

Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pinturas murales (I)

Antonio Manuel Peña Méndez

Investigador vinculado a la Universidad de Málaga

RESUMEN

El siguiente artículo pretende analizar en dos entregas sucesivas, el significado místico con el que se edificó y adornó en el siglo XVIII la iglesia del convento de monjas carmelitas de Jesús, María y José de Vélez-Málaga. Atendiendo especialmente al programa iconográfico planteado por medio de las pinturas de sus muros, se plantea un discurso en torno al doble espíritu del Profeta San Elías, como ejemplo para la vida de las religiosas y la de los devotos combinando la experiencia activa y la contemplativa, desplegando en todo el templo un completo artificio barroco de integración de las distintas artes.

PALABRAS CLAVE: Iconografía Cristiana/ Arquitectura Religiosa/ Barroco/ Pintura mural.

Action and Contemplation. Carmelite Sermon about Prophet Elijah. Iconography of Discalced Carmelites Nuns' Church in Vélez-Málaga and their mural paintings (I).

ABSTRACT

This work divided in two parts, expect to analyze the mystic meaning with was built and decorate in the XVIII th. the Vélez-Málaga's convent-church carmelitas nuns of Jesus, Mary and Joseph. Attend especially to the iconographic program propose by means of mural paints, it propose a speech about the double spirit of St. Elias prophet, example of religious life and devout that combine the active and contemplative experience, deploy in the all temple a complete baroque artifice of different arts integration.

KEY WORDS: Christian Iconography/ Religious Architecture/ Baroque/ Mural Paint.

La iglesia de las Carmelitas de Vélez-Málaga es un templo dieciochesco que a pesar de los destrozos y pérdidas patrimoniales que se han sufrido en esta ciudad, aun conserva celosamente un recogido y recoleto conjunto artístico que dan idea de la riqueza y mentalidad de otros tiempos.

En las paredes del templo por medio de un buen grupo de pinturas, se nos enseña y envía a los ciudadanos del siglo XXI, igual que lo viene haciendo desde hace un par de centurias, un mensaje religioso como amplificado por el tornavoz del púlpito, desde el que un ascético y retórico fraile de capa blanca nos invitara a mirar

* PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel: "Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pinturas murales", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 173-196.

hacia arriba y nos confundiera con el sonido de su sermón haciéndonos presente sobre nuestras cabezas unas ideas, unas imágenes, y una sensibilidad y sensación de lo sublime de la presencia de Dios que nosotros hoy apenas captamos en nuestra mentalidad y cultura de inicios del Tercer Milenio, pero que nuestros antepasados supieron leer de las paredes a la hora de meditar o rezar.

En el presente trabajo pretendemos releer el discurso que encierran las imágenes que cubren los techos de la iglesia de las Descalzas de esta localidad, usando los códigos mentales, los conceptos intelectuales, principios artísticos y religiosos inherentes a la sociedad en los que fueron concebidas, asumiendo la experiencia vital y la concepción del mundo de las gentes que las idearon y para las que se pintaron, para así recuperar y devolver a los veleños este conjunto de su herencia cultural, que hoy solo son unos santos cualquiera difuminados en las bóvedas de esta céntrica pero desconocida iglesia, porque al comprenderlas conscientes de su mensaje, seremos capaces de valorarlas y cuidarlas mejor.

El programa pictórico que estudiamos se distribuye por las paredes altas y bóvedas de la iglesia del convento de Jesús, María y José de monjas Carmelitas Descalzas que se encuentra en la Ciudad de Vélez-Málaga, siendo solo una parte mutilada de un conjunto mucho mayor que fue destruido en los inicios de la Guerra Civil, que en parte intentaremos completar gracias a las fotografías conservadas, en un esfuerzo por acercarnos lo más posible al significado completo del mensaje redactado en este templo. Este se levanta en la actual plaza de las Carmelitas de cuya congregación toma el nombre, en lo que hoy es el centro neurálgico de la localidad frente al edificio que alberga el ayuntamiento, rodeada de negocios y entidades administrativas y financieras de toda índole.

1. EL CONVENTO DE JESÚS, MARÍA Y JOSÉ Y EL TEMPLO CONVENTUAL.

La comunidad se funda el día 15 de Diciembre del año de 1699 con la llegada de las madres fundadoras provenientes de los conventos de las ciudades de Écija y Antequera, desde donde pasando por Málaga tras un largo y aparatoso viaje llegaron a la ciudad, instalándose en unas casas de la calle de las Monjas cercanas al Convento de las Madres Clarisas de Ntra. Señora de Gracia, alquiladas a Ignacio Villanueva¹. Este nuevo convento en Vélez fue posible por un lado gracias al patrimonio legado para la fundación por una noble dama ecijana, Teresa de Velasco que destinó una hacienda de su propiedad para la erección de un convento de madres carmelitas descalzas² y para el que también designó las monjas que habrían de constituir la comunidad inicial, aunque sin elegir la población de destino. Por otro lado, el segundo artífice de la realización de la fundación descalza veleña sería el

¹ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas Descalzas de "Jesús, María y José" de Vélez-Málaga*, Serie Monumentos de Vélez-Málaga, 2, Vélez-Málaga, 1994, pág. 18.

² SANTA TERESA, S.: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, Tomo IX, Burgos, 1943, págs. 216-223.

Padre Provincial fray Andrés de Santa Teresa quién debió presidir los largos y complejos trámites fundacionales y a buen seguro fue quien eligió Vélez-Málaga³.

La instalación de las carmelitas en este año era el resultado de un dilatado esfuerzo que ya se inició desde 1652 por medio de un cuantioso legado testamentario del beneficiado de la parroquial de San Juan Bautista el Licenciado Marcos de Bribiesca. Tras esto seguirían a lo largo del resto del siglo las gestiones y búsqueda de licencias de la Ciudad, la Orden, Obispado y de la Corona que dilatarían la creación del eremitorio tan necesitado y reclamado en la localidad⁴ hasta fines del siglo.

Instaladas las religiosas, muy pronto las casas alquiladas se ven insuficientes dada la crecida de la comunidad y se buscan otras que permitieran el establecimiento definitivo del convento, elevándose a escritura pública ante el escribano del número Juan de Torres el día 30 de Marzo de 1700, la compra-venta de las viviendas situadas en la placeta de los Páez propiedad de Isabel de Guzmán y sus hijos⁵. Tras acomodarlas para la clausura, las monjas se trasladarán a su morada definitiva el día 8 de Enero de 1702, con motivo de lo cual la ciudad vivirá varios días de muy lucidas fiestas en las que se desplegará toda la maquinaria lúdica y propagandística que indisolublemente envolvía las celebraciones públicas del Barroco⁶. Regocijos y festejos con los que aquella sociedad estamental, llena de tan evidentes contrastes y desigualdades, transmitía de forma pedagógica y didáctica su concepción del mundo, necesitada de la aceptación del pueblo que se sometía inconscientemente a estas jerarquías.

La nueva y definitiva localización del convento cierra una plaza que marca el límite hacia el que la ciudad se va expandiendo y en la que desemboca el Camino de Málaga a su llegada a la localidad. En las décadas finales del XVII y primeros años del Setecientos el espacio público de la que pronto será plaza de las Descalzas y finalmente de las Carmelitas, se estaba ocupando por ilustres casonas de principales familias veleñas, como las que adquirieron las religiosas, dándonos pista del importante papel que el lugar está jugando en la configuración del desarrollo urbano de Vélez. La consolidación de la institución descalza va a confirmar el papel determinante que los edificios religiosos en general y los conventos en particular conformaron como centros de atracción ciudadana en el crecimiento urbano, con evidente significación en la vida cotidiana, hasta convertir a las ciudades españolas en las denominadas ciudades convento del Barroco⁷ y de las que Vélez-Málaga es un claro modelo.

³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op., cit., pág. 11.

⁴ *Ibidem.*, pág. 12. El Cabildo de la ciudad mostró siempre gran interés por materializar la fundación por haber numerosas familias con disposición de ingresar a sus hijas como religiosas, y solo estaba el Convento de las Clarisas.

