

# LA BIENAVENTURANZA DEL JUSTO

## (Una genealogía de San José en cinco lienzos de Cornelio de Beer)

POR

MANUEL MUÑOZ CLARES

### INTRODUCCION

No siempre las facilidades que se suponen derivadas de la perspectiva histórica y de una amplia documentación facilitan al historiador del Arte la comprensión, en todas sus dimensiones, de una obra. La pérdida del contexto original, la dispersión de elementos en el caso de un conjunto con unidad formal o simbólica o —algo menos frecuente— la inexactitud de una información que creemos infalible, puede conducir a un encadenamiento de errores que pongan en tela de juicio las evidencias que aporta la contemplación directa de la obra y el análisis de sus posibles fuentes de inspiración. El estudio de los cinco lienzos de Cornelio de Beer, existentes en la Colegiata de San Patricio de Lorca, aúna todos los factores de confusión descritos. Precisan, pues, una profundización en su trayectoria y en los temas que representan para devolverles el carácter de ciclo iconográfico conscientemente construido y su validez como vehículo de expresión de la cultura de la época que los produjo, poniendo una vez más de manifiesto su múltiple valía artística y, por contraste, la situación de abandono en que se encuentran (1). Es el mayor o menor conocimiento que poseemos sobre la obra de arte el que define, en última instancia, que ésta pase a ser parte de nuestro patrimonio común.

---

(1) Del estado de los lienzos ya se quejaba Escobar Barberán en 1919 y poco ha variado su situación desde entonces. Ver ESCOBAR BARBERÁN, F.: *Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López en Lorca*. Imp. Viuda de Carrasco, Lorca 1919, págs. 150-151.



## CREACION Y DOTACION DE LA CAPILLA DE SAN JOSE

Fue en 1658, mientras aún se trabajaba en la terminación de las obras del templo, cuando D. Juan Pérez de Meca y su mujer, D.<sup>a</sup> Manuela de Rojas, hacen una petición al Provisor del Obispado para comprar el «ius sepelendi» y derecho de patronato de una capilla en la Colegiata de San Patricio que se pondría bajo la advocación de San José (2). Se trataba de un sitio en el que sólo había un arco raso, que compartía el muro con la escalera y puerta que daban a la calle de la Zapatería y plaza del mercado, nombrada entonces de Adentro. Allí, según esta escritura, se levantaba el monumento del Jueves Santo. Aprobada la compra por el Provisor, éste delegó en los canónigos de Lorca para que se encargaran de hacer dar los pregones oportunos, de recibir las posturas y de rematar y extender la carta de venta al que ofreciera mayor suma. Los 50 ducados de D. Juan Pérez de Meca fueron suficientes para la adjudicación, pasando a convertirse en patrono con derecho a entierro de un lugar en el crucero de la Epístola de la Colegiata «...que se entiende por todo el espacio, que está y quedará de el uno al otro pilar fuera de lo que fuere necesario y ocupara la escalera, que se a de hacer cada vez que se abra la puerta, que sale a la calle de la Çapatería frontero a las casas que de presente posee el Dor. D. Gines Perez de la Meca can<sup>o</sup> que a el presente esta çerrada, de manera que an de quedar veinte y dos palmos de espacio para el testero y hueco de dha capilla, que assi vende el dho espacio se entiende desde la pared que divide la dha capilla de la de los Castillos hacia la dha puerta...» (3).

Sobre esta capilla fundó D. Juan Pérez de Meca una capellanía laical destinada a dotar económicamente a miembros de su familia, que sucesivamente se convertían en patronos con la potestad de nombrar capellanes y la obligación de cumplir con las mandas piadosas de su fundador (4). En el testamento que éste hiciera para disponerse a bien morir en 1670, se puede leer, además de que quiere ser enterrado en la capilla de «San José y Santa Catalina» y de que ha instituído un novenario perpetuo para el día de San José, lo siguiente: «Yten mando que el cuadro de la muerte de abel – y el de Job – y el de David – y el de tobias – y el de los desposorios de Santa Cathalina – y dos hechuras la una de San Juan y un niño Jesús estas se pongan luego que yo sea fallecido en mi capilla donde me mando enterrar para adorno y lucimiento de ella sin que nadie los pueda quitar ni enajenar y ni bender porque asi es mi voluntad» (5). Por este

(2) La cita documental para localizar la carta de compra de la capilla la facilita Escobar Barberán en su obra citada, pág. 198, al tratar del patronato de todos los altares de la Colegiata de San Patricio. La referencia para hallar el documento es Archivo Histórico de Lorca (en adelante A.H.L.), Prot. 443, ante Francisco Martínez Yébenes, año 1658, fol. 44.

(3) *Ibidem*.

(4) A.H.L. Prot. 1822, ante Luis Eugenio de Gumiel, año 1707, fol. s/n. Testamento, inventario, aprecio y particiones por la muerte de D. Antonio Pérez de Meca y su mujer D.<sup>a</sup> Beatriz de Guevara.

