerta Dorada, el Nacimiento de Ntra. Sra. y la Presentación de la Virgen en el templo.

Se estudia el modo de solucionar los grandes paños de entre pilastras del presbiterio, bien esculpiéndose cinco estatuas de piedra para sus nichos, bien con cinco grandes pinturas como sugiere el Sr. Mergelina. En este último caso, se dorarían los capiteles, aún por labrar, y las estrías de las pilastras, así como los cancellos de la cornisa. En el friso se correría en dorado la frase "Tota pulchra es María".

El altar sería de mármol sostenido por ángeles de bronce y de este mismo metal serían el crucifijo y los candeleros, así como otros grandes candelabros que se colocarían ante las pilastras e iluminarían todo el presbiterio.

Insútil es aludir a la limpieza de la piedra del resto de la iglesia, tan ennegrecida por el incendio, por ser esto tan de conocimiento de todos. Los andamios en esta iglesia son un problema serio, por lo costosos, así como la mano de obra. Lo que se puede hacer en esta iglesia, habiendo dinero, es mucho y se podría hablar de ello un buen rato. Por no cansarlos omito detalles. Sólo adelantaré que se podría convertir, quizá, en el primer templo de la región>>.

1.2. Sobre la realización de las pinturas. La Asunción del presbiterio.

En carta de 28 de Mayo de 1953, desde Yecla, daba noticia Muñoz Barberán a su amigo Espín Rael de encontrarse ya casi dos meses en esa población, pintando en la Basílica de la Purísima por encargo del entonces párroco don Manuel Pereira. La que sería su primera intervención en este templo la estaba haciendo en la bóveda del presbiterio y la describía así: *El tema es la asunción de la Virgen. Se pensó realizar esta bóveda, esta pintura mejor, al fresco pero no se prestaba mucho a esto la base de ladrillo, con gran cantidad de yeso adherido, y se desistió por el gran trabajo que representaba. Estoy pintando al temple. Ya va el trabajo casi mediado pues hay hechas alrededor de cuarenta figuras. La parte de pintura descubierta ya, gusta mucho a la gente y hay un gran empeño en pintar la cúpula, pechinas y otras bóvedas. Ya veremos, pues la pintura se ha de hacer después de limpiar la piedra y renovar el yeso quemado por el incendio. Todo esto cuesta mucho dinero. La curiosidad de Espín por el trabajo fue inmediata, remitiéndole una carta con demanda de noticias en Junio de ese mismo año, en la que hacía algunos chascarrillos sobre la "nacionalidad" del párroco y otros que tenían que ver con lugares comunes salpicados de notas literarias y pseudohistóricas que se aplicaban entonces y ahora a los yeclanos. Contenía la carta también otros temas variados que en nada atañen a Yecla. Al mes siguiente contestaba el pintor lo siguiente:*

Yecla 28-Julio-53

Querido amigo don Joaquín Espín:

Aún sigo aquí como verá por el encabezamiento y continuaré, Dios mediante, por mucho tiempo más.

He acabado la bóveda del presbiterio con la Asunción de la Virgen, pintura que ha sido del agrado del cura portugués, como Ud. le llama, y del pueblo "rebullicionario y trimultuoso", que decía su madre de Ud.

(...)

En mi carta anterior dije a Ud. que remató la obra de la iglesia un cura que luego fue obispo. Esto es cierto. Lo que no lo es tanto es aquello de que se apellidaba Spuche. En

realidad se llamaba “el cura Ibáñez”. Supongo que esto es indiferente ya que Ud. no escribe la Historia de Yecla y si la escribiera no faría en mí para nada. Era tío abuelo de los Spuche actuales y de ahí mi equivocación.

Volviendo a mis trabajos, ahora me preparan el andamio para pintar las pechinas de la cúpula. El plan que yo he propuesto al cura portugués es el siguiente. En las cinco fajas de bóveda que restan por pintar se desarrollarán los temas siguientes: “Regina Martyrum” (usted perdonará la ortografía latina cuando tantas veces me habrá de disimular la castellana), “Regina Patriarcarum”, “Reg. Virginum”,

“Prophetarum”, “Apostolorum”. Esto sin volver a repetir la figura de la virgen. Habrá unos ángeles en el centro de esos cielos que lleven la filacteria o cartela donde se lea la advocación. En torno, los profetas o las vírgenes aludidos. En las pechinas, cuatro figuras representativas de la Virgen en el Antiguo Testamento: Judith, Esther, Raquel y María. En la cúpula, la coronación de la virgen. Como en la primera de estas siete partes he empleado tres meses y algo, poniendo ochenta y cinco figuras, calculo que en todo el trabajo se irán dos años y el total de figuras pintadas será de unas mil. Esto si el trabajo no se trunca. Al menos ya queda una parte hecha y todo es emprender las cosas.



Muñoz Barberán pintando las bóvedas de la nave central de la Basílica, h. 1956. Foto Molina.

Escribame con su parecer sobre todo esto y también dándome ideas, cuantas más mejor, para la realización de estas pinturas.

Suya afmo.

Manolo Muñoz

Aunque no tan extenso y detallado como mi padre pedía, Espín, que no cejaba en seguir haciendo comentarios sobre la idiosincrasia de los yecanos, contestó rápidamente al pintor con indicaciones de carácter general sobre la pintura que no sé si ayudaron en algo:

Lorca 1 de agosto del 1953

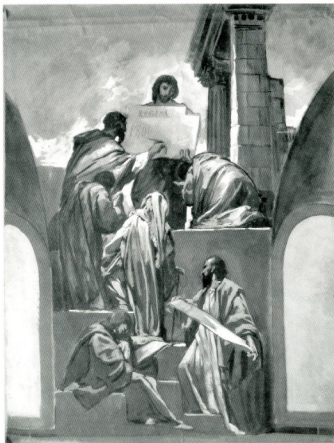
Querido Muñoz: Barberán.... Por lo que me dices en tus cartas, veo te has metido en una empresa impropia de los pintores actuales, artistas sólo de cosicas; tú eres en la obra que has emprendido un anacronismo, con tus obras directas en bóvedas ingentes, pinturas de los siglos heréticos del Arte, a que ningún otro se atreve, sin trucos, lienzos pegados y otras ficciones al uso, eres una nueva edición de Lucas Jordán, no lo digo por lo presto, lo digo por lo inmenso; el decorar esa cúpula y bóveda de tal templo me asombra, te lo digo sin broma, ingenuo y sencillo; yo creía que los tiempos en que eso se hacía habían pasado para in aeternum; pero tú demuestras que no; mas si pasaron y murieron, tú eres una excepción, cual si apareciera vivo y montado en bicicleta un mastodonte u otro monstruo antediluviano.

Me pides mi parecer e ideas sobre tu trabajo; mi parecer ya te lo he manifestado, mis ideas son sencillas: armonía, buen gusto y sentido en la ejecución, sin cursilerías de que te creo ajeno; en las vírgenes, vírgenes clásicas; en los profetas, profetas; en los mártires, mártires típicos, no políticos fracasados, usuarios desollados o beatas emplumadas; en los patriarcas, patriarcas, no directores generales, políticos figurones, ni tontones; en fin, tipos antiguos, serios (sin sonrisa de cine), austeros y dignos; recuso –quizá no me haga caso o te obliguen– las santitas ñoñas al uso de la religiosidad a la moda, a saber: Sta. Teresita, id. Gema Galgani y demás banalidades del moderno culto.

Creo que el conjunto de todas las bóvedas, debe tener equilibrio y armonía, sin masas oscuras, ni claros vacíos o nubes de espuma de jabón. No digo que copies o te inspires en otros bovedistas antiguos, cual Jordán o Palomino, sólo en ti mismo, en tu inspiración y saber; pero con armonía y solidez; de buen sentido y gusto perpetuo, no circunstancial.