⁵ PINO, F. y MONTORO, F.: *Monumentos de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, 1979, pág. 100.

⁶ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "Fiesta barroca en Vélez-Málaga: El traslado del Convento de Jesús, María y José" en *1490: En el umbral de la modernidad. El mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, Valencia, 1994.

⁷ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "El Convento de Jesús, María y José, punto neurálgico en la expansión de Vélez-Málaga" en *Arquitectura y ciudad*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.



1. Fachada de la iglesia (años 30). Archivo Temboury.

El discurso iconográfico objeto del este trabajo se desarrolla en el templo anexo a los edificios que formaron el recinto conventual resultante de la adaptación de aquellas casas de la familia Páez. Esta iglesia es edificada de nueva planta ocupando parte de las tierras de labor que envolvían el convento, donde se situaba una noria⁸, cuyo pozo bien podría ser el aljibe que se abre en la nave a los pies del presbiterio. Hasta la edificación de la misma la comunidad usaba para el culto y oficios litúrgicos, unos cuartos del piso bajo, donde fue colocado el Santísimo aquel 8 de Enero de principios del siglo XVIII. La iglesia fue levantada entre los años 1738 y 1745 tal como demostró la profesora Pilar Pezzi en su monografía sobre el convento publicada por el Ayuntamiento veleño en 1994, retrasando una década la fecha apuntada por numerosos autores interpretada a raíz de unas notas manuscritas de Juan Temboury donde éste recoge la información de una carta de 25 de mayo de 1931 remitida por la Madre Priora María de la Santísima Trinidad.

En las actas del Cabildo de 29 de Marzo de 1738, la Ciudad estudia un memorial de las Descalzas Carmelitas informando de su necesidad de levantar una iglesia más digna y capaz, solicitando la colaboración municipal⁹. Los capitulares acuden a la

⁸ Según relato de la Madre Priora recogido en PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op., cit., pág. 38.

solicitud de la comunidad, superando la deficiente situación económica que atravesaban sus arcas, librando para empezar las obras 6.000 reales de los fondos de propios y aplicándoles por dos años el arrendamiento de unas dehesas y pastizales del actual término de Nerja. Se comprometen así mismo a demandar mayores ayudas de la Corona y del Cardenal Molina.

El arriendo de estas tierras en los pagos de Cantarriján y el Río de la Miel no produjeron los recursos esperados y sí varios conflictos con los ganaderos con lo que en Junio se solicita una nueva ayuda que va a ser definitiva y gracias a la que se edificará la iglesia, al destinar las autoridades municipales el diezmo de teja, cal y ladrillo que son desviados de su destino oficial en la reparación de las defensas de la fortaleza hasta que se finalizara el templo. Con tan segura fuente de financiación las obras se adelantaron con rapidez, pues también los materiales del edificio y su fábrica eran baratos y asequibles. En dos años se solicita la licencia para cortar en las sierras de Cómpeta la madera para los techos y ya en Septiembre de 1745¹⁰ se informa al Ayuntamiento de la conclusión del edificio y se le invita a celebrar las fiestas propias de su consagración de las que desgraciadamente no tenemos más noticias ni detalles¹¹.

Nos encontramos ante un edificio de planta rectangular como son la mayoría de los templos, ermitas y capillas en el conjunto de la provincia y especialmente las iglesias conventuales de comunidades femeninas como es nuestro caso, que sigue además fielmente los modelos determinados por la orden desde los tiempos de la reforma del Carmelo. Por la influencia de esta congregación desde los tiempos manieristas el modelo de iglesia de planta rectangular de cajón son las más difundidas en nuestra comunidad andaluza, donde como en las Carmelitas de Vélez se dispone una sola nave con los respectivos altares y retablos en los muros laterales¹².

La obra entronca en su técnica constructiva plenamente con las fábricas usadas en gran parte de las comarcas andaluzas y evidentemente de la misma forma en esta ciudad, donde la arquitectura doméstica y las edificaciones civiles del resto de la población emplean para los muros el aparejo mixto de tradición mudéjar. Este sistema va combinando hiladas de cajones de tapial o mampostería con las verdugadas de ladrillo, así el edificio presenta como el resto del complejo conventual, los muros de mampostería alternando los lienzos con las filas horizontales y arquillos de descarga de ladrillo¹³. Generalmente solo se enlucían los paños de mampuesto dejando vista la obra latericia como nos aparecían en el lateral del templo descubierto tras el derribo de la vivienda que se le adosó en el XIX o en las fachadas traseras del convento ocultas tras el muro de la huerta.

⁹ A.M.V.M., Colección Actas Capitulares, Sig. II-1-25, libro 1º, Cabildo 29 Marzo 1738, f.67v.

¹⁰ A.M.V.M., Colección Actas Capitulares, Sig. II-1-26, libro 3º, Cabildo 10 Septiembre 1745, f. 152.

¹¹ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op. cit., págs. 27-31.

¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981, pág. 109.

¹³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "El Convento de Jesús, María y José, punto neurálgico...", op. cit., pág. 191.

Con esta técnica de carácter plenamente popular y de aspecto sobrio y sencillo, los alarifes de la época también imprimían a las fachadas un juego cromático y geométrico que infundía dinamismo y un claro efecto decorativo a estos conjuntos, que además con mucha frecuencia se enfoscaban para recoger una decoración pintada e incisa que simulaba la misma técnica muraria. En otros casos más ricos se decoraban con pinturas geométricas, vegetales o arquitecturas fingidas y programas figurativos¹⁴. Con estas técnicas ornamentales, la comitencia de los edificios buscaba cambiar su imagen, otorgándoles de forma ilusoria otra realidad, otro aspecto diferente del real¹⁵. Al encontrar ejemplos evidentes de estas decoraciones murarias, tan comunes en el barroco malagueño¹⁶, en otros edificios y conventos de Vélez, entre ellos destacando el otro conjunto carmelita el de frailes de San José de la Soledad¹⁷, apuntamos desde estas letras la sospecha de que el actual aspecto liso y homogéneo de la fachada que se asoma a la plaza o algunas otras partes del convento como el exterior del camarín, pudieron esconder otro aspecto más decorativista y propio de un edificio del Barroco¹⁸, sin olvidar nunca los preceptos tan arraigados de austeridad y moderación inherentes al Carmelo.

El convento con su volumen externo domina la plaza, aunque no representa un gran impacto que distorsione el conjunto urbano en el que se entronca, pues ya formaban parte con anterioridad a la fundación monacal las viviendas de los Páez, del caserío de la zona y continúan los modos edificatorios comunes de la comarca. Pero al edificar la iglesia, esta si supone junto con la torre mirador que tiene adosada como balcón elevado y discreto a la vida ciudadana, un volumen que con contundencia aunque moderada, destaca sobre el paisaje¹⁹.

2. LECTURA ICONOGRÁFICA DE LA IGLESIA.

Como carta de presentación y anuncio externo del mensaje que la comunidad carmelitana transmite al mundo, la fachada del templo se apega fiel y recurrentemente a la tradición de la orden, repitiendo casi al dictado el modelo que la comunidad

¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Málaga Pintada. La Arquitectura Barroca como soporte de una nueva imagen", *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pág. 20.

¹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Intervenciones en el Patrimonio: Lectura renovada de la Iglesia de San Felipe Neri de Málaga a través de sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002.

¹⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte*, nº13-14, Universidad de Málaga, 1992-1993.

¹⁷ MIRO DOMÍNGUEZ, A.: "El Monasterio de San José de la Soledad. El Carmen de Vélez-Málaga" en AA. VV.: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Historia Moderna (siglos XVI-XVII)*, Córdoba, 1978.

¹⁸ Lamentamos que en las necesarias y últimas intervenciones de restauración, con las que el conjunto conventual ha sido felizmente remozado, no se tuviera la sensibilidad para haber incidido en la recuperación de esta muy posible imagen real y originaria del convento, perpetuando así la actual visión sesgada o incompleta del mismo, impidiéndonos su lectura íntegra y dejando de aportar, al recuperar lo antiguo, una realidad nueva de nuestro patrimonio entendido como seña de identidad, tal como está sucediendo en vecinas ciudades del entorno autonómico.