(5) A.H.L. Prot. 481, ante Martín Navarro Ategui, año 1670, fol. 263.



mismo documento cede la capellanía a su sobrino D. Antonio Pérez de Meca Ponce de León y a sus hijos y descendientes. Sorprende un tanto la agregación de Santa Catalina a la advocación de la capilla. Es una particularidad que queda aclarada en la correspondiente cláusula del testamento en la que dice que en primeras nupcias había casado con D.<sup>a</sup> Catalina García de Alcaraz. Era frecuente en la época que un hombre casado varias veces se mandara enterrar allí donde estaba su primera mujer, también que encargara decir misa por el sufragio de su alma y, aunque menos frecuente, que trasladara sus restos a un lugar de mayor relevancia social que donde reposaban, en el supuesto de que hubiera conseguido el enterramiento con un lapso de tiempo suficiente sobre la muerte para que tal cambio pudiera llevarse a cabo. Desconocemos cual fue el caso concreto de D. Juan Pérez de Meca, pero la circunstancia de su primer casamiento nos da pie para justificar la doble devoción del altar –que aparecerá excepcionalmente sola en un testamento de 1665 (6)– y el que uno de los cuadros que se mencionan corresponda a los Desposorios de Santa Catalina, santa que no podría asociarse a San José más que a través de devociones particulares (7).

### UNA MANDA NO CUMPLIDA

Qué se hiciera de los cuadros citados en el testamento de D. Juan Pérez de Meca es cosa fácil de averiguar. Desde luego el poseedor de la capellanía, D. Antonio Pérez de Meca –hermano del D. Ginés Pérez de Meca que fuera Presidente del Real Consejo de Hacienda con Carlos II (8)– no cumplió la manda testamentaria ya que el inventario de bienes que se hizo a su muerte, ocurrida en 1707, registra lo siguiente (9):

«Bienes de la capellanía:

- un cuadro con marco negro de Job
- otro de Tobias
- otro de Abel
- otro de David
- otro de los desposorios de Santa Catalina».

Además de estos cuadros, inventariados significativamente aparte del resto de bienes por pertenecer a la capellanía existiendo la obligación de entregarlos, en otra parte de la relación aparecen junto a láminas, cuadros, tallas, joyas, ropas y demás enseres de la casa, «dos niños con sus peanas». Serían, posiblemente,

(6) A.H.L. Prot. 464, ante Jerónimo Ferrer, año 1665, fol. 21.

(7) Esta asociación por devoción particular de Santa Catalina y San José se había producido en Lorca en el retablo de la desaparecida ermita de San Lázaro. Las tablas del mismo se encuentran hoy en San Patricio, y en concreto las de estos dos santos formando pareja en las calles del nuevo retablo de la Virgen del Alcázar.

(8) Ver para este personaje MOROTE PÉREZ CHUECOS, Fr. P.: *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*. Lib. López Mesnier, Murcia 1741, pág. 478 y siguientes.

(9) Ver nota 4.



los que también servirían para decorar la capilla de San José y que al igual que los lienzos no fueron entregados. Los aprecio no comenzaron hasta 1709 por problemas en la descripción del patrimonio mueble e inmueble del difunto, que englobaba a su vez el de su hijo, D. Antonio Félix, muerto en 1697. Para la tasación de la pintura se llamó al pintor Pedro Camacho, que en estas fechas tendría 63 años y gozaba de un alto prestigio social y profesional (10). La valoración que de los referidos lienzos hizo fue de 750 reales para los cuadros de Job y Abel, 650 para los de David y Tobías y tan sólo 50 para los desposorios de Santa Catalina, lo que indica para los cuatro primeros, por comparación con otros aprecio del mismo Camacho muy cercanos en el tiempo y sobre cuadros conocidos, unas dimensiones más que regulares y una calidad aceptable (11).

Tras el aprecio solía haber un ajuste del total de los bienes, previo a la partición entre los herederos, que fijaba aquellas partidas que debían tomarse como Cargo y aquellas otras que lo eran como Data. De la resta entre ambas se obtenía el valor absoluto a repartir. En el caso que nos ocupa, esta operación se llevó a cabo en 1710 y una de las partidas que se anotan en el Cargo es como sigue (12):

«mayor  
baja

Iten se ponen por numero de bienes dos mill ochozientos y zinquenta reales del valor de quatro quadros grandes y otro mediano que son el de Job; el de Tobias; el de Avel; el de David; y el de los desposorios de Santa Cathalina que estan anotados a el marjen de los aprezios por ser de la capellania o capilla de Dn Juan Perez de Meca y D.<sup>a</sup> Manuela de Roxas su muger que es la que cae a las gradas que suben al mercado en la Colegial de Sr San Patrizio; los quales quadros juntamente con los niños de talla que quedaron sin ynventarear que pertenecen tambien a dha capilla se an de aplicar a D. Pedro Alcantara como Patron della y el suso dho a de tener obligacion a poner en dha capilla un retablo dezente en su lugar por tenerlo asi prevenido dho D. Antt.<sup>o</sup> Perez de Meca y consultado por la maior dezencia de la dha capilla con el reverendisimo Padre Fr. Ju.<sup>o</sup> Antt.<sup>o</sup> Malo ..... 2850».

(10) Ver MUÑOZ CLARES, M.: *El pintor Pedro Camacho Falizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Ed. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1988.

(11) Ver MUÑOZ CLARES, M.: Op. cit. Los aprecio a que se hace referencia son los el Palacio Guevara en donde una larga lista de lienzos de Camacho fueron apreciados por él mismo. Estos lienzos se conservan aún en su emplazamiento original.

(12) Ver nota 4.