Eran estos unos consejos sabios, siempre en la línea de fina ironía que Espín Rael usaba en privado, pero de carácter tan general que nada tenían que ver con la iconografía de la que mi padre hablaba y su significación de conjunto, aunque sí mucho con la impresión general que Espín deseaba que causara la obra en beneficio de quien le pedía parecer para el trabajo. Lo cierto es que los temas propuestos por Muñoz Barberán, procedentes de la letanía lauretana y en plena consonancia con la advocación del templo y con la idea de enriquecimiento simbólico que tenía el párroco, fueron acogidos favorablemente por don Manuel Pereira quien los redondeó y modificó significativamente. No sólo los personajes fueron cuidadosamente escogidos para cada uno de los temas, sino que en algunos casos las bóvedas contienen filacterias que ahondan en lo representado y que sin duda fueron añadidas por un eclesiástico con honda formación, aunque las más clásicas compilaciones sobre santos y liturgia ofrecían ejemplos sobrados. Esa responsabilidad compartida en la ideación de todo el programa iconográfico fue así desde el principio. Para el presbiterio, por ejemplo, se escogió un tema que presentaba una doble lectura. Si, por una parte, el texto declaratorio del asunto pintado no fue otro que el de la antífona de la misa del día de la Asunción –*ALLELUIA. ASSUMPTA EST MARIA IN CAELUM. GAUDENT ANGELI LAUDANTES BENEDICUNT DOMINUM* (Aleluya. Asunta es María al cielo. Se alegran los ángeles que, alabando, bendicen al Señor).–, la lectura que del paramento se podía hacer como correspondiente al epígrafe de la letanía *REGINA ANGELORUM* ha sido sugerida en alguna ocasión, incluso lo fue en su momento por el propio párroco de la Purísima. Parecidos textos, pero con carácter complementario, aparecen en otros espacios del templo y, por su especificidad y significación, avalan la propuesta de que fueron sugeridos por el párroco antes que propuestos por el pintor, que más bien se limitaría a dar las trazas generales de lo que habría de ser pintado y unos detalles iniciales que se fueron ajustando conforme se avanzaba en la obra.

Los títubeos que a veces se advierten en la identificación de los temas representados y la aparición y desaparición de figuras



Boceto inicial, no realizado, para la bóveda Regina Prophetarum.

significativas, son suficientes para avalar las pocas noticias que hablan de la pintura del presbiterio como de una prueba del artista para, según cómo resultase a ojos del párroco y de los feligreses que habrían de ayudar con sus donativos, continuar con un plan pictórico más ambicioso que pretendía, aunque finalmente no pudo hacerse con tanta celeridad, tener toda la pintura realizada para la coronación canónica de la Virgen que se produjo en Yecla en Diciembre de 1954. Salvada esa primera instancia, todo se iría componiendo sobre la propuesta inicial que sufrió variaciones. Por la correspondencia de Muñoz Barberán sabemos que hubo variación

en las representaciones de las pechinas, donde María, la hermana de Moisés a la que también se considera como prefigura de la Virgen, fue sustituida por la juez y profetisa Débora; y hubo también un tema que desapareció (*REGINA APOSTOLORUM*) en favor de una completa exaltación de la Virgen directamente tomada de aquellas partes de la letanía que más fácilmente se recuerdan. Este cambio tiene su explicación lógica: si entre los mártires iban a ser incluidas algunas figuras de apóstoles, y además cuatro estatuas de los evangelistas acompañarían a la Virgen en los paramentos del presbiterio, éstos verían duplicada su presencia en el ciclo al aparecer también formando parte del colegio apostólico en torno a María. El cambio, propuesto posiblemente por don Manuel Pereira, dio un giro más expresivo a la narración del ciclo y permitió al pintor, como después veremos, asomarse al mundo de la alegoría clásica, que es una rareza en su pintura, y al del simbolismo lauretano interpretado de forma grandilocuente.

Las pinturas de la Basílica de la Purísima, hechas en su totalidad al temple y sobre una idea conjunta de Muñoz Barberán y el cura Manuel Pereira, fueron realizadas en tres etapas. Si bien fue a comienzos de 1953 cuando el pintor se desplaza por primera vez a Yecla, hay que decir que el primer contacto con la localidad fue desolador. Bajó del autobús en que viajaba, comprobó el intenso frío que hacía y la enormidad del trabajo propuesto, y ese mismo día se volvió a Murcia con el firme propósito de no regresar. La insistencia del sacerdote y la fijación de unos términos razonables tanto en el modo y tiempo para trabajar como en lo económico (exigencias estas últimas siempre modestas, ya que por la pintura de la Asunción, según las anotaciones de Muñoz Barberán, cobraría 16.000 pts), terminaron por vencer la balanza del lado yeclano. Mi padre no sólo obtuvo crédito artístico y algún dinero de esa experiencia, sino que tuvo la enorme fortuna de ser acogido en la población de una manera excepcional. Integrado con rapidez en el cierto ambiente cultural de aquellos años, pronto colaboraba en programas de radio, daba conferencias sobre temas de Historia del Arte especialmente gratos para él, suministraba textos para las revistas locales y hasta desempeñó papeles teatrales en la compañía de aficionados de la localidad. Miguel Ortuño, amigo personal y compañero de la Academia a que ambos pertenecían, recordaba en el perfil que trazó de él la "yeclanidad" de Muñoz Barberán con sus propias palabras: <<Yecla es en parte algo mío, que va conmigo>>. Allí nació el tercero de sus nueve hijos y a Yecla volvería en distintos años de la década de 1990 para realizar las pinturas del techo del Teatro Concha Segura.

Por las noticias que el propio Muñoz Barberán facilita y por lo escrito por otros sobre las pinturas de la Basílica, se pueden fechar con precisión las distintas fases del trabajo. Entre Mayo y Noviembre de 1953 se pintó en el presbiterio la Asunción y también fueron hechas las pechinas, con las figuras monumentales de Esther, Débora, Rebeca y Judith. Es probable que en este primer período se adelantase algo en la bóveda *REGINA MARTIRUM*. Entre Junio y Diciembre de 1954 acometió las dos bóvedas del

crucero: la del lado de la Epístola con el tema ya mencionado, y la del lado del Evangelio bajo el título *REGINA CONFESSORUM*. Y, finalmente, entre Marzo de 1956 y Octubre de 1957 se completaban el resto de temas referidos a la letanía con los tres tramos de bóveda de la nave principal en donde se desarrollaron, en el más alejado del presbiterio, los epígrafes *REGINA PATRIARCARUM* / *REGINA PROFETARUM*, en el central *CONSOLATRIX AFFLIC-TORUM* junto a una extensa selección de otras prerrogativas maria-



Excursión a Monte Arábí. En primer término Muñoz Barberán y su mujer, Fuensanta Clares.

nas de la letanía, y, en el que cae inmediato a la cúpula, REGINA VIRGINUM / AUXILIUM CHRISTIANORUM.

Contemplado el ciclo mariano sólo en sus enunciados resulta un tanto confuso, pues aunque se advierte una unidad temática basada en la letanía, no se alcanza el significado profundo de esos cientos de figuras que lo componen y que se agrupan bajo unos pocos temas que parecen estar desconectados entre sí. El análisis detallado de las pinturas, el contexto histórico en que se comienzan y su propia ubicación enriquecen y fortalecen toda la idea que subyace en el amplio ciclo iconográfico, idea que es mucho más sencilla de lo que aparenta.