¹⁹ En fotografías de conjunto con vistas de la ciudad de Vélez de inicios del siglo XX podemos con claridad distinguir los volúmenes traseros del templo sobre el caserío y las tierras de labor con las que aún lindaba.



2. San José con el Niño.

tenía en la cercana portada de la iglesia conventual de los padres de su misma congregación de San José de la Soledad, un siglo largo más antigua, pero que responde al exitoso esquema introducido en su día en el templo madrileño de la Encarnación por Fray Alberto de la Madre de Dios²⁰, diseño ampliamente empleado en todas las tierras hispanas y mucho más dentro de esta religión descalza, a través de los tratados del carmelita mejicano Fray Andrés de San Miguel²¹. En sus obras señala las formas y medidas de los templos carmelitanos, así como sus proporciones, para que en las casas de la orden siempre se trasluzca austeridad y sean espejos e imitación de la vida de Jesús, pues Cristo en el momento que se hizo hombre para vivir como nosotros, escogió un pesebre en una pobre cuadra y no vino a este mundo en el lujo de un palacio. Además trabajó manualmente como un artesano en la carpintería viviendo con humildad como el pueblo, de forma sencilla. En este sentido en palabras del tratadista carmelita, estas iglesias "...son templos dedicados a Dios en el aseo con moderada y religiosa curiosidad, y por otra parte representan con su humilde pequeñez que es casa de humildes imitadores de Jesucristo"²².

El profesor Santiago Sebastián reconoce a la Orden Carmelita un celo especial por conservar el espíritu monacal en sus construcciones mientras otras congregaciones eran más flexibles y acomodaticias con los cambios sociales y culturales,

²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca...*, op. cit., pág. 485.

²¹ SAN MIGUEL, Fray Andrés de: *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, introducción y notas de E. Báez Macías, Méjico, 1969. BONET CORREA, A. "Las iglesias y conventos de los carmelitas y fr. Andrés de San Miguel" en *Archivo Español de Arte*, 145, Madrid, 1969.

²² SAN MIGUEL, Fray Andrés de, *Obras de Fray Andrés...*, op. cit.

adaptándose en la severidad de sus reglas a los cambios estéticos que imperaban en cada momento histórico²³. Con más de dos siglos de distancia las recomendaciones de mucha moderación que Santa Teresa pide en las Constituciones indicando que "Su casa jamás se labre, sino fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa..." son recogidas por las monjas veleñas en el siglo XVIII, centuria en la que estos ideales continuaban vigentes como una preocupación perenne en el Carmelo, que en el Capítulo General de 1784 sigue legislando e insistiendo en el tamaño de los edificios y la austeridad de sus arquitecturas²⁴. El convento de Jesús, María y José acata bien estos preceptos, y siguiendo a Fray Andrés de San Miguel, edifica una iglesia de cajón, de una nave de 26 m. de largo, esto es, cuatro veces y media su anchura que es de 8 m., ordenándose en tres tramos.

Todo el interior del templo fue concebido como un ente parlante que difundiera a los feligreses que se adentraran bajo sus bóvedas un discurso retórico-místico que afirmara la doctrina de la Iglesia Tridentina y en especial el papel del Carmelo Descalzo en el mundo contrarreformista católico. Para ello el Barroco como estilo artístico, y más aún como parámetros mentales e ideológicos inherentes de aquella sociedad española de la Edad Moderna, usaba de la combinación de todas las artes, integrándolas en un todo que fusione las diversas manifestaciones de ingenio artístico, para crear una máquina discursiva por medio de la cual los directores de esta obra -con toda seguridad frailes carmelitas-, dejaban claro su mensaje, que el pueblo iletrado de la época entendía con toda su carga de símbolos, alegorías, metáforas y enseñanzas de este catecismo visual.

Con su planta longitudinal el templo se concibe como un espacio-camino, un ámbito dirigido visualmente hacia el altar mayor, donde tras un espectacular retablo de talla se oculta el camarín, habitáculo sublime como de otra dimensión extraterrenal, en el que se reserva la imagen de la Virgen. Con este juego espacial va mediatizándose y dirigiendo la fe del devoto que se siente en peregrinación, en marcha iniciática en una dirección que le insta a situarse en presencia y a ponerse en contacto con lo divino.

Este viaje de conexión del hombre con Dios que se emula físicamente con la arquitectura es el ejercicio diario al que los religiosos y religiosas carmelitas se encomiendan para separar de su cuerpo mortal y corruptible, -representado por la nave del edificio pues lo arquitectónico o tectónico es imagen de la realidad cotidiana propia de este mundo-, el alma humana que es inmortal pero está sujeta a la depravación y cadenas de la sociedad. El ejercicio de la mística va a llevarla a su unión con Cristo Salvador, pues al renunciar al cuerpo, a lo físico y acoger sólo el servicio y la entrega a Dios, se alcanza la plena felicidad que es el amor divino.

Según el compromiso personal suscrito por cada una de ellas, las religiosas

²³ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 240.

²⁴ SAN JOSÉ, Fray Mateo de, "Canon arquitectónico de la legislación carmelitana" en *Monte Carmelo*, enero-marzo, Burgos, 1948, págs. 117-121.

descalzas que habitan el convento dedican su vida a buscar este encuentro místico con el Todopoderoso y en la iglesia se ejemplifica ese ejercicio, pues tras ese periplo por el mundo que reproduce la nave, el espíritu asciende los tres escalones que acceden a la capilla mayor, que ha reducido su anchura y su altura con respecto al resto del edificio, como si del campo abierto nos adentráramos en una gruta y esta a su vez encierra en una mayor profundidad lo más recóndito de la caverna, que sería el camarín. En este, bajo el misterio se tiene presente que desde los más remotos recuerdos de la conciencia del ser humano aquí siempre se manifestó lo sagrado. Con esta metáfora los carmelitas reproducen la cueva legendaria de los eremitas, pues esta orden que se obstina en remontar sus orígenes a los ascetas veterotestamentarios seguidores de San Elías, tiene perpetuamente muy presente su carácter eremítico, donde el retiro a la cueva del desierto, en la soledad y el rigor de la oscuridad les permitiría sacudir su espíritu de las ligaduras terrenas y unirse con mayor fuerza al Omnipotente Espíritu Divino.

Todo este lenguaje emanado de las formas arquitectónicas se ve ampliado y explicitado a niveles superiores con la complicidad de las dos hermanas menores, la escultura y la pintura, que el arte del Barroco integra y así las formas arquitectónicas se esculpen o se les da un sentido pictórico, fundiendo las tres artes. La escultura se desplegará en el retablo del altar mayor que como aparatoso telón de fondo cierra la cabecera de la iglesia escondiendo el camarín donde toma vida ilusoriamente la imagen de la Virgen María. Pero por su parte, el primer papel de esta puesta en escena del teatro doctrinal que emanó el Concilio de Trento, lo declamará la pintura, pues no podía faltar como elemento configurador del espacio barroco y del mensaje del templo.

En este sentido debe recordarse nuevamente cómo tras los ataques iconoclastas que las tesis protestantes arrojaron sobre el Catolicismo Romano, este asume como empresa fundamental la revalorización de las imágenes y en especial su evidente eficacia como medio persuasivo. Con lo que en los estados católicos de la Edad Moderna el arte barroco habla por medio de las imágenes, con un lenguaje universal, comprendido por todos, y estas son las alegorías pintadas.

Este lenguaje lo emplearán con profusión todas las órdenes religiosas, que son grandes propulsoras de la nueva espiritualidad salida de la Contrarreforma. Y con esto durante el Barroco se desarrollará y elaborarán la iconografía de las diferentes congregaciones que durante el medievo estuvo poco diversificada hasta el siglo XV. A partir de ese siglo los templos de regulares van a ser marcos ideales donde se creen grandes ciclos de cuadros o murales sobre los personajes principales de cada religión o programas alegóricos como lectura histórica, mística o retórica que edifiquen a frailes y monjas y eduque o guíe las almas de la feligresía²⁵.