La nueva persona citada, D. Pedro Alcántara Pérez de Meca, era nieto del fallecido y su único descendiente directo al cual había criado en su casa a la muerte de D. Antonio Félix. Era pues el heredero universal de los bienes de su abuelo entre los que se encontraba la capilla de San José. La partida del Cargo que se transcribe aclara cuál va a ser el destino definitivo de los cuadros: quedarán en poder de los Pérez de Meca y el valor de su aprecio, 2.850 reales, se destinaría a la construcción de un retablo. Esta decisión había sido tomada antes de su muerte por D. Antonio Pérez de Meca juntamente con el Padre Malo, célebre predicador franciscano tenido en Lorca por religioso de recto proceder que murió con fama de santidad (13). La solución parecía satisfacer a ambas partes: la Colegiata veía adornada la capilla de San José y los Pérez de Meca conservaban los cuadros por los que sentían, al parecer, una gran estima. A la vez cumplían la voluntad de su antecesor, aunque con cuarenta años de retraso.

La muerte de D. Pedro Alcántara se produjo en 1742 y el inventario, aprecio y partición de sus bienes confirma que los cuadros seguían en su poder (14). Los tasó esta vez el pintor Baltasar Martínez Fernández de Espinosa que daba un valor de 550 reales para los de Abel, Job, David y Tobías, no figurando en la relación el de los desposorios de Santa Catalina ni tampoco los dos niños de talla que vimos citados en 1710 (15). Pero el aprecio de las pinturas se hizo poniendo en su margen «excluídos», algo sorprendente que queda aclarado al final del documento en una de las «Partidas de exclusión» en que se escribe (16):

«Yten dos mill y doscientos reales  
de las primeras cuatro partidas  
del dho numero de vienes, la misma  
cantidad en que fueron apreciados  
quatro lienzos grandes a quinien  
tos y zinquenta reales cada uno:  
el primero pintura de Abel; el  
segundo pintura de Job;  
el terzero  
pintura de David; y el quarto pin  
tura de Tobias; todos con marcos  
negros, cuia exclusión se hace por  
no ser pertenzieutes dhos lienzos  
a este caudal, en atencion a que  
en la fundazion de las capella  
nias laicales que ynstituieron y  
fundaron D. Juan Perez de Meca  
y D.<sup>a</sup> Manuela de Rojas su mujer.

(13) MOROTE: Op. cit. 508 y sgtes.

(14) A.H.L. Prot. 1822, ante José Pérez Menduiña, año 1742, fol. 344 vto.

(15) Ver nota 4.

(16) A.H.L. Prot. 1822, ante José Pérez Menduiña, año 1742, fol. 395 vto.



ordenaron que dhos quatro lien-  
 zos permanezieran, se pusieran  
 y colocaran en la capilla de Sr  
 San Joseph sita en dha Ynsigne Co-  
 legial, lo que no ha tenido efecto  
 por el mucho sitio que ocupan dhos  
 lienzos y no haber en la referida  
 capilla bastante capacidad pa-  
 ra ello ..... 2200».

Esto indica que el retablo no había sido hecho y que aún había obligación de entregar los cuadros a la capilla de San José, así como los dos niños de talla. La confirmación de ello la tenemos en las Actas Capitulares del Cabildo Colegial. Un artículo de Espín Rael resumía así la reacción de los canónigos ante la muerte de D. Pedro Alcántara sin haber cumplido la ya lejana manda testamentaria: «En el cabildo que celebró el de la Colegial de Lorca, en 22 de febrero de 1742, se acordó que de conformidad con las órdenes del visitador del Obispado respecto a los cuadros que por su testamento dejó a esta iglesia el canónigo de ella D. Ginés Pérez de Meca, los herederos de éste, en el término de tres meses, traigan indulto de S.S. de conmutación por el que les conceda la reintegración de estos lienzos dando a esta iglesia de San Patricio la cantidad en que se conmutaren; pasado el término y no habiendo traído el indulto el vicario de esta ciudad apremiará a los herederos de D. Pedro Alcántara con censura precisa a que dentro de veinticuatro horas pongan en esta iglesia los referidos cuadros» (17).

La firmeza de palabra fue menor en la acción ya que en 1744 aún se reclamaban al heredero de D. Pedro Alcántara los lienzos. Se había vuelto a ofrecer el retablo o pagar el valor en que nuevamente se habían apreciado (con una diferencia de 600 reales a favor de los Pérez de Meca) pero ni una ni otra cosa se había producido. El 9 de octubre de ese año parece que los cuadros llegaron por fin a la Colegiata (18).