En primer lugar hay que tener en cuenta que el templo arriprestal de la Purísima Concepción, o “Basílica de la Purísima” como popularmente se le conoce, es una de esas construcciones religiosas que, junto con la catedral murciana y la colegiata lorquina, impregnan y jerarquizan el urbanismo de una ciudad e implican afectivamente a sus habitantes. Esas cualidades adoptan casi todos los templos de grandes proporciones cuya construcción se dilata en el tiempo, y en el caso de Yecla todo eso fue así: *Iniciado en 1775 tuvo una azarosa historia de proyectos e ilusiones magistralmente recogidos en “La Voluntad”, de Azorín, en la que describe los afanes, inquietudes, el desprecio de las autoridades al considerar el templo como demasiado ostentoso para la humildad de un pueblo. Iglesia con aspiraciones de catedral, cuyas piedras procedentes del monte Arábí, fueron las mismas que sirvieron para las esculturas del Cerro de los Santos. Con estas palabras, Belda Navarro sintetiza bien la identificación de los yeclanos con su Basílica, inaugurada finalmente en 1868, y el deseo general que hubo de recobrar y aumentar su pasado esplendor tras la guerra civil. Es el propio Belda quien recuerda lo escrito por el pintor, en Mayo de 1954 en la revista ARABÍ, acerca de las posibilidades de la Basílica si se atendía a una reconstrucción digna: Donde hoy están las destaraladas tablas que forman las cancelas suponen una grandes puertas de sencillas líneas enmarcadas por pilas-tras corintias. Las amplias bóvedas, hoy calcinadas, sucias e informes, pobladas de figuras aladas portadoras de emblemas gloriosos; llenadlas de mártires que ostentan sus cruces y banderas, sus espadas, sus hiellos; de vírgenes que llevan blancas palmas; de profetas que muestran sus viejos libros; de sibilas que dicen sus terribles anuncios; de apóstoles y confesores que ofendan a su Reina obras y palabras... Allí, en las pechinas, Judith aparta el rostro del capital despojo del asediador de Bethulia; Esther nos*

*muestra la belleza que avasalló a Asuero; Débora, la espada con que guió a su pueblo; Susana, la grandeza de su castidad. Más arriba, en el cielo esférico de la cúpula, la Madre de Dios ofrece su frente de marfil a la corona radiante que posarán en ella las manos del Esposo y del Hijo. Todo lo que se realizara en el templo habría de ser una referencia constante a la Virgen María y todo debía converger en su glorificación. Aunque eran los años duros de la posguerra, el entusiasmo por la posibilidad de recuperar el templo era un sentimiento y un anhelo palpable en la población. A eso habría que añadir el carisma personal del párroco, promotor de toda la reconstrucción (en 1955, y en medio del disgusto de un amplio sector de yeclanos, fue trasladado a Cieza) y la entonces reciente declaración del dogma de la Asunción, que fue proclamado por Pío XII en la constitución *Munificentissimus Deus* de 1 de Noviembre de 1950. La pintura del presbiterio con el tema ya aludido, tuvo pues los dones de la oportunidad y la conveniencia. Fue la primera luz que se arrojaba sobre los renegridos muros del templo y, aún no habiéndose continuado con la decoración por los motivos que fuere, siempre habría quedado esa pintura como ofrenda votiva de un hecho notable en la historia de la Iglesia.*

Decidida la continuidad de la decoración a todas las bóvedas y cúpula de la iglesia, llegó el momento de elegir un programa iconográfico adecuado. Y en esta materia Muñoz Barberán contaba ya con experiencia suficiente y con unos conocimientos adquiridos de forma autodidacta que lo capacitaban para proponer un planteamiento general. Para esas fechas el pintor lorquino había trabajado o estaba trabajando en obras importantes en Murcia (San Antolín), Hellín (parroquia y convento) y Cartagena (San Francisco Javier y Purísima Concepción), y su participación puntual con lienzos o pequeños murales había sido requerida para iglesias de Lorca, San Javier, o Espinardo, entre otras poblaciones murcianas. Su amigo Julián Gállego, con quien trabó amistad en los años 40 cuando Muñoz Barberán viajaba constantemente a Madrid para adquirir conocimientos de todo tipo, decía de él en 1990, con motivo de la retrospectiva que le dedicó la Universidad de Murcia, que ya entonces era persona de vasta cultura y raras lecturas. Y es que no era usual que un pintor joven hubiese leído los tratados de Pacheco, Palomino o Mengs, o que entre sus libros de consulta figurase *El pintor cristiano y erudito*, del P. Interián de Ayala. Menos corriente era aún que pudiese hablar con fluidez de las colecciones de los principales museos madrileños, o de los grandes muralistas de los siglos del barroco español. Gállego desconocía entonces, sin duda, la formación clásica que el pintor se había procurado, a



Asunción de la Virgen en el presbiterio.

la que tendía de modo natural, y las lecturas y consejos que recibía constantemente de Espín Rael, cuya biblioteca, que contenía todo lo dicho y mucho más, se abrió para él con la magnanimidad del amigo y del maestro. Muchas de las indicaciones de, por ejemplo, Palomino, sobre qué asuntos generales eran más convenientes según la superficie a pintar y sobre qué temas convenían más para según qué templo, parecen seguidas al pie de la letra por mi padre que consiguió, con sus pinturas yeclanas, ser tildado de “neobarroco”. Y no falta razón a quienes han pensado así.

Todos los aspectos de la decoración del templo yeclano tenían que ser una alabanza general a la Virgen María y, para ello, nada mejor que escoger como soporte del ciclo pictórico la letanía lauretana y representarla de modo monumental. De su adaptación al espacio disponible dependería el éxito del conjunto. El pórtico de este ciclo es sin duda lo que primero advierte al espectador al ponerse ante él, esto es, la pintura del presbiterio y los temas de las vidrieras que la rodean y que se reparten también por las demás naves del templo. La vida de la Virgen (vidrieras), su ascensión a los cielos (presbiterio) y su coronación (iba a estar en la cúpula) son pues los asuntos del principal espacio narrativo, haciendo especial demostración de esos dos últimos temas que se representarían con pinturas murales. La coronación, como es de sobra conocido, no se llegó a realizar. Celebrar la novísima declaración dogmática era el motivo central de la pintura del presbiterio que, además, enlazaría en un todo argumental con la coronación en la cúpula. Presentarían ambos espacios un tratamiento homogéneo y una misma unidad de acción en la que concurrían esos dos hechos que la tradición contempla como consecutivos. Frente a los coros angélicos que acompañan a María en su ascensión, soltando los blancos lienzos que le sirvieron de mortaja y entonando la antifona con la que desde antiguo la Iglesia conmemora esta fecha, la cúpula se enriquecería no sólo con las figuras de la Santísima Trinidad y corte celestial, sino además con cuatro alegorías directamente relacionadas con María. Se llegaron a pintar éstas en el espacio de transición entre ambos temas que ofrecen las pechinas y se trata de cuatro “mujeres fuertes” de Israel que la tradición señala, junto a otras, como prefiguraciones marianas: Judith, Débora, Rebeca y Esther. Ellas simbolizan las virtudes y las alegorías de los hechos que los codificadores del ciclo quisieron destacar: **Judith**, heroína de Israel que venció a Holofernes como María venció a la serpiente y al pecado; **Débora**, juez y profetisa de Israel, simboliza a la Virgen como madre de los hijos de la iglesia a los que protege con la ley y la espada; de **Rebeca**, mujer de Isaac, se ha escogido la

escena del pozo, prefiguración de la Anunciación, ya que ella fue la virgen elegida por Dios a través de Eliecer para que cumplierse sus designios casándose con Isaac; y la prudente **Esther**, reina que intercede por su pueblo en el exilio, es figura clara de María intercesora ante Dios por los hombres.

II. LA LETANÍA LAURETANA.

Planteado así en presbiterio, pechinas y cúpula el tema más directamente relacionado con la advocación del templo, la letanía lauretana habría de ocupar las bóvedas del crucero y nave central. Si bien muchos de los epígrafes litánicos, a pesar de su carga mística y teológica, remiten tradicionalmente a una imagen compuesta por un solo objeto (espejo, pozo, rosa, palma, lirio, fuente, ciprés...), otros permiten desarrollos iconográficos más extensos a imitación de los modelos fijados por grandes pintores en la Basílica del Pilar o en El Escorial, por citar sólo dos ejemplos sobresalientes.



Boceto para la figura de Judith.