²⁵ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., pág. 239.

3. EL CICLO PICTÓRICO.

El conjunto que mostraba la iglesia veleña se componía de un ciclo de pinturas rectangulares con remarcos de yesería que en al menos un mínimo de seis se distribuían en los lienzos de las paredes laterales por debajo del entablamento, más otras dos de similares características en los laterales de la capilla mayor. Estas pinturas hoy han desaparecido y sólo podemos apuntar su existencia al vislumbrarse en las fotografías de la iglesia que se conservan en el Archivo Temboury, y que pudieron tomarse a principios de los años 30 del siglo pasado.

Con un cierto grado de imaginación se puede interpretar que representaban escenas con diversos personajes por lo que cabría la hipótesis de que se tratara de uno de los ciclos habituales en casi todas las iglesias del Carmelo, bien la vida de San Elías o de Santa Teresa, o el menos frecuente de San Juan de la Cruz que aún disfrutando de veneración de santidad entre sus hermanos de religión desde casi su muerte, no fue canonizado hasta 1726, con motivo de lo cual las dos casas de descalzos de la ciudad de Vélez fomentaron destacados festejos en la localidad y una corrida de toros que se lidió en la plaza delante de este convento de religiosas²⁶. La falta de estas obras y otras más que contenía el conjunto nos limita en la interpretación y en su lectura completa, lo mismo que la altura y estado de conservación de las preservadas no facilitaron nuestra tarea de estudio estilístico e iconográfico.

La obra aún hoy visible ocupa los espacios más altos en los techos del templo, por encima de la línea del entablamento y la forman dos conjuntos que se combinan: Por un lado las de tipo decorativo de roleos vegetales y guiraldas con angelitos atlantes y cabezas de querubines así como estructuras arquitectónicas fingidas que enmarcan y acompañan al conjunto figurativo que representa el grueso del discurso retórico que encierra el sermón que discurre por los techos del edificio, componiendo el segundo tipo.

3.1. LA DECORACIÓN DE FALSOS ESTUCOS.

Con las primeras, en los techos de la iglesia se pretende emular por medio de la pintura, una ornamentación de yeserías en la línea de toda la infinidad de conjuntos de la misma época repartidos por la geografía andaluza, con buenos ejemplos en esta misma ciudad. En ello se imitan los volúmenes y perspectivas de la decoración de los estucos barrocos, buscando alcanzar sus conocidos efectos plenamente aceptados en nuestro ámbito, permitiendo además un sustancioso ahorro económico, consagrado de otra parte por el empleo de patrones y plantillas que circulaban entre los distintos talleres, evidenciado por la constatación de analogías, reiteraciones y semejanzas apreciadas entre muchos de estos conjuntos, las relaciones existentes entre ellos²⁷.

²⁶ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El gobierno municipal de Vélez-Málaga en el siglo XVIII*, CEDMA, Málaga, 2003, pág. 349-350.

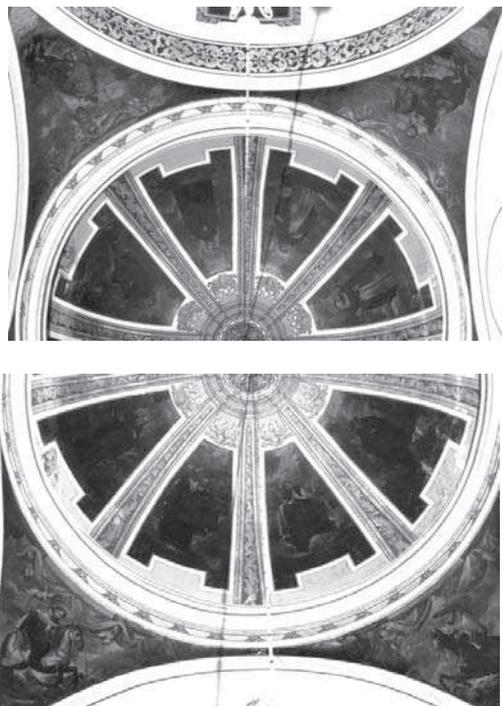
²⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Ornamentaciones pintadas del Barroco en la Iglesia Conventual de los Capuchinos de Antequera", *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002.



3. *Santa Teresa de Jesús.*
4. *Relieves del pilar.*

Emplean este discurso decorativo ilusorio de una parte en los arcos fajones que alternan la bóveda de la nave en sus intradoses y en el cajeadado de los nervios de la cúpula del presbiterio, de otra en los plementos resultantes en los tramos de las bóvedas, así como enmarcando las escenas rectangulares de los tímpanos y los lienzos de la clave de aquellas. Los arcos aparecen revestidos en toda su rosca por una cadeneta de cintas de pergamino recortados de cuyas volutas brotan acantos y que nacen de unos niños regordetes apostados en el arranque del arco donde sujetan y ondulan tal serpentina. Otros jovenzuelos surgen en la base de los nervios de la cúpula y por el cajeadado hacen crecer un tapiz de vegetales que les nacen de los hombros como muñones.

Las superficies triangulares de los lunetos se cubren con un medallón apergaminado que guarda una corona de laureles y brotando de él, roleos de carnosas hojas se enredan y tapizan el espacio. Similares ramajes fitomorfos enmarcan las pinturas de los tímpanos, mientras los márgenes de los cuadros del centro de la bóveda aparentan las molduras talladas en las que se encastrara un lienzo, imitan-



5a. y 5b. Cúpula del presbiterio.

do las verdaderas de estuco que muestra la pintura de la bóveda de la capilla mayor, únicos paramentos del templo donde las yeserías son reales.

Estos motivos evidencian un clarísimo punto de contacto, no sólo con la amplia serie dispersa en tantas iglesias de la provincia iniciadas en la segunda mitad del siglo XVII en el templo malagueño del Convento de Los Ángeles²⁸, sino muy directamente con el conjunto mural de la ermita de la patrona de la misma ciudad de Vélez-Málaga, la Virgen de los Remedios, con el que están fuertemente emparentados²⁹ aunque cronológicamente tengan más de dos décadas de diferencia.

3.2. LECTURA SIMBÓLICA DE LAS PINTURAS Y SIGNIFICADO DE LA FACHADA.

Por su lado el ideólogo carmelita que hilvanó el programa que plasmaron con

²⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Lo fingido verdadero: La decoración mural del antiguo Convento de Los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo", *Boletín de Arte*, nº 19, Universidad de Málaga, 1998.

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Oportunismo político e instrumentalización de un patronato mariano. La ermita de Los Remedios en Vélez-Málaga y sus pinturas murales", *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003.

sus pinceles y gubias los artistas en este carmelo femenino veleño quiere recordar a las hijas de Santa Teresa que su modo de vida debe seguir lo que se conoce como “El doble espíritu de San Elías” basado en la combinación de las dos actitudes vitales primordiales de la acción y la contemplación, con cuyas prácticas los fieles en general, pero más aún, las personas de vida consagrada, deben guiarse en su día a día, para alcanzar la comunión con Cristo y extender su mensaje en la Tierra y todo además bajo el amparo final de la Virgen.

Para plasmar esto se nos refuerza con los ciclos de pintura aquel camino ya indicado que representa el edificio, y que con las imágenes nos llevarán desde la entrada del templo hasta lo profundo del altar mayor y el camarín, mostrando personajes sagrados y religiosos, que muestran con su ejemplo como con la doble vida elisiaca se alcanza la gracia divina.

En la fachada, desde su nicho de la portada, un grupo escultórico en piedra desaparecido de la Sagrada Familia recibe al curioso o devoto, que dejando sus quehaceres, accede a esta morada de las siervas de Dios. Como titulares del convento llamado de Jesús, María y José, la familia terrenal de Dios nos introduce en este camino de santidad, como de subida al monte Carmelo donde nos encontraremos con Él, porque esta terna de la familia de Jesús, esta “trías humana” es el reflejo en la tierra de la otra trinidad en el cielo³⁰. Así en la iglesia veleña se nos indica que desde la Tierra, desde nuestro espacio humano y mundanal iremos peregrinando por el templo, de forma física pero espiritual hasta la Santísima Trinidad que corona la bóveda sobre el altar mayor. Se contraponen de este modo el mundo y el cielo, la tierra finita y la eternidad.