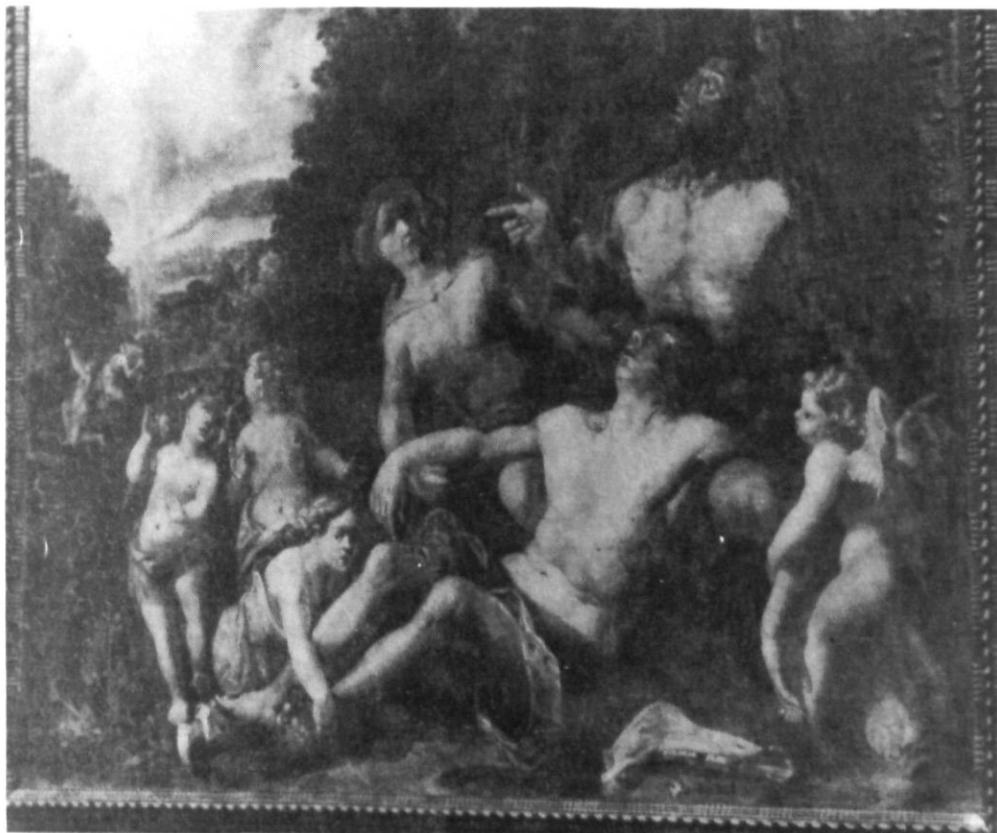
## PROCEDENCIA DE LOS LIENZOS

El acuerdo del Cabildo Colegial de 1742 introduce un dato que no es cierto y que puede inducir a error. Efectivamente los lienzos pertenecían a la familia Pérez de Meca pero nunca estuvieron en poder del canónigo D. Ginés Pérez de Meca y, por supuesto, no fue éste quien instituyó la capellanía sobre la capilla de San José. Los setenta y dos años transcurridos entre el testamento de D. Juan Pérez de Meca y el acuerdo, debieron hacer difícil precisar con exactitud a qué miembro de la familia pertenecían y quién los legó por manda testamentaria. Se crea así una pista falsa para determinar las circunstancias en que pudieron ser

(17) ESPÍN RAEL, J.: «De las pinturas de Cornelio de Beer en la Colegiata de San Patricio de Lorca». Rev. Murgetana, Ed. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 1959.

(18) *Ibidem*.





Muerte de Abel



"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"





Sacrificio de Isaac





Tentación de Job



"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"



encargados. Las referencias encontradas del perdido testamento de D. Ginés (19) y sus codicilos primero, segundo y tercero (20) son anteriores (menos el tercer codicilo) a la fecha de compra de la capilla de San José que se produjo en 1658. Capilla y capellanía se deben a D. Juan Pérez de Meca y a D.<sup>a</sup> Manuela de Rojas, como ya quedó dicho antes, siendo la relación familiar de D. Juan con el resto de los personajes citados muy cercana.

La teoría de Espín es que los lienzos fueron adquiridos por D. Ginés cuando por los años de 1629 tuvo los cargos de Provisor y Gobernador del Obispado de Cartagena por la ausencia que de Murcia hizo su obispo, Fr. Antonio Trejo, al tener que viajar a Roma. Las pinturas estarían destinadas a decorar el salón principal de su casa y su encargo tendría lugar durante la estancia de Beer en Murcia, un hecho que difícilmente podrá ser probado ya que parte de una suposición de Baquero Almansa (21). Por lo dicho hasta ahora, de lo único que se tiene certeza es que los lienzos que llegaron a San Patricio a través de su último poseedor —D. Antonio, hijo de D. Pedro Alcántara— se citan por primera vez dentro de la familia Pérez de Meca en el testamento de D. Juan en 1670. Parecería lógico pensar, pues, que fueran encargados por éste para su recién creada capilla o que ya obraran en su poder con anterioridad. Para esclarecer este punto es reveladora la carta de dote de D.<sup>a</sup> Manuela de Rojas, otorgada en 1654, que contiene las siguientes pinturas entre otras (22).

«— .....

— otro del desposorio de Santa Catalina con guarnición dorada.

— .....

— otro quadro del Rey David grande

— .....

— un quadro del patriarca Joh

— .....

— otro del patriarca Tobias grande

— otro de nuestro padre adan y eba grande».

(19) A.H.L. Prot. 422, ante Diego de Cuadros, año 1653, fol. 99. Este es el segundo testamento del canónico en el que hace referencia a otro anterior, perdido, de 19 de julio de 1642 ante Francisco Jiménez.

(20) Ver para los codicilos, todos en el A.H.L.: Prot. 422, ante Diego de Cuadros, año 1653, 15 de Abril; Prot. 442, ante Diego de Cuadros, año 1659, 23 de Mayo; Prot. 449, ante Diego de Cuadros, año 1661, 2 de Mayo.

(21) BAQUERO ALMANSA, A.: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*. Imp. Nogués, Murcia 1913, págs. 90-91.