Pechina representando a Rebecca.

tes. Sin duda, en la cabeza de pintor y párroco estaban esas y otras pinturas murales afamadas y debieron de influir positivamente en su ánimo al afrontar la decoración del templo yeclano. La lógica distribución del trabajo en tramos, cada uno con su particular temática y respondiendo a la división física que imponían los arcos fajones y el aislamiento de las bóvedas del crucero, la presencia de abundantes figuras cuya identificación se prestaba a confusiones, y también el desconocimiento generalizado de aspectos litúrgicos y teológicos, ha llevado a creer que el ciclo tuvo en origen una estructura compartimentada donde cada una de las bóvedas podía ser considerada de modo independiente. No es raro encontrar

alusiones a una estructura del ciclo articulada en tantos o cuantos temas (algunos inexistentes, como Regina Sacratissimi Rosarii, mientras que de otros sólo enunciados, caso de Refugium Peccatorum, se ha hecho tema central), o que se hayan tomado informaciones antiguas para identificar temas que están implícitos en la decoración de la basílica pero que nunca se desarrollaron como tales en pintura (Regina Apostolorum). Más graves han sido otras descripciones que asignan a las pechinas los cuatro evangelistas. Incluso el propio pintor, como hemos visto en el texto antes citado, daba como cuarta prefiguración de la Virgen a la casta Susana. Todas estas tergiversaciones, más una profusión excesiva de términos latinos usados ad libitum, ha sido lo que ha impedido, quizás, tomar conciencia de que las pinturas forman un solo conjunto, tal y como nos revela, sin mayor esfuerzo, la visión completa de las de la nave principal. Roto alegóricamente el techo y prescindiendo de los pesados arcos fajones, el tratamiento unitario que se dio a la representación se advierte con facilidad. Una cornisa arquitectónica fingida marca el inicio de la visión celeste que se dispone como una guimbalda circular de personajes en torno a una representación centrada de la Virgen. La unidad de asunto y espacio de estas tres bóvedas habremos de trasladarla también a las del crucero, que formal y temáticamente no son más que una extensión del mismo ciclo. Forzada su separación por la propia arquitectura, este hecho propició una distribución inteligente de los temas ya prevista desde el inicio de los trabajos. Recordemos que en la cúpula se iba a pintar la coronación y, precisamente bajo ella, se ha colocado una extensa representación de la iglesia militante y triunfante a través de los mártires, los confesores de la fe y las vírgenes, así como un hecho de armas de capital importancia para la cristiandad, como lo fue la batalla de Lepanto, en cuyo resultado victorioso para la flota cristiana se vio la intercesión milagrosa de la Virgen bajo su advocación del Rosario. Así, en la narración pictórica quedan más alejados de este ámbito iconográfico preferente, aunque ligados a él por esa unidad espacial y temática a la que antes me refería, los temas referidos a los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento y la representación de todos aquellos epígrafes de la letanía que no habrían de ser expresados con mayor amplitud.

Las letanías, como oraciones independientes, tienen larga tradición en la Iglesia. Su origen se remonta a los primeros siglos del cristianismo, dirigiéndose preferentemente a Dios y a los santos. Las dedicadas a María son algo más tardías, pero proliferaron enormemente en la Baja Edad Media. Ante tal variedad, Sixto V optó, en 1587, por fijar una para toda la Iglesia tomando como

base la letanía lauretana. Desde entonces, y a petición de muy diversos estamentos eclesiásticos, se han venido añadiendo nuevas invocaciones de carácter general o particular. A pesar de ser creencia generalizada, la letanía no es parte integrante del Rosario, aunque sea tradición asentada desde hace siglos concluir esta oración seriada con su rezo.

Visto, pues, ese pórtico inicial al que antes me refería (vida de María, asunción y coronación) y comprendido que todo lo representado mediante pintura en las bóvedas del templo no es más que una interpretación plástica monumental de la letanía en honor de la Virgen, pasemos a desentrañar cada uno de los ámbitos iconográficos del ciclo, identificando cada paño, por simple conveniencia en la exposición, con los temas preponderantes en él.

II.1. REGINA PATRIARCARUM / REGINA PROFETARUM

Teniendo como referente la letanía mariana, y siguiendo un orden expositivo al que vamos a aplicar la lectura lógica del ciclo y, en un primer momento, el criterio cronológico, habría que comenzar a leer la representación desde los pies de la basilica hacia la cúpula. El primer tramo de la nave central se dedica a María como reina de los patriarcas y los profetas del Antiguo Testamento. En el centro de la bóveda, como en las demás ocasiones veremos, unos ángeles portan filacterias con el tema desarrollado. Esta bóveda acoge una sintética representación de personajes del Antiguo Testamento que concurren en alabanza de María reconociendo, tácitamente, su papel esencial en la economía de la salvación. Desde **Adán**, que aparece desnudo sobre una nube presidiendo a su extensa progenie, se desciende hasta una primera serie de personajes encabezados por **Noé**, representado con el arca y la paloma, que simboliza la nueva alianza de Dios con los hombres tras el diluvio. A la izquierda de este personaje, un grupo de tres figuras alude probablemente a sus hijos, **Set**, **Cam** y **Jafet**, que junto a su padre, según el relato bíblico, ofrecieron holocausto a Dios y fueron bendecidos por él. Hasta el ángulo superior izquierdo, otro grupo de figuras representan a los más antiguos patriarcas de la estirpe de **Abraham**. Éste podría estar encarnado por el anciano barbado con túnica verde que vuelve el rostro hacia el espectador y que señala a su descendencia, entre la que habría que señalar a personajes relevantes como **Isaac** y **Jacob**. Tras ellos, una escueta



Regina Patriarcarum / Regina Prophetarum.





Mater Creatoris / Mater Salvatoris.

representación de los israelitas, descendientes de **José y sus hermanos**, que padecieron la esclavitud en Egipto. La exposición de las figuras, que sigue grosso modo el orden de los libros del Antiguo Testamento, continúa en el lado opuesto de la pintura donde claramente se alude al Éxodo. A la derecha del personaje vestido con túnica azul aparece **Moisés**, personificación de la liberación de Israel y de la alianza entre Dios y el pueblo elegido, sentado y explicando los mandamientos recibidos de Yavé en el Sinaí. Tras él el **Arca de la Alianza** y la **Serpiente de bronce** remiten directamente al establecimiento del culto a Dios y a la peregrinación de los israelitas por el desierto. Delante del Arca, con tiara y vestiduras sacerdotales, aparece **Aarón** al que siguen sus hijos, los primeros sacerdotes consagrados a Dios. Junto a él, una figura barbada representa seguramente a **Josué**, el caudillo que definitivamente asentó a Israel en la tierra prometida.

Reyes y profetas de Israel ocupan la parte central de la bóveda. A la izquierda, presididos por David tocando el arpa, una serie de personajes encarnan la realeza de las tribus de Israel, destacando de entre ellas la stirpe de **David** de la que habría de nacer Jesucristo. La colocación de unas hiladas de sillería en la parte baja y sobre ellas un ara donde aparecen el candelabro y el libro del Cordero, hacen alusión a la construcción del Templo. Ante estos objetos, el personaje arrodillado puede ser reconocido como **Salomón**, hijo de David, que fue el constructor de tan sobresaliente edificio. Los **profetas** ocupan el lado derecho de este amplio grupo central. Grandes libros, que aquí aparecen colocados sobre nubes, sus vestiduras tálares y mantos sobre las cabezas, así como largas barbas y una edad avanzada, son los elementos con los que tradicionalmente se caracteriza a estos personajes. En función de la cantidad de escritos que dejaron, se les agrupa en **mayores** y **menores**. Constituyen el primer grupo Isafas, Jeremías, Ezequiel y

Daniel, mientras que el segundo lo integran Abdías, Ageo, Amós, Habacuc, Joel, Malaquías, Miqueas, Nahum, Oseas, Sofonías, Zacarías y Esdras. Se considera a Jonás como profeta legendario. Ningún elemento en este grupo de diez personajes nos permite identificar con exactitud a alguno de ellos, pero es de suponer que si se habrá contemplado en la codificación del ciclo la presencia de los mayores, por lo que alegóricamente sugirieron acerca de Jerusalén y la Virgen María. Un personaje central, tocado con manto azul, parece por su fisonomía barbilampiña representar a las **sibilas** que, finalmente en número de 12 correspondiendo con los profetas menores, fueron admitidas por la Iglesia y ligadas a diferentes episodios de la vida de María y la pasión de Cristo. Quizás la escogida en este caso fuese la de Tibur que, tras una visión celeste, predijo a Augusto el nacimiento de Cristo, un rey más poderoso que él. Su leyenda se asocia a la fundación de la iglesia romana del Araceli.