Cuando se penetraba en el recinto sagrado, el paseo de nuestros ojos por las bóvedas nos iría guiando hasta meternos en el espacio más estrecho que veíamos constituía la capilla mayor, desde la que el complejo aparato del dorado y refulgente retablo, más el distorsionado y misterioso camarín apenas intuido, nos atraería desde el fondo semioculto.

De camino hacia el presbiterio pasamos por las paradas y estaciones que el alma debe ir superando en la ascensión hacia lo sagrado, como el camino espiritual de los Ejercicios de San Ignacio que tanto influyeron en las representaciones artísticas de la época barroca. Entre estos pasos de la meditación ignaciana ocupa un sitio principal al iniciar el ejercicio la “composición de lugar” insistiéndose en el esfuerzo por hacer real, audible, palpable, visible, el objeto de nuestra contemplación. Así todo este arte capta con tan magistral verismo escenas, personajes, naturalezas muertas, visiones y santos, para hacerlas plenamente verídicas y creíbles a aquella sociedad como si estuvieran presentes.

³⁰ REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, T. I, vol. 2, Barcelona, 1998, pág. 156.

3.3. LA BÓVEDA DE LA NAVE O EL MUNDO TERRENAL COMO ESCENARIO DE LA VIDA CONTEMPLATIVA.

Los dos tramos de la bóveda de cañón que acotan los arcos fajones están centrados por sendas representaciones de los santos reformadores de la “descalcés” carmelitana, la Santa Madre de Ávila y su compañero en la tarea reformadora San Juan de la Cruz. El Santo de Duruelo está pintado en la bóveda que oculta el coro alto, y los rigores de la clausura nos han impedido acceder a él, por lo que no podemos apuntar demasiado sobre su factura salvo que el tamaño y disposición de la pintura es similar a la de la Santa Doctora. Esta aparece arrodillada con la vista alzada al cielo envuelta en un cúmulo de nubes que parecen elevarla en un éxtasis ingravido. La composición divide la obra en dos espacios, uno inferior donde la santa está acompañada por dos angelitos que parecen jugar con los instrumentos que caracterizan a esta ilustre escritora castellana, y mientras uno recostado cómodamente en unas mullidas nubes con un libro cerrado en su mano parece absorto o pensativo mientras mentalmente podría estar recitando los poemas inspirados a la Santa, el otro levanta la pluma hacia arriba como si solicitara del Altísimo que llenara su cálcamo de inspiración para proseguir los escritos místicos.

La parte superior del cuadro es un rompimiento de gloria del que emana una luz celestial, bajo la que se sostienen sobre una espesa nube tres ángeles. Uno asoma ligeramente su busto tras la nube que lo oculta y mira por encima de la cabeza de la santa. Sentados en el centro de la nube sus dos compañeros celestiales se abrazan fraternalmente dirigiendo sus miradas hacia la pareja que trajina con los útiles de escritura. Absorta de toda esta chiquillería, Teresa queda fija su vista y transportada su alma fuera del cuerpo, con los ojos embelesados en el haz luminoso que le muestra la luz de Dios, y transpone los cuerpos inertes de los querubines con lo que el autor plasma su naturaleza incorpórea, porque además para ella, todo lo de este mundo y el otro sobra, porque “sólo Dios basta”.

Esta pieza y posiblemente su compañera representa la contemplación, la vida de las religiosas carmelitas, dedicadas a la oración, al ejercicio de la meditación interior para encontrarse con Jesús. Encuentro entre Dios y sus hijas que se plasma en el abrazo de los angelitos por medio de cuya visión nos están indicando la fusión que la divinidad busca que sus fieles alcancemos.

Escoltando esta pintura de la Fundadora, en los lunetos de los muros laterales, se plasma posiblemente el objeto de la visión que la santa avulense estaba teniendo, pues en uno de sus arrebatos místicos el Altísimo insufló su fuerza animándola a emprender la gran obra reformadora, pues se le garantizaba que su anhelo de edificar el primer convento de vuelta a la primitiva observancia del Carmelo, se haría realidad y que debía dedicarlo a San José y que desde sus inicios él guardaría una de sus puertas y su esposa la Santísima Virgen la otra. Esta visión es la explicación de que aquel convento y muchos otros de la reforma descalza tengan dos puertas, cada una custodiadas por el Matrimonio de José y María³¹.

Tal tradición del Carmelo en este convento de Vélez no se sigue en la arquitectura, pero sí se adopta de forma figurada con estas pinturas que simbolizan las dos puertas mencionadas, pues en la del lado del evangelio aparece San José con el niño Jesús y en su gemela es el padre de la Virgen, San Joaquín con su hija niña.

Ambas escenas con los padres terrenales de los personajes sagrados se conciben de la misma forma, como si fueran entradas. Las dos son apaisadas y diferencian con meridiana claridad dos espacios compositivos dividiendo la obra en dos mitades, en la que los paños próximos a la salida de la iglesia simulan un espacio abierto, el exterior de un edificio. Se ve claramente un cielo en el horizonte, con luz solar natural y en el cuadro de San José unos árboles que asoman tras una tapia. El

resto de las representaciones lo ocupan casi por completo las figuras, constriñendo el espacio con sus volúmenes tras los que se alzan unas arquitecturas, arranque de escaleras y pedestales y basas de fuertes columnas en el primero o un muro a modo de propileo de acceso a un templo clásico en la escena de la Virgen Niña y su Padre.

Con este recurso compositivo, combinando el espacio abierto, claro, luminoso y diáfano, con presencia de la naturaleza, con la reproducción de otro acceso o entrada de un edificio, en el que se sientan los personajes, se indica que son la pareja de puertas que debemos superar para acceder al recinto sagrado de un templo carmelita, guardados como en la visión teresiana por José y María. Aquí se insiste sutilmente aún más en el papel de protectores, como de cancerberos que vigilan las entradas, al disponer a los dos Santos Padres en una actitud claramente protectora, rodeando paternalmente con sus brazos a sus hijos y con sus amplias espaldas parecen sobrecargar el peso de la gran tarea de proteger a tan destacados vástagos, como si fueran atlantes o colosos sobre los que se cimenta el edificio sagrado que es la iglesia.

Joaquín y José son aquí por tanto custodios, porteros y pilares sobre los que el templo de Dios se sustenta y ante los que el devoto debe pasar para así, siguiendo su



6. San Félix de Valois.

³¹ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., pág. 244.

proverbial magisterio, introducirse en la siguiente escala de este particular camino de perfección, ruta que tiene una clara dirección que nos marcan con toda nitidez los dos personajes infantiles que acompañan a sus padres. Tanto la Virgen como su Hijo aparecen en la composición con los ojos ajenos a sus compañeros de cuadro, porque pretenden guiarnos con ellos hacia el centro de sus miradas, que no es otro que el altar mayor donde se venera el Santísimo Sacramento y tiene lugar el misterio de la Eucaristía.

María, vestida de hebrea, con su cabeza refulgente de luz cual aquella Virgen iluminando el abismo universal y acechada por el Mal de la visión apocalíptica, con el gesto de sus manos refuerza el interés de su visión, hacia la que nos invita a mirar. Su mano derecha llama la atención del obnubilado devoto que desde abajo la contempla, y con su izquierda, con el índice vuelto hacia el interior del templo, nos invita a compartir el sobrenatural milagro que supone el sacrificio recogido en la consagración del pan y el vino como verdadera presencia de la divinidad que es su Hijo en esta tierra.

El simbolismo religioso de esta pintura tan barroca, se ve desvirtuado por el añadido que se introdujo en la escena en los últimos años del siglo XX, cuando en un voluntarioso, pero de total incultura y desconocimiento de la obra en cuestión, el genial pintor local Francisco Hernández, con el encargo inocente de restaurarla de su muy lamentable estado y deterioro, intercaló un gracioso perro junto al anciano sacerdote, y ahora parece más una escena de género en la que la Niña se acerca y llama juguetona al can en presencia de su progenitor que contempla orgulloso el insustancial evento.