Han tratado también sobre este pintor: AGULLO COBO, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Ed. Dep. Historia del Arte Univ. Granada y Autónoma de Madrid, Granada 1978. Y de la misma autora *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ed. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981, pág. 27.

ESCOBAR BARBERAN, F.: *Op. cit.*, 151-152.

PÉREZ SANCHEZ, A.E.: «Presencia de Lorca en el arte español». II Cielo de Temas Lorquinos. Ed. C.A.A.M., Lorca 1982, pág. 184.

VALDIVIESO, E.: *Pintura holandesa del siglo XVII en España*. Ed. Univ. Valladolid, Valladolid 1973, págs. 13 y 416.

(22) A.H.L. Prot. 426, ante Pascual García, año 1654, fol. 142.



La relación de capital de D. Juan, que se encuentra a continuación, es más pobre en bienes muebles que la de su segunda mujer y no contiene cuadro alguno (23). Es así como queda claro que las pinturas que fueron destinadas al adorno de la capilla de San José no se hicieron expresamente para ella y que sólo la adecuación de sus iconografías permitió que fueran utilizadas para tal fin. Lo único que resta por saber es por qué se encontraban en poder de D.<sup>a</sup> Manuela. Esta había contraído matrimonio antes que con D. Juan con D. Diego de Pareja Enríquez, regidor de Lorca que falleció repentinamente en 1652 mientras se encontraba en el convento de Nuestra Señora de las Huertas. Su muerte produjo el consiguiente inventario de bienes, ordenado por su padre que más tarde declinó todo derecho de herencia en favor de la viuda, y en él encontramos los cuadros mencionados que parece pertenecían al difunto ya que en ningún particular del documento se los adscribe a la dote que D.<sup>a</sup> Manuela debió aportar al matrimonio (24). No obstante existe una relación de D.<sup>a</sup> Manuela con Madrid en fechas tan tempranas como 1647. Pudo allí adquirir los cuadros o heredarlos en circunstancias que son desconocidas. Lo cierto es que hasta casi su muerte, ocurrida en 1665, estuvo recibiendo las rentas de un censo impuesto sobre una «casa principal» de la Villa y Corte valorada en 2.500 ducados (25). Para los objetivos de este trabajo basta con descender hasta este nivel de averiguación y saber que los lienzos fueron pintados para cumplir un papel determinado dentro de un ámbito civil y no religioso, a pesar de los temas representados. El cuándo fueran comprados y por quién queda para una investigación minuciosa sobre la vida de Cornelio de Beer.

## IDENTIFICACION ICONOGRAFICA

Los óleos de Beer entraron a formar parte del ajuar de la Colegiata como pertenecientes a la capilla de San José y quedaron registrados en los inventarios que periódicamente se hacían. En el de 1761 se encuentran anotados sólo cuatro en la mencionada capilla cuyos temas son, según Espín Rael, *La salida de Noé del arca*, *David entonando los salmos*, *La tentación de Job* y *La muerte de Abel*. El inventario de 1771 además de éstos cita el *Sacrificio de Abraham*, que se encontraba en la sacristía, como perteneciente al mismo conjunto (26). La inspección ocular de los cuadros corrobora la presencia en ellos de esos personajes bíblicos —aunque no sea correcta la identificación de las escenas, como se explicará más adelante— que entrarán así en contradicción con lo que por los documentos hemos visto hasta ahora. Ni el lienzo de Noé ni el de Abraham habían

(23) *Ibidem*, fol. 146.

(24) A.H.L. Prot. 1793, ante Diego de Cuadros, año 1652, fol. s/n.

(25) Para el último testamento de D.<sup>a</sup> Manuela, ver nota 6. Con respecto a la casa de Madrid, A.H.L. Prot. 446, ante Pascual García, año 1659, fol. 7; y A.H.L. Prot. 456, ante Jerónimo Resalt, año 1663, fol. 63.

(26) Ver ESPÍN, Op. cit.



aparecido hasta el momento citados de modo particular. Tratemos por separado ambos casos, partiendo de que es indudable que las cinco pinturas que hoy se conservan en la Iglesia de San Patricio de Lorca pertenecen a Cornelio de Beer y que al menos una de ellas (Sacrificio de Abraham) está firmada (27).

No hay constancia de quién hiciera la entrega ni de qué obras se tratara. Debemos pues fiarnos de que los cinco lienzos hoy existentes fueron realmente los que pasaron a la entonces Colegiata. Así pues deducimos que la entrega, por parte de los herederos de D. Pedro Alcántara, debió realizarse siguiendo un criterio estilístico (igual autor para las cinco obras) antes que limitarse a cumplir estrictamente la manda testamentaria de 1670. De este modo las pinturas en poder de los Pérez de Meca de mano de Beer pasaron a la capilla de San José como un grupo homogéneo en el que estaba clara su unidad estética y en el que se podía intuir la unidad temática y simbólica. El cambio de lienzos que se advierte entre los diferentes inventarios post-mortem y los de la Colegiata, se puede deber a esa variación de criterio de los cumplidores de la manda que no creyeron necesario entregar los Desposorios de Santa Catalina ya que esta santa había desaparecido como co-titular de la capilla. En su lugar incorporaron el Sacrificio de Abraham (en realidad de Isaac, que es como se le nombrará de ahora en adelante) que además de estar firmado por el autor de todo el conjunto servía, por sus dimensiones más reducidas, como bisagra en una distribución 2/1/2. Su presencia junto a los otros cuadros es constante en cuantos documentos se han manejado (28).