II.2. MATER CREATORIS / MATER SALVATORIS / CONSOLATRIX AFFLICTORUM

Si profetas, patriarcas y reyes del Antiguo Testamento presagian la aparición de la Virgen en la historia del pueblo de Dios, la siguiente bóveda de la nave principal, la central, está enteramente dedicada a la exaltación de María no como prefiguración, sino como una realidad, como eje central en el plan redentor del género humano; y es por eso que en el centro del paño aparece representada, en un rompimiento de gloria, la **Virgen en majestad**, coronada por doce estrellas y rodeada por algunos de los **símbolos de los privilegios de la letanía** que proceden, en parte, de libros del Antiguo Testamento, como el Cantar de los Cantares. Bajo esa representación, aparece la singular alegoría de un globo terráqueo con corona, explicada en sendas filaterias que señalan a María como Madre del Creador y Madre del Salvador de un mundo sobre el que reina. Y como madre de la misericordia más universal, se



Regina Patriarcarum / Regina Prophetarum. Detalle con las figuras de Noé y el rey David.

destaca también explícitamente el ser Consuelo de los Afligidos a los que cabe identificar en un amplio coro de personajes cuyas figuraciones y actitudes delatan sufrimientos tanto del cuerpo como del alma.

Esas son las tres prerrogativas generales que de modo especial se han resaltado en este espacio pictórico. Pero también aquí se despliegan otras partes de la letanía que afectan más directamente a lo que podríamos denominar como una caracterización personal de María. Para ello la letanía ofrece un buen número de epígrafes de entre los que se han escogido los que se consideraron más apropiados según las preferencias de los codificadores del ciclo. En consonancia con la representación de las **virtudes cardinales** que aparecen en las cuatro esquinas del paño de la bóveda, se hace una alusión directa mediante filacterias a María como *VIRGO POTENS* (Fortaleza), *SPECULUM IUSTITIAE* (Justicia) y *VIRGO PRUDENTISSIMA* (Prudencia). Estas tres correspondencias son explícitas y se pueden asimilar a las representaciones de las pechinas (Judith-Fortaleza, Débora-Justicia y Esther-Prudencia) en la misma medida que la Templanza, entendida como moderación y contención de los placeres sensitivos, se relaciona sin dificultad alguna con la figura de Rebeca, cuya castidad virginal la llevó al matrimonio con Isaac. Pero esta alegoría no ha adoptado su forma más característica de una mujer teniendo en las manos un cingulo y un freno de caballería, sino que se basa en otra más antigua que representa a una figura femenina trasvasando agua de un recipiente a otro que contiene vino para mitigar sus efectos. No obstante, la alegoría pintada por Muñoz Barberán presenta una alteración más, ya que mientras que con la mano izquierda sostiene la copa de la que se derrama el agua, con la derecha parece pasar las hojas de un gran libro que pudiera ser el de los salmos de David, ya que ese es el nombre que se lee con total claridad. Estaríamos, pues, ante una extraña conjugación de templanza y, quizás, sabiduría, ambas virtudes aplicables a los momentos de la vida de Rebeca que se han considerado como prefiguraciones de la Virgen, correspondiendo esta variación alegórica, que da lugar a una figura totalmente nueva, con uno de los epígrafes litánicos que se encuentra cerca de ella: el que señala a María como Trono de la Sabiduría (*SEDES SAPIENTIAE*).

No ofrecen ningún problema de interpretación el resto de símbolos colocados en manos de ángeles porque su identificación

Regina Virginum / Auxilium Christianorum







Consolatrix Afflictorum.

se hace mediante filatería o en las inscripciones que aparecen en sendos tondos. Veamos cuáles son: espejo-*SPECULUM IUSTITIAE*; copa dorada-*VAS HONORABILE*; templo dorado-*DOMUS AUREA*; ánfora dorada-*VAS SPIRITUALIS*; y gran puerta-*IANUA COELI*. En el contexto del grupo central se pueden reconocer el resto de privilegios reseñados y sin aparente representación: *STELLA MATUTINA* (Virgen coronada de estrellas), *REFUGIUM PECCATORUM* Y *SALUS INFIRMORUM* (grupo de personajes que alaban la figura mariana).

II.3. REGINA VIRGINUM / AUXILIUM CHRISTIANORUM

Es esta, posiblemente, una de las bóvedas que menos complicación presentan en su planteamiento iconográfico. Sirve de cierre a la composición circular que empezó con los patriarcas y profetas, y en primer término es fácilmente reconocible la alegoría creada para representar el *AUXILIUM CHRISTIANORUM*. La significación para la cristiandad de la **batalla de Lepanto** es tan conocida como su repercusión iconográfica ligada a la devoción



Regina Virginum. Detalle de Santa Clara de Asís y Santa Catalina de Siena.

creciente desde entonces hacia la Virgen del Rosario. Casi desde el mismo momento en que se produjo el hecho victorioso, los cuadros y alegorías que aludían directa o indirectamente a él proliferaron de manera extraordinaria gracias a las numerosas cofradías y templos puestos bajo esta advocación mariana. El asunto de la batalla de Lepanto, elegido por el protagonismo español en la formación de la **Liga Santa**, aparece representado en Yecla con sólo unas pocas notas que son suficientes para definirlo. La popa de un galeón esalzada simbólicamente por un grupo de figuras desnudas que semejan atlantes, y alrededor se colocan tres grupos de soldados en alusión, posiblemente, a los estados que compusieron la armada (el Papado, Venecia y España). En primer término es reconocible la figura de **don Juan de Austria** arrodillado, apoyado sobre la espada que se transforma así en una cruz. A los pies de este conjunto las banderas turcas abatidas y en lo alto dos grupos de ángeles portan una **sarta de rosas**, en recuerdo del Rosario, y una **bandera de la Iglesia Triunfante**, blanca y terminada su asta en una cruz.

El tema de Lepanto está hábilmente entremezclado con el de María como Reina de las Vírgenes, respondiendo finalmente la composición a un esquema de simetría que se observa tanto en el conjunto de las tres bóvedas como en la composición particular de cada una de ellas. De entre las vírgenes ejemplares se han seleccionado unas pocas pero realmente significativas. A la derecha de la composición se sitúa **Santa Teresa de Ávila**, la santa española por excelencia y doctora de la Iglesia, en una de sus más típicas y conocidas representaciones; y haciendo pendant con este grupo de ángel y santa carmelita, al lado izquierdo aparecen **Santa Catalina de Siena**, dominica y también doctora, en una de sus variantes iconográficas con corona de rosas, y a su lado dos religiosas franciscanas que se pueden identificar con **Santa Clara de Asís** y **Santa Coleta**. Todas ellas son fundadoras o reformadoras y el ejemplo vital y el magisterio que ofrecieron con sus vidas y obras es incuestionable.

En la figura vestida de blanco y con velo negro alzada por un grupo angélico, sería posible identificar a **Santa Florentina**, que junto con sus tres hermanos forman los cuatro tómbres de santidad más característicos de la Diócesis de Cartagena. Su identificación la avala el que otros ejemplos de santidad que veremos más adelante relacionados con lo local o lo regional, también cobran un protagonismo notable.

Sobre los dos grupos de figuras que quedarían por identificar en esta bóveda, no sería arriesgado trazar una teoría. Bajo la santa cartagenera, un grupo de religiosas con variedad de hábitos representarían a las demás órdenes religiosas que no han tenido mayor protagonismo con la elección de santas representadas en primer término. De entre esos hábitos destaca uno de color azul, que podría relacionarse con las Concepcionistas, y otros hábitos blancos y oscuros remitirían, con probabilidad, a Asuncionistas y Agustinas. En cuanto a las cuatro figuras vestidas de blanco que hay sobre Santa Teresa, tanto podría tratarse de una alegoría de los dominicos que oran por la victoria de la armada cristiana, como de una representación de aquellas bíblicas vírgenes prudentes (cinco, según la más formal iconografía) que estarían en plena consonancia directa con el epígrafe Regina Virginum. Por el lado en que está colocado este grupo y su cercanía a la bandera de la Iglesia Triunfante, más me inclino a identificarlo con la primera propuesta.