Obviando esta intromisión zoológica en tan alegórica estampa, podríamos intuir en ella una mención al Antiguo Testamento, o mejor a la antigua alianza de Dios con su Pueblo Elegido expresada en la indumentaria de padre e hija, ataviadas de forma oriental, a la antigua, y por presentarse el anciano como sacerdote del desaparecido Templo de Jerusalén, casa de Dios en los tiempos bíblicos a cuyo servicio estaba consagrado. Por medio de este recurso nuestro predicador plástico establece el punto de unión entre la Vieja Ley y la Nueva que emana del Evangelio de Cristo, Mesías que por medio de María la Virgen se hace hombre e inaugura esta Nueva Era.

Tiempo que en la pintura de enfrente se iniciaría en la figura lógica del Niño Dios, que se nos muestra como Redentor, con una cruz alzada en su diestra mientras recuesta ligeramente su otro brazo sobre una esfera o globo terrestre. Así desde su más temprana infancia se presenta a Jesús como Salvador del mundo por medio de su inmolación en el patíbulo de la cruz. Con su sacrificio la Humanidad que ocupa el mundo alcanza la salvación eterna, y eso es de nuevo lo que con su vista nos señala al dirigirnos hacia el lugar donde ese ritual tiene cada día lugar, convirtiendo el pan y el vino en su cuerpo y su sangre, entregados para redención del género humano, o haciéndose presente y tomando cuerpo real en el manifestador, cuando es Él mismo expuesto como realidad corpórea entre nosotros en la custodia, durante las celebraciones de manifestación pública o privada en las oraciones y ejercicios litúrgicos de las religiosas, que se han encomendado la tarea de adorarlo y contemplarlo por el resto de sus días.

3.4. LA CÚPULA DEL PRESBITERIO. LA IGLESIA MILITANTE Y UNA VENTANA ABIERTA EL MUNDO CELESTE.

Una vez que superamos este primer estadio terrenal y humano que se nos brinda con la portada y nave del templo, en esta integración simbólica de arquitectura y pintura, accedemos al presbiterio, que se plantea como un espacio de planta cuadrada que con la conjunción de cuatro pechinas se convierte en bóveda esférica en la techumbre. No puede ser por tanto más evidente este teatro cargado de mensajes y símbolos, al servirnos el presbiterio como lugar físico donde se unen cielo y tierra. Esto sucede por la asimilación de los espacios cuadrangulares por el ideólogo barroco a materializar lo terreno, porque para él lo cuadrado es sinónimo del mundo corruptible en el que viven los hombres, del planeta Tierra constituido de sus cuatro elementos y sus puntos cardinales.

Siguiendo esta pista, del mundo tangible del suelo y del habitáculo cuadrado, se pasa a la forma circular que sería el Cielo, la Eternidad donde moran los Hombres Santos que sirven a Dios, ya que Él es símbolo de infinitud, de unidad y de vida eterna, como el círculo que no tiene fin ni principio y que está siempre unido, cerrado y en permanente giro por los siglos pasados y venideros.

Aunque como preámbulo de esa esfera nubosa que se abre desde la cumbre de la cúpula irradiando la luz del Todopoderoso, no se pasa sin más del cuadrado al círculo, sino que las pechinas resultantes de la danza de los cuatro arcos formeros, sustentan tectónicamente la masa de la cúpula y en ella se despliegan cuatro pinturas que deparan sumo interés y son muy singulares de este edificio. Se trata de cuatro escenas de batallas, protagonizadas por sendos santos o religiosos del Carmelo que sobre briosos corceles espantan y derrotan a sus enemigos.

De nuevo se nos llama a pasar a la acción, a salir al campo de batalla como estos personajes en el servicio de la causa de Cristo y de su Iglesia, que no siempre fueron guerreros, pero sí, que con su ejemplo, con su modo de vida o con sus obras, fueron paladines que el Carmen aportó para las huestes cristianas en su lucha contra las herejías o las falsas religiones.

La Contrarreforma Católica nació de un momento de grave acoso, sitiada por los ataques de las Iglesias Protestantes, de ahí que se exprese en multitud de ocasiones como cuerpo y doctrina militantes, levantada en armas para recuperar lo perdido y asentar firmemente sus dogmas. Nuestro país, que conservaba fresca la presencia del último reino musulmán de Europa y que convivió aún más tiempo con el peligro de moriscos o judaizantes y la piratería berberisca del otro lado del Estrecho, arraiga en el subconsciente colectivo su papel de estado cruzado, de España como bastión de la fe. No en vano Santa Teresa desde niña sintió esa llamada a las cruzadas y escribe su obra *Castillo Interior*, donde hay un meridiano fondo de lucha y guerra del alma con el pecado. Lo mismo encontramos en el otro gran santo español de aquel momento, San Ignacio, que influye decididamente con sus escritos en la mística de la Santa Carmelita, y que es el fundador de la Compañía, la milicia de la Iglesia.

Este ambiente militante ibérico queda ilustrado en numerosos tratados sobre defensa y artes poliorcéticas, que se publican durante la Edad Moderna, sobre todo en el siglo XVII, pero cuyos ideales se expanden a la centuria siguiente, de los que apuntamos un ejemplo extraído de la obra de Caramuel *Declaración Mystica de las Armas de España Invictamente Belicosas* donde expresa como Dios "...trata de hacer un frente en el Mundo, que sea la llave de todo él, que le traiga a raya, que no le permita obrar contra la Iglesia (...) hizo a España, castillo invictamente generoso...".

Recordemos además que la ciudad de Vélez fue durante estos siglos desde su incorporación a la corona castellana tierra fronteriza, principalmente frontera marítima y el peligro de saqueos norteafricanos y turcos, tras pasar el siglo XVI con sus guerras moriscas³² estuvo muy presente en la mente de sus ciudadanos. No en balde la ciudad acogía la residencia del Capitán General de la Costa, personaje que se vio muy implicado con esta comunidad carmelita en los años iniciales de su fundación³³.

Apuntemos en esta misma dirección la aceptación y afición con que en la localidad se representaba en días de fiestas, encuentros de moros y cristianos como ocurrió en las celebraciones para el traslado de las monjas a este su definitivo emplazamiento en enero de 1702³⁴. Tales simulacros aún hoy tienen gran tradición en uno de los pueblos que pertenecieron a la jurisdicción de esta ciudad, la localidad de Alfarnate, cuando en el mes de Septiembre tienen lugar los actos en honor de su patrona la Virgen de Monsalud, que es raptada por las compañías de moros, llevada a un simulado castillo y al día siguiente recuperada por sus fieles, tras dos días de arcabuzazos, escaramuzas y un enfrentamiento en verso entre los líderes de ambos bandos, que se conoce como "La Embajá"³⁵. Con esto creemos dejar de manifiesto lo arraigado de este espíritu de lucha por la fe que se vivía en la comarca de Vélez-Málaga en el siglo XVIII.

Las imágenes ecuestres de esta iglesia carmelita, nos hacen recordar el escudo de armas de la ciudad, que concedido por la reina Isabel la Católica en 1499 reproducía un hecho bélico protagonizado por su esposo el rey en los días previos a la toma de la plaza a los musulmanes, que como en estas pinturas su modelo evidente es Santiago Matamoros³⁶.

Este episodio y su simbolismo de coraje y entrega del rey y con él su pueblo, en mor de la causa cristiana dispersando con pavor a los infieles queda bien impreso en la retina y mente del veleño como el principal hito de su historia, y era celebrado cada 3 de mayo en la Fiesta de la Cruz³⁷ donde se tremolaba solemnemente el pendón con aquel hecho histórico en su escudo, o se lucía en las armas de las casas capi-

³² VAZQUEZ RENGIFO, J.: *Grandezas de la Ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales*, (original de 1615), Edición, introducción y notas a cargo de J. NOVELLA ROMÁN y A. PÉREZ PASCUAL, Vélez-Málaga, Ayuntamiento, 1998.