Para el Sacrificio de Isaac la explicación es sencilla. En cuanto al lienzo que representa, según Espín, La salida de Noé del arca se debe comenzar por decir que aparece mencionado por primera vez en el inventario de la Colegiata de 1761 y que en ningún momento lo encontramos en las relaciones de bienes de D.<sup>a</sup> Manuela de Rojas ni en las de los Pérez de Meca. En éstas siempre aparecía «otro del patriarca Tobías grande», «otro de Tobías», «el de Tobías» o simplemente «Tobías». Hay que pensar, como justificación posible, en que se trata de un error de identificación perpetuado durante generaciones y corregido al llegar los cuadros a San Patricio en donde los canónigos, más versados en Historia Sagrada, comprendieron la imposibilidad de que la pintura concordara con capítulo alguno del Libro de Tobías. Pero como no es éste el único error detectado al nombrar los lienzos a lo largo de su existencia, pasemos a analizarlos uno a uno y fijar las citas bíblicas que subyacen en ellos. A la hora de la identificación se ha procedido a ordenar los personajes según la cronología que nos ofrece la Biblia, ordenación que aprovecharemos más tarde para sugerir una posible «lectura» que ponga de manifiesto los puntos de unión entre los distintos lienzos. Por ello las citas bíblicas que se harán tendrán una amplitud mayor.

(27) *Ibidem*. La firma del pintor está reproducida en el artículo.

(28) Ver los documentos citados en las notas 4, 14, 22 y 24.



**Muerte de Abel.** (Gen. IV, 3-15). Están representadas tres escenas: en la principal, situada en los dos tercios de la derecha, se ve a Adán y Eva lamentándose ante el cuerpo sin vida de Abel; en la parte derecha del cuadro, a una altura media, las ofrendas que hicieron a Dios Caín y Abel y, algo más arriba, la huída de Caín.

**Dios bendice a Noé y sus hijos.** (Gen. IX, 1-11). La pintura tradicional de la salida de Noé del arca no se ajusta a la que muestra este cuadro (29). Pero sí lo hace a los versículos referidos al momento en que, tras hacer Noé ofrendas en acción de gracias por haberse salvado del diluvio, Dios le habló para bendecirle y renovar la alianza que estableciera con Adán por la que le entregaba el dominio de la tierra y de todo cuanto en ella vivía o crecía. Es por esto que Noé, arrodillado y con las manos juntas delante del pecho, levanta la mirada hacia el cielo dirigiéndola hacia un punto que se halla fuera del cuadro. En el lado izquierdo superior la figura de un ángel confirma la elipsis hecha de la representación divina. La gesticulación de los personajes que rodean al patriarca (los hijos y sus mujeres) es muy significativa para la identificación de la acción ya que dos de ellos, los más visibles para el espectador, a la vez que miran a ese mismo punto perdido señalan hacia la tierra y hacia los animales, situados en gran número a la izquierda, remarcando aquello sobre lo que se les está dando posesión.

**Sacrificio de Isaac.** (Gen. XXII, 9-18). El lienzo contiene el momento en el que tras levantar Abraham el ara para el holocausto y disponerse a inmolar en nombre de Dios a su hijo, un ángel le detiene y le ofrece un carnero en sustitución y le bendice a él y a su descendencia.

**Tentación de Job.** (Job, II, 9-18). Aparece Job sentado, con un trozo de teja en la mano y rodeado de todo tipo de monstruos fantásticos que le laceran el cuerpo (simulando la ulceración que le envió el diablo como prueba), en el momento de recibir la visita de su mujer que le insta a maldecir a Dios y a desear su sufrimiento refugiándose en la muerte.

**David y los tres días de peste sobre Israel.** (II Sam. 24,10-25 y I Par. 21,9-30). Como castigo por la vanidad que suponía la elaboración del censo de Israel y de los hombres útiles para la guerra, David es puesto por Dios en el trance de tener que elegir entre tres años de hambre, tres meses de derrotas y persecución ante sus enemigos o tres días de peste. La pintura representa el momento en que David, arrepentido por la elección de los días de peste que estaban haciendo sufrir a su pueblo, suplica a Dios que cese la epidemia. Los tres ángeles frente al rey simbolizan las tres posibilidades de castigo a través de los objetos que llevan en las manos (espigas = hambre; espada = derrotas y persecución; calavera = peste), y en la escena situada a la derecha aparece la construcción que David hace de un altar en la era de Areuna para aplacar a Dios y que cesara la peste.

(29) Espín, en su artículo citado, fuerza la representación para que en ella aparezca el arca. La sitúa en el lado derecho donde sólo hay una zona boscosa y oscura.



Esta pintura la describió Espín (30) como David entonando los salmos, quizás por la excesiva altura en que está colocada, la falta de iluminación y el hecho de haber un gran arpa en primer plano. La contemplación detenida y cercana del cuadro marca un cambio sustancial en la identificación de la acción.