II.4. REGINA MARTIRUM

Para la comprensión del conjunto de personajes que aparecen en esta bóveda, contamos con la inestimable ayuda del propio Muñoz Barberán que en el número 7 de la revista yeclana ARA-BÍ, correspondiente a Septiembre de 1954, daba cuenta de lo que hasta entonces había pintado. Con el título “Pinturas en las bóvedas de la Basílica de la Purísima”, esto es lo que decía: *Sobre el presbiterio pinté la Asunción de la Virgen a los cielos, entre coros de ángeles que cantan y tañen instrumentos músicos. Los ángeles que elevan a nuestra Señora van dejando caer los lienzos blancos en que el cuerpo estaba envuelto. En la bóveda del crucero del lado de la Epístola se han pintado a los mártires de la Iglesia. En el centro, sobre unos ángeles que llevan la advocación REGINA MARTIRUM, hay una cruz, pues por morir en ella Cristo es ejemplo y ánimo para todos los mártires cristianos. Junto a esta cruz están: en pie, San Juan Bautista, y arrodillado, San Esteban, primer mártir. Debajo de éstos, como arrodillados en el arco de piedra, están San Lorenzo, Santas Justa y Rufina y San Clemente papa. Inmediatamente detrás del arco están San Pelayo, y debajo, con tres ángeles, Santo Domingo del Val, el niño que los judíos toledanos martirizaron, reproduciendo en él la Pasión de Cristo. A un lado de este grupo aparecen Santa Eulalia de Mérida, Santa Catalina y un grupo de mártires con Santa Inés. Al otro lado los santos Montano y Flaviano. Sobre las ventanas laterales están los grupos de San Mauricio, y sus compañeros, San Pedro de Verona y San Pedro de Arbués; a otro lado, San Sebastián, Santa Cecilia, San Policarpo, San Cipriano y Santa Juana de Arco.*

Son extraordinarias estas indicaciones porque facilitan no sólo un reconocimiento de personajes que hubiera sido muy costoso o casi imposible identificar de otro modo, sino que además se establece una jerarquía y significado en la propia colocación de símbolos y personificaciones cuyo desentrañamiento hubiera resultado muy complejo partiendo de cero. Aunque la mezcla cronológica de ejemplos de martirio se produce en algunos casos, quizás en esta representación primó más el valor del martirio como tal y por eso, según advierte Belda, incluyó también grupos de mártires anónimos. Parece que en la elección de personajes se tuvieron en cuenta los consejos de Espín Rael, puesto que los santos representados abarcan principalmente los primeros siglos del cristianismo, remontándose todo lo más hasta finales de la Edad Media. Si bien

Regina Martirum.

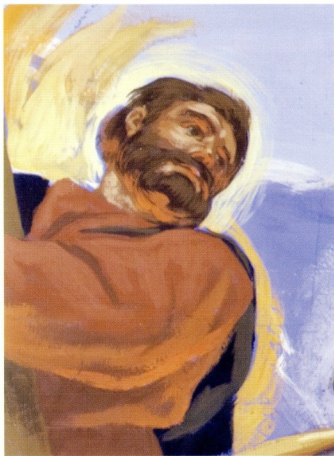


Regina Martirum. Detalle del grupo central.

hay muchos de ellos que no precisan de comentario por ser muy conocidos, a otros sí les es conveniente una identificación más precisa en cuanto al nombre y los años en que vivieron. Un repaso general nos permitirá además aportar sugerencias y desvelar algunas identidades que no quedaron explicitadas en el artículo de Muñoz Barberán.

El grupo que ocupa el centro de la composición con **San Juan Bautista**, último profeta y precursor de Cristo, **San Esteban**, diácono y protomártir, y el **símbolo de la Cruz**, es de fácil

comprensión después de lo que sobre él ya se ha dicho. La idea de esta entrada pudiera proceder de Palomino, quien en su conocido tratado, al hablar de las pinturas que en 1705 hizo para la iglesia de San Esteban en Salamanca, apunta lo siguiente:... *a el otro lado San Juan Bautista, como privilegiado entre los nacidos; a María Santísima sigue el coro de las vírgenes, y a Cristo el de los apóstoles, a el Bautista el de los mártires, donde ocupa lugar preeminente, y cercano al trono del Señor, el glorioso protomártir San Esteban intercediendo por esta religiosa familia...* Esas dos figuras encabezan también en Yecla al copioso número de los pri-



Regina Martirum. Detalle.

meros mártires cristianos de entre los que destacan en el centro **San Clemente**, papa (s. I), con el ancla de su martirio, y los españoles **San Lorenzo**, diácono (s. III), y **Santas Justa y Rufina**, las sevillanas que dieron muestra inquebrantable de su fe a finales del siglo III. Quedan sin identificar los dos obispos mártires cuyas cabezas se adivinan detrás de San Clemente y a los que no se ha añadido atributo alguno que facilite su reconocimiento.

A la derecha son fácilmente reconocibles, sobre la ventana, las representaciones de **San Sebastián**, martirizado en las perse-

cuciones de Diocleciano (s. IV), y **Santa Cecilia** (s. III) representada aquí tal y como refiere la tradición que fue encontrado su cuerpo. Sobre ellos **San Cipriano de Antioquía**, el mago que intentó corromper la castidad de Santa Justina y ya convertido a la nueva fe sufrió martirio junto a ella a comienzos del siglo IV, **San Policarpo**, obispo de Esmirna, que tuvo un sueño premonitorio de su martirio en la hoguera a mediados del siglo II, y **Santa Juana de Arco** (1412-1431), la santa nacional francesa que parece colocada aquí por emparentar su modo de morir con los primeros mártires del cristianismo.

A la izquierda, en la parte baja, aparecen los apóstoles **Santiago** y **San Felipe**. Éste es reconocible por su particular martirio, mientras que Santiago, siguiendo los consejos de Interián de Ayala, es representado de rodillas ofreciendo la espada con la que fue degollado. Sobre ellos, más ejemplos de mártires romanos se ofrecen con **San Mauricio y la legión tebana** (s. III-IV) y **San Hipólito**, soldado que custodiaba a San Lorenzo en su prisión; convertido por él, dio entierro al diácono y a causa de este hecho fue atado a la cola de un caballo, arrastrado y luego descuartizado por cuatro de estos animales. Al lado de éste, dos santos más cercanos a nuestro tiempo: **San Pedro Mártir**, o de Verona, dominico italiano asesinado por herejes (1190-1252) y **San Pedro Arbués**, canónigo de Zaragoza y uno de los primeros inquisidores de Aragón, que se cree fue asesinado por judíos en 1485. Tras ellos un santo obispo forma parte de un cortejo de desconocidos mártires de los que sólo se alcanza a ver sus palmas.

La bóveda aneja a ésta, que trata del mismo asunto, tiene en su centro a dos niños españoles que también fueron martirizados: el cordobés **San Pelayo** (s. X), muerto por orden de Abderrahmán III, y **Santo Dominguito de Val**, zaragozano del siglo XIII que fue crucificado a imitación de Cristo por judíos. Del grupo de la derecha sólo quedaban identificados por el texto de Muñoz Barberán el obispo italiano de Recanatí, **San Flaviano** (s. III), y **San Montano**, que más que el ermitaño conocido por este nombre parece ser, por sus vestiduras, el presbítero de Panonia (actual Hungría), quien tras declarar su fe fue ahogado junto con su mujer Máxima. Tras ellos sería posible identificar a San Pablo encabezando a un grupo de santos mártires, aunque no es seguro que sea el apóstol el que aparece sentado con una espada en la mano. Al lado izquierdo, en primer término, **Santa Eulalia** (anterior al siglo IV, que es cuando nace su leyenda), con la cruz aspada de su martirio, precede las representaciones de **Santa Catalina de**

Alejandro (s. IV) y de **Santa Inés** (s. III-IV), ambas acompañadas por otros mártires. Completa la composición una figura varonil sin identificar que, como su correspondiente en el lado contrario, podría tratarse de alguno de los apóstoles que aún no han sido nombrados.