³³ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El Convento de Carmelitas...*, op. cit., pág. 68.

³⁴ PEZZI CRISTÓBAL, P.: "Fiesta barroca...", op. cit.

³⁵ AA.VV.: *Guía turística de la Axarquía*, Málaga Digital, Málaga, 1997, págs. 275-276.

³⁶ CABRILLANA CIÉZAR, N.: *Santiago Matamoros, historia e imagen*, CEDMA, Málaga, 1999, págs.109-110.

³⁷ PEZZI CRISTÓBAL, P.: *El gobierno municipal...*, op. cit. págs. 343 y ss.

tulares y en la fuente de la plaza pública, por lo que cuando el artista plasma a sus carmelitas guerreando en sus corceles bien pudo tener presente el escudo de la ciudad además del sin fin de grabados del privilegio y voto de Santiago que inundaban el país.

Explicado su carácter y significado pasamos a identificar a los protagonistas, que son mostrados sobre sus monturas como si nos sentáramos en el patio de un corral de comedias y en un instante se recorren las telas que ocultan la escena y nos sorprenden los religiosos caballeros ejecutando su cruzada³⁸. Que a sus pies, en lo estrecho del marco triangular de las pechinas son presentados con una leyenda dispuestas sobre cartelas, aclarando la identidad del guerrero, su hazaña y en tres de los casos una fecha.

En el lado de la Epístola aparece en primer lugar Pedro el Ermitaño, que fue un predicador francés de la segunda mitad del siglo XI que casi envuelto en la leyenda se le venera como ermitaño y peregrino a los Santos Lugares. Se le atribuye la predicación y dirección de una cruzada a petición de Urbano II tras el Concilio de Clermont del que salió la primera expedición que partió a la reconquista de Jerusalén, comandada por Godofredo de Bouillon. Por su vida ascética y presencia en tierras palestinas, los carmelitas lo asimilan como uno de sus primeros miembros y con este carácter de caballero de Cristo en su afán por rescatar la patria del Salvador se le sitúa en el templo veleño.

El texto con su leyenda llena de abreviaturas apunta "El Venerable Pedro Hermitaño de el Carmelo Conmovió a los príncipes Cristianos a la conquista de Jerusalén" y mientras unos enemigos con turbantes huyen de su presencia dejando entre las pezuñas de la cabalgadura un vencido, el ermitaño vestido con hábito carmelita mira a lo alto señalando con la diestra, recogiendo el don de un rosario que dos ángeles que bajan le imponen en torno a su cuello. Estos seres celestes, especialmente el izquierdo, no dejan de recordarnos a la pareja que pintara el maestro Alonso Cano para el Obispo, nacido en esta ciudad Fray Alonso de Santo Tomás entre 1665-1666 y que entregan de parte de la Virgen el rosario de sus misterios a los Santos fundadores del Franciscanismo y de los Predicadores, pilares de la Iglesia medieval, que se conserva en la catedral³⁹. Varios de los querubines que aleatan las bóvedas de nuestra iglesia muestran una sospechosa similitud con modelos emanados de las obras del racionero granadino.

Continúa el cuarteto de jinetes con un señero personaje del Carmelo medieval, San Pedro Tomás, una de sus más preclaras figuras que representa con sus acciones la fuerza irresistible que la orden disfrutó en el siglo XIV, y que nuestro

³⁸ La presencia reiterada en el conjunto del templo de elementos teatrales como más adelante se abundará, nos invita a referir aquí la coincidencia de la utilización de la plaza a la que asoma el convento como espacio lúdico y de festejos, donde entre otros eventos se dieron representaciones de comedias, como las funciones con las que se recaudaron los fondos para la reforma del camarín de la patrona en el Cerro en 1790. PEZZI CRISTOBAL, P. y MARTOS JIMÉNEZ, A. M.: *La ermita de las Remedios de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, 1998, págs. 31-32.

³⁹ CAMACHO, R.: "Alonso Cano y Málaga" en *Alonso Cano, la Virgen del Rosario. Obras maestras restauradas*, Málaga, 1997, pág. 18.



7. San Pedro Tomás.

Santo supo entregarse al servicio intachable de la Santa Iglesia y del Pontificado, dedicado al apostolado popular y en especial a la incansable empresa de acercar las dos partes separadas de la iglesia, la oriental bizantina y la occidental romana. En esta faceta como legado papal para todo oriente y Patriarca Latino de Constantinopla, tuvo una gran actividad por tierras orientales y en 1365 dirige una campaña en la que se consigue ganar por poco tiempo la ciudad de Alejandría en Egipto. Ese año es el que se indica bajo nuestra pintura en la que al igual que en el retablo del Carmelo de la Villa de Osuna de Juan de Oviedo, se nos presenta como monje militar a caballo muy propio de su iconografía barroca, que también lo representó en su faceta contemplativa⁴⁰.

La composición de esta escena es casi idéntica a la anterior alterando la posición del guerrero caído bajo las ancas del equino e introduciendo un tambor en el

⁴⁰ MARTÍNEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo y los hijos del Profeta" en AA.VV.: *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, Córdoba, 2002, págs. 43-46.

suelo, banderas y lanzas con las que huyen los vencidos. El fraile monta con habilidad de experimentado general, mientras blande en su mano derecha la bengala propia del cargo de comandante como en los mejores retratos ecuestres de generales y reyes victoriosos del Siglo de Oro. Igual que su compañero del siglo XI peregrinó a los Santos Lugares y concretamente visitó el Monte Carmelo, cuna añorada y querida por todos sus hermanos de congregación, pero en lugar de ser condecorado con el rosario como aquel por los ángeles, sobre la cabeza de este obispo carmelita un querubín sostiene una corona⁴¹.

En la pechina compañera del lado del evangelio, vamos a encontrarnos con un contemporáneo del legado carmelita en Oriente al que dejamos, que compartió con él la dignidad episcopal y sirvió con igual celo a la Iglesia de su tiempo. Se trata del noble florentino San Andrés Corsini, que ejemplifica con nitidez cómo en estos cuatro personajes se nos está incitando hacia la acción, a poner nuestros esfuerzos, trabajo y habilidades o hacienda al servicio de la Iglesia como este obispo carmelita. Este tras una disipada, pecadora e irascible vida de juventud, su espíritu trocó ingresando en la orden hacia la mansedumbre, la búsqueda de la concordia y la paz. Su ejemplar modelo lo llevó a ser nombrado obispo por el Papa Clemente VI, cargo que se resistió por humildad a asumir, así como frecuentes misiones de paz y negociaciones en las que debió intervenir para allanar y conjugar las disputas de ciudades y gentes enfrentadas, alcanzando estimable fama de pacificador⁴².

Sorprendería pues encontrárnoslo en tan belicosa actitud, pero sus conciudadanos florentinos le dispensaron tras su muerte tal devoción como protector de su ciudad, que se le asignaron varias intercepciones en su favor en las batallas que les enfrentaban con sus vecinos de la Toscana⁴³. Su participación mítica bajando del cielo como el caballero y Apóstol Santiago en la Batalla de Anghiari, conflicto pintado por Leonardo en el Palacio de la Signoria en 1505, enfrentado con la que pintó Miguel Ángel, es el episodio que parece reproducir el artista en este carmelito. Así aparece el Santo con el hábito de su religión, al que nunca renunció durante su vida episcopal, de cuya dignidad porta el capelo y el báculo, mientras su caballo en su pirueta ecuestre vuelve a pasar sobre un soldado caído y otros con turbantes y lanzas se alejan de tan portentoso enemigo, con lo que se vuelve a reproducir claramente la composición de los anteriores.