La cronología y genealogía de todos los personajes se puede seguir a través de la Biblia desde Adán a David encontrando sólo un fallo en el caso de Job. La introducción que se hace de este libro (31) nada dice sobre el autor (al que sitúan, por coincidencia de temas, cercano a la confección del texto de Jeremías y de los Salmos) y poco sobre el propio Job (no se conoce su patria —aunque parece que fue árabe—, ni los años en que vivió). Pero el Libro de Job comienza diciendo: «Había en tierra de Hus...». Esto bastaría a un genealogista bíblico del Barroco para saber que Hus era hijo de Najor, el hermano de Abraham, y que si Job vivía en su tierra podría establecerse entre ellos una cierta parentela y considerarle como una rama colateral de Abraham. Su situación cronológica antes que David podría quedar resuelta de este modo. En apoyo de esto incide la propia Biblia que antepone el Libro de Job al de los Salmos de David.

## AMBIVALENCIA ICONOLÓGICA

Es ahora cuando corresponde dar un sentido al doble encabezamiento de este trabajo sobre la base de la ordenación propuesta de los lienzos y su correcta identificación iconográfica. Para ello, y en primer lugar, debemos tener presente que las pinturas se hicieron con la intención de que figuraran en un ambiente civil (las habitaciones principales de una casa) pasando posteriormente al religioso, y que la doble interpretación que se propondrá va a surgir de ese cambio en la ubicación. La elección por un particular de temas religiosos para decorar las habitaciones de su casa es costumbre bien afianzada en una España barroca en la que la influencia de lo religioso en lo civil era casi una constante y su presencia era segura cuando de asuntos relacionados con la moral se trataba. Temas de Historia Sagrada son abundantes en los inventarios post-mortem de los Archivos Históricos de cualquier ciudad. En Lorca, incluso, se conserva en el Palacio de Guevara la decoración original con lienzos tales como Susana y los viejos, Las hijas de Lot, Ester ante Asuero, etc. (32). Cuando este tipo de cuadro no se presenta aislado, como en el caso de las devociones particulares, se puede establecer una primera hipótesis a comprobar: el que exista una relación entre ellos, que formen un pequeño ciclo con un contenido ideológico cuyo carácter debe ajustarse a la significación profunda de los temas que lo integran. Este es el caso que nos ocupa, y para entrar en él vamos a averiguar, a priori, qué relación une los dos primeros cuadros de Beer. Están éstos contenidos en un mismo libro de la

(30) ESPÍN: Op. cit.

(31) Ver SAGRADA BIBLIA: B.A.C., Madrid 1951.

(32) MUÑOZ CLARES: Op. cit.



Biblia y con una inmediatez cronológica evidente hasta para el menos versado. Las escenas, tomadas del Génesis, ya han sido descritas anteriormente. Partamos de la Muerte de Abel, para reproducir los versículos en que Dios pregunta a Caín por su hermano y al descubrir el crimen dice: «¿Qué has hecho? –le dijo El–. La voz de la sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra. Ahora, pues, maldito seas de la tierra, que abrió su boca para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando labres, te negará sus frutos, y andarás por ella fugitivo, errante». En estos versículos asistimos a la aparición de una raza maldita por Dios, una raza separada de su Ley, que con el paso del tiempo acabaría fundiéndose con la descendencia de Adán. Esta fusión se expresa, claramente, en el inicio del capítulo del Génesis titulado «El diluvio decretado por Dios». Si avanzamos un poco en su lectura encontraremos lo siguiente: «Viendo Yavé cuánto había crecido la maldad del hombre sobre la tierra, y cómo todos sus pensamientos y deseos tendían al mal, se arrepintió de haber hecho al hombre en la tierra, doliéndose grandemente en su corazón y dijo: Voy a exterminar al hombre que hice de sobre la faz de la tierra;... Pero Noé halló gracia a los ojos de Yavé». La descripción moral de Noé en el siguiente versículo, por otra parte de la única que se hace, es la respuesta a por qué halló gracia: «...; Noé era varón *justo* y perfecto entre sus contemporáneos, y siempre anduvo con Dios». Para mejor comprender que se entendía en el s. XVII por Justo, además de la acepción que hoy tenemos, recurramos al Diccionario de Autoridades» (33):

- Justicia.** Como atributo de Dios, se entiende las más de las veces por la divina disposición con que castiga las culpas y delitos de los hombres.
- Justicia.** Significa también virtud o bondad en las costumbres.
- Justo.** Vale también santo, bueno y observante de la Ley Divina.
- Justo.** Usado como sustantivo significa el que tiene y conserva la gracia de Dios.

Es Noé pues, como justo, el modelo de hombre santo, bueno y observante de la Ley Divina grato a los ojos de Dios para repoblar la Tierra tras su devastación por el diluvio y, en definitiva, el nuevo patriarca de la humanidad fundador de una estirpe de hombres justos y temerosos de Dios. Es desde esta perspectiva cuando cobra sentido pleno el cuadro que Beer pinta: Dios renueva en Noé la alianza que hiciera con Adán y le entrega el dominio de la Tierra y de todo cuanto en ella crece o vive. Pero esa alianza encerraba una condición: «...os abstendréis de comer carne con su sangre. Y ciertamente yo demandaré vuestra sangre, que es vuestra vida, de mano de cualquier viviente, como la demandaré

(33) DICCIONARIO DE AUTORIDADES: Ed. Gredos, Madrid 1976.



de mano del hombre, extraño o deudo. El que derramare la sangre humana, por mano de hombre será derramada la suya;...». El homicidio cometido por Caín, que había quedado impune, era ahora severamente castigado previniendo así la aparición de otra stirpe maldita.