Analizando las iconografías en conjunto, las categorías abarcan desde papas a simples fieles que se mantuvieron firmes en sus creencias haciendo frente a la adversidad, y desde niños que dan ejemplos inusitados de entereza hasta ancianos convertidos tardíamente. Pero más allá de esa extensa gama de edades, es fácil

adivinar que se han tomado abundantes ejemplos de las primeras comunidades cristianas en Roma, cuna religiosa del cristianismo, incidiendo preferentemente en las masivas persecuciones de los siglos III y IV, y que se ha introducido una nómina más selecta de aquellos santos que en los siglos inmediatos fueron marcando con su martirio la expansión religiosa por Occidente. De igual modo, y como era de esperar con parecido propósito ejemplarizante teniendo en cuenta la historia de la península ibérica, se han escogido cuidadosamente mártires españoles del cristianismo de muy diferentes períodos que sufrieron persecución por parte de representantes de las otras grandes religiones con las que convivió la fe



Regina Confessorum. Detalle de San Bruno, San Antón, San Pedro Nolasco, San Raimundo de Peñafor y San Ramón Nonato.

en Cristo. Una elección nada azarosa, que concluye como hemos visto con la muerte de un inquisidor, hecha en unos momentos en que el nacional-catolicismo se encontraba en pleno apogeo.

A imitación de lo que se había hecho en el paramento pintado con la Asunción, aquí también se colocaron citas litúrgicas que profundizaban en lo representado. No componen un texto continuo que pueda ser leído como tal, sino que recuerdan las oraciones del misal o del breviario en relación con la liturgia correspondiente a los mártires. En las cuatro filacterias que portan otros tantos grupos de ángeles se puede leer: *STOLA IUCUNDITATIS INDUIT EUM DOMINUS - RUBRI NAM FLUIDO SANGUINE FULGIDIS CINGUNT TEMPORA LAUREIS - IN OCCISIONE GLADII MORTUUM SUNT / QUIBUS DIGNUS NON ERAT MUNDUS* (El Señor los revistió con la estola de la felicidad. - Fúlgidas coronas de laurel, en verdad rojas como la sangre, ciñen sus sienes. - Fueron muertos por el filo de la espada / aquellos para los que el mundo no era digno). La primera frase procede de uno de los responsorios de la misa Común para un mártir, y la segunda pertenece al himno de la Común de los mártires. Las dos últimas, que forman parte del Himno de la Iglesia de la misa Común de confesores, proceden a su vez de la Epístola a los Hebreos (11, 37-38).

II.5. REGINA CONFESSORUM

Esta bóveda es, de entre todas, la de más compleja iconografía. En ella tenían que quedar plasmados, de nuevo, una gran variedad de estamentos eclesiásticos, y partiendo del papado se habría de pasar por el colegio cardenalicio, los obispos y sacerdotes, órdenes y congregaciones, hasta llegar a los santos más populares. Un complejo mundo de referencias del que había que hacer necesariamente una síntesis, y en cuyo análisis se han de tener en cuenta la importancia y significación de los personajes seleccionados, criterios de carácter local y hasta las preferencias de los codificadores del ciclo.

Este tema de los confesores de la fe ocupa, como el de los mártires, dos bóvedas en el brazo del crucero correspondiente al Evangelio. La primera de ellas, donde se encuentra la filacteria que identifica el tema representado, tiene en su centro un grupo de personajes a los que hemos de aplicar alguno de los criterios antes enunciados para su identificación. El más adelantado de todos, con vestiduras regias, corona y espada, ha de ser **San Fernando** (1201-1252), ya que como vimos en el caso de los mártires los

ejemplos españoles más sobresalientes ocupan preferentemente ese lugar de privilegio. Por tratarse de santos españoles, y además ligados estrechamente a la Diócesis de Cartagena, es más que probable que los dos obispos sentados que acompañan a la figura regia correspondan a San Isidoro (c. 560-636) y **San Fulgencio** († 630), y junto a ellos, en pie, **San Leandro** (c. 534-600). Con la más que probable representación de Santa Florentina que ya se sugirió antes, los santos más destacados de la diócesis, que aparecen en lugar preeminente en la propia fachada catedralicia, asistirían al completo, y desde lugares de honor, a la coronación de la Virgen que se iba a pintar en la cúpula. Tras ellos, dos figuras de las que se ven sólo sus bustos, parecen corresponder a **San Agustín** (354-430) y **San Jerónimo** (340-420).

A ambos lados de este grupo, con hábito de agustino, uno de los grandes santos españoles, **Santo Tomás de Villanueva** (1488-1555), y en simetría con él **San Pío X** (1835-1914). De cualquiera de los santos representados en esta bóveda se podrían decir muchas y excelentes cosas, pero prestaremos ahora especial atención a este papa para explicar, en parte, la extraordinaria cercanía temporal a nosotros y el alejamiento cronológico que mantiene con el resto de santos representados. Fue en 1951 cuando se le beatificó y su santificación tuvo lugar el 3 de Septiembre del año 1954, mientras se pintaba precisamente esta bóveda en la que ya se debería tener pensado incluirlo por sus méritos. Una inclusión que tenía el doble valor de la casi contemporaneidad y de la virtud. Durante su gobierno, y entre otras grandes tareas, afrontó el laicismo social y las tendencias modernistas en la teología, reformó sustancialmente la liturgia y fomentó la práctica la de comunión permitiendo que los niños accedieran a ella. Impulsó igualmente el estudio del catecismo y la confección de un código de derecho canónico que unificase la legislación eclesiástica. Según reza su epitafio, la pobreza, la humildad y la bondad eran las tres coronas de su tiara.

Sobre esta última figura aparecen, sentado en una nube y alzado por los ángeles respectivamente, **San Camilo de Lelis** (1550-1614), con su característica cruz roja sobre hábitos negros, y la probable representación de **San Juan de Dios** (1495-1550), ambos fundadores de sendas órdenes hospitalarias dedicadas a la asistencia de enfermos y pobres. La duda con respecto a San Juan de Dios la ofrece el color pardo del hábito, aunque su cercanía a San Camilo y la acción de ser ascendido por el ángel, me mantiene en la creencia de que se trata del santo granadino. Junto a ellos, la Orden de los Jesuitas está representada por **San Ignacio de Lo-**





yola, su fundador, **San Francisco de Borja**, **San Luis Gonzaga** y **San Francisco Javier**. Las muertes de todos ellos se encuadrarán en la segunda mitad del siglo XVI y, como los representantes de otras órdenes que veremos a continuación, son los emblemas de santidad más representativos de los padres jesuitas. San Ignacio ocupa el extremo izquierdo, a continuación el joven San Luis y San Francisco Javier y como abanderado San Francisco de Borja. Coronando todo este grupo central se halla el reformador de los carmelitas y místico español por derecho propio **San Juan de la Cruz** (1542-1591).

A todo este grupo de santos españoles e italianos de la Edad Moderna, siguen, a la izquierda, las dos más importantes órdenes de la Baja Edad Media, dominicos y franciscanos, cuyos fundadores son fácilmente reconocibles por su característica e inconfundible iconografía. Acompaña a **Santo Domingo de Guzmán** la reconocible representación de **Santo Tomás de Aquino** (1225-1274), con un sol en el pecho y en actitud de escribir. Los otros dos personajes, por importancia para la orden y por cercanía geográfica de Yecla al reino Valenciano, podrían ser **San Vicente Ferrer** (1350-1419) y **San Luis Beltrán** (1526-1581). En cuanto a la representación de la orden de **San Francisco de Asís**, de izquierda a derecha aparecen **San Buenaventura**, con capelo cardenalicio, **San Pascual Bailón** (1540-1592), con una custodia en las manos, **San Juan Capistrano** (1386-1456), con la bandera del nombre de Jesús y los tres clavos de la crucifixión, **San Antonio de Padua** (1195-1231), con su característico lirio, **San Bernardino de Siena** (1380-1444), adorando el nombre de Jesús, y una última figura que podría ser **San Diego de Alcalá** (1400-1463).