Están situados ambos santos del medievo en las pechinas que se anteponen a la entrada de la capilla mayor, emparejados seguro por los múltiples puntos en común que compartieron, de los que no abundamos en su ya ampliamente expresado servicio a la Iglesia, pero sí nos parece ilustrativo el compartir su fidelidad a la regla carmelita y sus principios doctrinales, aún investidos del poder y la riqueza que tuvieron a su alcance con tal posición, fueron siempre fieles a la pobreza, sencillez y humildad carmelita, su desvelo por los más pobres y desvalidos, tan puesto a prue-

⁴¹ En la cartela se apunta el texto "*San Pedro Tomás en la conquista de Chipre*" y la fecha 1365.

⁴² MARTÍNEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo...", op. cit., págs. 46-47.

⁴³ Aparece con la inscripción "*San Andrés Corsino Obispo favoreció a los Florentinos*" y la fecha 1440.

ba para ambos con ocasión de la temible Peste Negra.

A esto añadimos lo que nos parece clave para comprender esta colocación, y es que los dos frailes disfrutaron de la Visión de la presencia de la Virgen, hacia la que profesaban una inmensa veneración y así nos hacen compartir sus encuentros con María, que es la protagonista última de todo el aparato del templo, representada en la imagen mostrada desde su camarín.

Para completar este escuadrón de religiosos presentados como *Militia Cristi* se concluye la serie con un carmelita español del siglo XVII, fray Domingo de Jesús María, nacido en 1559 que accedió al cargo de Provincial de Italia y cuyas gestas al tomar parte en los conflictos políticos y religiosos que asolaron el centro de Europa durante los inicios de la Guerra de los Treinta Años, le sitúan como espejo de las victorias alcanzadas por el Santo Pedro Tomás tres siglos antes⁴⁴.

Tras la defenestración de los delegados imperiales por los protestantes checos que propició la sublevación de Bohemia contra el trono imperial de los Habsburgo se degeneró en una contienda general en el Imperio, donde junto a enraizados conflictos e intereses políticos y territoriales de los diversos estados germánicos se mezclaba el visceral antagonismo religioso que perduraba desde el siglo anterior. Con el nombramiento de Fernando II como emperador del Sacro Imperio, los ejércitos católicos tomaron la iniciativa, y es aquí donde alcanza la gloria nuestro personaje, pues en las cercanías de la capital checa animó al emperador garantizándole la victoria porque Dios bendecía como justa aquella causa. Junto con sus frailes, mostrando una imagen de la Virgen del Carmen exhortó a las huestes que entraron en liza de forma arrolladora al grito de "Santa María" a quien se atribuyó esta milagrosa y contundente victoria de las armas católicas.

Encontramos con este personaje el modelo claro de religioso de la Contrarreforma, militante y batallador en la más amplia acepción de estos conceptos, que en el programa del carmen femenino de Vélez se desea transmitir a los observadores y fieles que se recogen y oran entre sus muros. En este caso el fraile aragonés porta como arma con la que vence a los protestantes un crucifijo, y como coraza que protege su pecho luce bajo la capa blanca del hábito un escapulario con la imagen de la Virgen del Carmen. Ella es su armadura y Cristo crucificado su espada. A diferencia de los tres cuadros anteriores, el enemigo ha desaparecido del campo de combate dejando inertes sobre el polvo sus pertrechos (tambores, espadas, trompetas y estandartes), y dejan el camino expedito al Ejército de Dios para reconquistar la ciudad de Praga, que se vislumbra en el horizonte⁴⁵.

Estas pinturas bélicas son presentadas con intencionado sentido dramático, como ya apuntamos con anterioridad, pues en todas son dos angelitos quienes descorren unos cortinajes rojos, que cuelgan de un dosel del arranque de la cúpula y recogiendo las telas nos dejan ver las hazañas de los actores carmelitanos que protagoni-

⁴⁴ MARTINEZ CARRETERO, I.: "El Carmelo...", op. cit., pág. 81, nota 27.

⁴⁵ El texto que acompaña al fraile dice en este sentido "El Venerable Padre Fray Domingo de Jesús María en la Batalla de Praga", fecha 1622.

zan el drama de la lucha del Bien y el Mal, de la Verdadera Fe contra la herejía y los falsos credos, indicándonos como el mundo no es más que un teatro en el que cada uno tiene que desempeñar su papel. Como guerreros de Cristo que son estos clérigos y paladines revestidos de soberbia trascendencia, no podían salir a escena nada más que a caballo, pues en la pintura europea del momento, como reflejo de la mentalidad de aquella sociedad, el retrato ecuestre concede al representado un aura de majestad, un tinte de soberano, para enfatizar sus elevados destinos.

Aunque como apunta el profesor Gállego, pudiendo parecer lo contrario, los retratos a caballo no eran muy frecuentes y siempre se empleaba para destacar la alta posición social o la importancia del modelo⁴⁶. Los retratos a caballo son sinónimo de destreza, de poder y de heroicidad y durante el Siglo de Oro en nuestra pintura se reservan casi exclusivamente para la Casa Real y los Grandes. Nuestros santos jinetes por su parte rezuman estas ideas y por eso también portan en las manos sus armas, y en particular destacamos la pintura de San Pedro Tomás quien con la diestra levanta la bengala o bastón de general, demostrando su papel victorioso como comenta Palomino al tratar el retrato velazqueño del príncipe Baltasar Carlos del Salón de Reinos del Buen Retiro "...aunque de pocos años, armado y a caballo, con bastón de generalísimo en la mano, en una jaca; la cual corriendo con gran ímpetu y veloz movimiento, parece que con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria"⁴⁷.

Parece según estas palabras como si la posición en corbeta del caballo significara en sí misma la victoria del héroe.

La postura que adoptan los equinos plasmados en los techos del presbiterio es una de las dos posiciones en las que el arte de la Edad Moderna los retrata. Al paso los caballos se pintan cuando sus jinetes son reinas o grandes damas; es un paso lento, solemne, propio de entradas triunfales. Para retratar a los monarcas o a los generales victoriosos, el caballo va a corbeta o en posición de *levade*, que en equitación es como un saludo que se le impone al animal que es obligado a alzar las manos. Esta postura ecuestre está llena de bizarría, de fuerza e ímpetu, augura como mencionamos un triunfo, el caballo tiene por tanto un significado regio.

Velázquez como otros grandes de la pintura del momento, fue un gran maestro que retrató a sus personajes cabalgando de una u otra forma. Y tanto el artista sevillano como a buen seguro el pintor de las carmelitas, emplearon los modelos grabados que aparecen en los dos tratados de equitación más difundidos del Siglo de Oro⁴⁸. Por un lado la obra editada en París en 1625 dedicada al aprendizaje del arte ecuestre del joven Luis XIII, con grabados magníficos de Crispín van de Passe el

⁴⁶ GALLEGO, J.: *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984, págs. 228-230.

⁴⁷ PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y escala óptica*, capítulo IV, Vol. 3, *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1947.

⁴⁸ GALLEGO, J.: Catálogo de la exposición *Velázquez*. Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 252-253 y 257- 258.



8. Santa Teresa de Jesús.¹

Joven⁴⁹, donde se ven entre otros al rey francés haciendo “*voltes en corvettes*”. En España, siguiendo la estela de la obra anterior aparecerá desarrollando idénticos pasos ecuestres el príncipe Baltasar Carlos en las láminas del volumen de Don Gregorio de Tapia y Salcedo *Exercicios de la gineta, al Príncipe Nuestro Señor D. Baltasar Carlos* publicado en 1643. Aunque el fondo de muchas de estas estampas y posteriores cuadros y retratos lo vamos a encontrar en otra conocidísima obra, que sirvió de modelo también y fueron copiadas sus láminas en las arquitecturas efímeras de tantas fiestas y arcos de triunfo que orlaron la Edad Moderna española, *Vida de los doce Césares* de Suetonio, de la que se copian con fruición los grabados de los emperadores romanos de Antonio Tempesta⁵⁰.

⁴⁹ PLUVINEL, Antoine de: *Macraige Royale o L'Instruction du Roy en l'exercice de monter á cheval*, París, 1625.

⁵⁰ PEMAN, C.: “Sobre retratos de emperadores de Zurbarán en Lisboa”, *Archivo Español de Arte*, nº 5, págs. 146-147, Madrid, 1964.