La genealogía bíblica permite encontrar lazos de parentesco entre este nuevo patriarca y los tres personajes de los cuadros de Beer (Abraham, Job y David). Pero, ¿en qué modo éstos se relacionan con Noé más allá de esa genealogía fácil de establecer casi para todas las figuras relevantes de la Biblia? La historia de Abraham, leída completa, nos muestra a un hombre elegido, al que Dios manda salir de su tierra para darle la de Canan y una descendencia numerosa. Es el hombre que en todo obedece la voluntad divina y que incluso se dispone, porque así se lo pide Dios, a sacrificar a su hijo unigénito. Es también, pues, el ejemplo de hombre justo al que habría que sumar, sobre todas, la virtud de la obediencia (34).

Siguiendo en esta misma línea, las primeras palabras del Libro de Job no admiten casi comentario: «Habría en tierra de Hus un varón llamado Job, hombre recto y *justo*, temeroso de Dios y apartado del mal». Sólo haré una pequeña puntualización para recordar que Job es generalmente conocido como ejemplo de la paciencia, una virtud que le valió, después de una degradación física al límite, el que le fueran devueltas por Dios con creces salud, familia y posesiones.

El que se colocara la representación de David al final obedeciendo a un criterio cronológico, encuentra también una justificación iconológica. Es David el elegido por Dios para gobernar Israel y fundar una dinastía privilegiada. Es también observante de la Ley Divina, y baste para ello leer el episodio de la muerte de Isbaal (II Sam. 4). Es David, además, el que compendia todo el significado de las historias de Noé, Abraham y Job al componer sus libros de Salmos encabezándolos con los siguientes versículos: «Bienaventurado el varón que no anda en consejos de impíos, ni camina por las sendas de los pecadores, ni se sienta en compañía de malvados. Antes bien tiene en la ley de Yavé su complacencia y a ella día y noche atiende». Equivalen los Salmos al decálogo del hombre justo que canta su alabanza a Dios. Pero no es en esta acción, la de entonar los Salmos, en la que ha sido pintado David. La escena nos acerca al hombre que reconoce ante Dios su error, al haber elegido la epidemia de los tres días de peste, y pide que cese el sufrimiento con las siguientes palabras: «Yo he pecado; pero éstos, las ovejas, ¿qué han hecho? Caiga tu mano sobre mí y sobre la casa de mi padre». David ha comprendido que la elaboración del censo de Israel fue un rasgo de soberbia y en justa correspondencia pide su humillación para conseguir el perdón de su pueblo y la reparación del daño que él solo había causado.

(34) VORAGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. Ed. Alianza Forma, Madrid 1987, pas. 962-963.



Podría este rey ser reconocido por muchas virtudes, pero la tradición le concede primacía en la de la humildad (35) y en ella lo contemplamos en el lienzo de Beer.

Esta «Bienaventuranza del Justo» en cinco lienzos, más allá de contar solamente el nacimiento y la erradicación de la injusticia (en el sentido barroco del término), propone un aprendizaje moral en el que subyacen las virtudes de la Obediencia, la Paciencia y la Humildad en tres esferas de la acción social: el comportamiento frente a los demás (Job), con los miembros de la familia (Abraham) y para con el pueblo (David). Se trata pues de una ejemplificación de pautas de comportamiento, fijadas conforme a la moral cristiana, que pueden ser válidas para todos los miembros del espectro social, del rey al andrajoso, y que son las que todos deben observar para no sucumbir ante las pruebas que, como a estos personajes, Dios puede enviar para probar la fe de los hombres.

¿Qué cambio de significado experimentan los cuadros de Beer cuando se adhieren a la capilla de San José de la Colegiata de San Patricio? No se plantea aquí un problema de reinterpretación, sino simplemente una cuestión de ambivalencia iconológica. Ya hemos visto que este pequeño ciclo iconográfico tiene como misión guiar al hombre hacia un comportamiento *justo* ante los ojos de Dios, pero ¿no lo fue en extremo el de San José? Descendiente de Abraham a través de la Casa de David (un punto más de enlace) y elegido para ser el padre de Jesús, actuó del modo en que nos indica San Mateo, único evangelista que lo menciona, al hablar del misterio de la concepción: «La concepción de Jesucristo fue así: Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo *justo*, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo». De nuevo tenemos la expresión de los deseos de Dios a través de un ángel, como en casos anteriores, y la obediencia a los mismos. Hemos cambiado de personaje, pero en él seguimos contemplando las virtudes del hombre justo. Los cuadros de Beer colocados en la capilla de San José no perdían ninguno de los valores simbólicos que se les han atribuido y, antes bien, adoptaban uno nuevo al poder constituirse en una genealogía del Inclito Patriarca de la Iglesia, como le nombró Pío IX en 1871, cuyos orígenes se remontan a la nueva alianza de Dios con los hombres tras el diluvio. En definitiva, una genealogía de San José que conserva intacto todo su valor primigenio, el de servir como alabanza del hombre justo, al ser este santo el último eslabón de un linaje elegido para preparar la encarnación de Dios. Estos lienzos son un ejemplo, quizás no tan raro, de cómo el contenido ideológico-religioso de la plástica barroca se adaptaba a situaciones afines superponiendo significados que enriquecían su discurso paulatinamente sin suprimir parte alguna.

(35) *Ibidem*.