En el lado contrario, equilibran la simetría de la composición otra serie de fundadores y religiosos relevantes de la Edad Media. De izquierda a derecha **San Bruno**, fundador en 1100 de los cartujos; **San Antonio Abad**, en representación de los antonianos fundados por Gaston de Valloire a comienzos del siglo XI; el fundador en 1218 de los mercedarios **San Pedro Nolasco**, al que se le representa con los grilletes y cadenas por tener como principal actividad su orden la redención de cautivos; y tras él **San Ramón Nonato**, otro de los mercedarios emblemáticos, con vestiduras cardenalcas y los atributos que le son propios. Entre ellos, y por ser considerado el impulsor de la fundación mercedaria, el

dominico **San Raimundo de Peñafort** (1180-1275). Cierra este grupo la potente figura de **San Bernardo de Claraval**, quien a comienzos del siglo XII participó activamente en la creación del espíritu cisterciense y fue el verdadero arquitecto de su reforma y expansión por Europa, a tal punto que se le puede considerar como fundador. Una mancha de humedad ha borrado parcialmente la figura que aparece tras San Bernardo. Por los hábitos oscuros de los personajes que la acompañan, podría tratarse de **San Benito de Nursia**, cuya regla para los monasterios tanta importancia tuvo en la aparición de la Orden de Cluny.

La segunda bóveda de los confesores se abre en su parte central con una representación de **San José de Calasanz** (1557-1648), que para Yecla tiene especial significado, ya que los calasancios cumplieron, durante casi cien años continuados, con una labor pastoral y docente que ha dejado honda huella en la ciudad. Así pues la imagen tradicional del santo rodeado de niños, tiene para los yeclanos de cierta edad una implicación de orden afectivo. A ambos lados de él, un nutrido grupo de obispos dispuestos simétricamente, con libros y plumas en las manos, no puede indicar otra cosa sino que se trata de los **doctores de la Iglesia**. Excluidos los que ya han aparecido anteriormente y aquellos que fueron papas, es seguro que entre ellos se encuentran representantes de la iglesia oriental y occidental, tales como **San Ambrosio** (340-397), **San Atanasio** (296-373), **San Juan Crisóstomo** (347-404), **San Basilio de Cesarea** (330-379), **San Gregorio Nacianceno** (329-389) o **San Pedro Crisólogo** (380-450). La indefinición del grupo, al haber otras figuras de obispos que no están en primer término, permitiría que sumásemos igualmente aquellos que fueron declarados como tales doctores en tiempos más recientes, como San Anselmo de Canterbury, San Alfonso María de Liguorio o San Cirilo de Alejandría, ya que no parece haberse hecho una selección rigurosa entre estos personajes.

En la parte de la derecha, y sobre dos nubes, se encuentran las figuras de **San Pedro Celestino**, anacoreta fundador de los celestinos, quien fue obligado a aceptar su elección como papa con el nombre de Celestino V. Tras su renuncia, Bonifacio VIII lo mandó confinar en el castillo de Fumone. Muerto en 1296, fue canonizado en 1313 y su orden se desarrollaría notablemente durante el siglo XIV al amparo de los duques de Orleans. Sobre él, tres personajes vestidos de púrpura pueden ser fácilmente identificados si atendemos a su contemporaneidad, a su iconografía y a sus rasgos físicos: el papa **San Pío V** (1504-1572), en pie y con un crucifijo;

a su derecha **San Carlos Borromeo** (1538-1584), cardenal y arzobispo de Milán; y a su izquierda, en oración, **San Francisco de Sales** (1567-1622), obispo de Ginebra, doctor y fundador de las Religiosas de la Visitación (salesas).

Si los anteriores santos pertenecen a las altas jerarquías eclesiásticas, el grupo que hay justo enfrente de ellos, repitiendo esa composición simétrica que ya hemos señalado en otras ocasiones, está compuesto en su mayoría por sacerdotes, habiendo alguna excepción que se comentará. La primera de ellas es la que abre el grupo por la izquierda. Se trata de **San Juan de Ribera** (1532-1611) arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía, que fundó en la ciudad del Turia el Real Colegio del Corpus Christi para la formación de sacerdotes según los dictados emanados del Concilio de Trento. En el momento de ser pintado en Yecla sólo era beato, pero su canonización se produjo el 12 de junio de 1960. En su compañía va **San Juan de Ávila** († 1569), modelo y gloria del sacerdocio español, conocido como “Apóstol de Andalucía”, autor del importante texto ascético *Audi filia*, et vide, se le relaciona con la conversión de San Francisco de Borja y San Juan de Dios, y mantuvo contactos en vida con San Ignacio de Loyola, San Pedro de Alcántara, San Juan de Ribera, o Fray Luis de Granada. Fue fundador de seminarios y colegios y animó a la fundación de los jesuitas. Ante él, arrodillado, **San Juan Bautista María Vianney** (1786-1859), el “santo cura de Ars”, patrono de los sacerdotes cristianos y de los pastores de almas, que destacó en vida por sus numerosas virtudes, entre ellas la caridad, la pobreza y la penitencia. Confesor y consejero, su parroquia era un verdadero centro de peregrinación. Fue canonizado en 1925. Delante de este grupo, y en correspondencia con el papa anacoreta, se encuentran el sacerdote francés **San Vicente de Paúl** (1581-1660), figura representativa del renacimiento católico en Francia y fundador de la Congregación de la Misión y de las Hijas de la Caridad, y **San Isidro Labrador**, quizás el santo español más desprovisto de títulos y honores. Alabado por su piedad y milagros, su patronazgo sobre la capital de España, sobre los labradores y las cosechas ha difundido su devoción extraordinariamente.

Tampoco faltan en esta ocasión las citas latinas que profundizan en el cuadro presentado de los confesores de la fe. Aparece ahora algo que no se había dado en ninguna otra bóveda: dos ángeles portando un libro con una larga inscripción: *IUSTUS GERMINABIT SICUT LILIUM ET FLOREBIT IN AETERNUM ANTE DOMINUM. / ISTE EST QUI CONTEMPSIT VITAM MUNDI ET*

PERVENIT AD CAELESTIA REGNA. (El justo germinó como el lirio y floreció ante el Señor para siempre. He aquí al que despreció la vida del mundo y llegó a los reinos de los cielos.) Otros dos ángeles menores bajo ellos portan la siguiente filacteria: *OLEO SANCTO MEO UNXI EUM.* El texto corresponde a Ps. 88, 21-22, que en toda su extensión dice: Hallé a David, mi siervo; lo ungí con mi óleo santo. Las otras dos filacterias que aparecen a los lados reproducen la primera parte del texto latino ya citado. En todos los casos, se trata de responsorios y versos que misales y breviarios asignan a la misa Común de Doctores, así como a otras con dedicación particular, especificando cuáles se dirán para pontífices y cuáles para los que no lo sean. Las lecciones del breviario que preceden a estos responsorios y versos son particularmente interesantes porque proponen reflexiones acerca de quiénes han de ser considerados doctores de la iglesia y por qué motivos. La elección de personajes que hemos repasado en párrafos anteriores, es tan amplia que apenas deja huecos notables en la representación de los confesores de la fe. La universalidad de los santos propuestos es indudable, y la especial atención a los españoles era una obligación que se ha cumplido con creces. La no inclusión de algunas órdenes, aunque fuera con un solo representante, podría argumentarse por su escasa o nula implantación en nuestra diócesis. Parece importante señalar la gran cantidad de personajes pertenecientes al siglo XVI, pero es que fueron ellos los que, al calor de la Contrarreforma, cimentaron buena parte de las características y carismas de la actual iglesia española.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

BELDA NAVARRO, C. "Manuel Muñoz Barberán y la decoración de los templos murcianos". En MUÑOZ BARBERÁN, Ed. Consejería de Educación y Cultura y Fundación Cajamurcia, Murcia 2006; pp. 121-143.

DELICADO MARTÍNEZ, F. J. "La decoración pictórica de las bóvedas de la Basílica de la Purísima, de Yecla, obra de Muñoz Barberán". Rev. El Yeclano Ausente, nº 78. Yecla 2006; pp. 26-30.

JORGE ARAGONESES, M. Pintura decorativa en Murcia siglos XIX y XX. Ed. Diputación provincial de Murcia, Murcia 1964; pp. 394-395.

ORTUÑO PALAO, M. y ORTÍN MARCO, C. Las calles de Yecla. Ediciones del Azar. 2003 (2ª edición).

ORTUÑO PALAO, M. "Muñoz Barberán en Yecla". En Homenaje al Académico Manuel Muñoz Barberán. Ed. Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia 2007; pp. 63-70.

DE LAS ALTURAS

Homenaje a Manuel Muñoz Barberán
1921-2007

