

Pietas ad omnia utilis. Una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad de Baza

Pietas ad omnia utilis. An iconographic reading of the niche dedicated to the Virgen de la Piedad in Baza

Lázaro Damas, María Soledad *

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 7.034 (460.357)

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 119-137]

RESUMEN

En el santuario de la Virgen de la Piedad de Baza se conserva un camarín barroco construido en 1689 por Juan López de Robles y decorado en los primeros años del siglo XVIII posiblemente. En sus muros se desarrolla un programa iconográfico en torno a dos ideas fundamentales: la protección recíproca entre la Virgen de la Piedad y la monarquía española, y la consideración de la orden de la Merced como imagen de la viña mística. Nuestro estudio contempla tanto los aspectos históricos artísticos relacionados con la construcción como el análisis de la iconografía y del mensaje simbólico expresado en el camarín.

Palabras clave: Iconografía religiosa; Arquitectura religiosa; Arte barroco; Virgen de la Piedad.

Identificadores: Orden de la Merced; Camarín; López de Robles, Juan; Virgen de la Piedad.

Topónimos: Baza (Granada).

Periodo: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

In the sanctuary devoted to the Virgen de la Piedad in Baza there is a baroque niche made in 1689 by Juan López de Robles and probably decorated at the beginning of the 18th century. The walls are ornamented with images on two main topics: the mutual protection provided by the Virgen de la Piedad and the Spanish monarchy, and the emphasis on the Order of the Merced as an image of the mystic vine. The present study examines both the historical artistic aspects of the construction of the sanctuary and the iconography and the symbolic message expressed in the ornamented niche.

Key words: Religious iconography; Religious architecture; Baroque art; Virgen de la Piedad.

Identifiers: The Merced Order; Niche; López de Robles, Juan; Virgen de la Piedad.

Place names: Baza (Granada).

Period: 17th and 18th centuries.

* Instituto de Estudios Giennenses. Diputación de Jaén.

A lo largo del siglo XVII y, en especial, en su segunda mitad se desarrolla en la ciudad de Baza todo un programa de construcciones religiosas conventuales que tiene como objetivo principal dotar a las diferentes comunidades de los espacios necesarios para su desenvolvimiento cotidiano. Aunque las principales ordenes religiosas se habían establecido en Baza desde los años finales del siglo XV —franciscanos y clarisas— y en la primera mitad del siglo XVI —mercedarios y dominicos— aún no se había resuelto completamente, en el caso de los institutos masculinos, la definición arquitectónica de sus conventos; tarea que se emprende, ahora, de una manera pausada y en relación con su disponibilidad económica. En el marco de estas circunstancias deben encuadrarse las iniciativas arquitectónicas y decorativas llevadas a cabo en el monasterio de San Francisco, cuyo claustro se completaba en 1689, las obras de la escalera monumental y del claustro del monasterio de Santo Domingo¹, y la construcción del cuerpo de la nave y las capillas colaterales de la iglesia monástica de San Jerónimo².

Al igual que las comunidades citadas, el monasterio mercedario de Santa María de la Piedad emprendió obras destinadas a remodelar la zona de vivienda, a completar el espacio del claustro y a incrementar las dimensiones de la iglesia; unas obras entre las que habría que destacar la ampliación de la cabecera del templo³ con un camarín destinado a alojar la imagen de la Virgen de la Piedad, titular del convento y patrona de la ciudad. El camarín fue concebido como una obra emblemática, acorde tanto con la calidad y popularidad de la imagen que había de albergar como con la posición social y representativa de la orden mercedaria. El proyecto fue emprendido de una manera ambiciosa e innovadora, aunque ello significase el arrinconamiento de obras de arte preexistentes si, en su planteamiento, no se ajustaban a las exigencias determinadas por la construcción del camarín, como ocurrió con el retablo mayor, ejecutado en 1622, y sustituido por un nuevo retablo concluido en 1740. Hoy en día, y a pesar de los acontecimientos históricos adversos, el camarín sigue conservando la funcionalidad para la que fuera diseñado y se presenta como una pieza, aunque restaurada en varias ocasiones y pendiente de una nueva restauración, caracterizada por su elegante decoración y por su erudito significado, valores más que suficientes para justificar la atención que se le dedica en el presente estudio⁴.

Para justificar ese concepto de modernidad con el que se caracterizaba en líneas anteriores la construcción del camarín mercedario, hay que recordar brevemente el significado y sentido del camarín como un singular espacio arquitectónico ligado al Barroco español⁵, mediante cuya planta, muros y cubierta se introducen todos aquellos elementos de carácter decorativo o lumínico elegidos cuidadosamente para crear una atmósfera irreal en torno a la imagen de devoción. El misterio, la reserva y la distancia son valores inherentes a esta pieza como lo es, también, su marcado carácter teatral⁶. El camarín, como una pequeña estancia accesible sólo para unos pocos, fue un espacio apto para el retiro y para la reflexión, para la oración silenciosa y para la meditación ante la imagen sagrada. Daba respuesta así a la necesidad de una religiosidad más íntima, más alejada de los grandes fastos que rodeaban a los santuarios y sus imágenes. Los camarines fueron también pequeños templos en miniatura donde, en ocasiones especiales, se celebraba la misa y así se ha documentado esta función en el caso del camarín cuyo estudio nos ocupa donde existía un altar a tal efecto⁷.

Aunque el camarín tiene su máxima expresión en la segunda mitad del siglo XVII, sus orígenes se encuentran en el siglo anterior en el que pueden datarse interesantes ejemplos ligados al ámbito castellano⁸ y, de forma concreta, el retablo diseñado por Juan de Herrera para El Escorial así como el camarín en la capilla de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, trazado por Nicolás de Vergara el Mozo⁹. En la primera mitad del siglo XVII se diseñaron otros camarines, entre ellos el del santuario de la Virgen de Atocha, de Juan Gómez de Mora, el de la iglesia del Buen Suceso de Pedro de la Torre o el de la Virgen de la Fuencisla en Segovia¹⁰. A éstos se uniría, en la segunda mitad del siglo, el camarín de la iglesia de los Desamparados de Valencia¹¹ y el camarín de la Virgen de Guadalupe. Los años finales del siglo marcarían en Andalucía el inicio de una serie de camarines cuya decoración, con un alto valor artístico y escenográfico, no se concluiría hasta fechas más tardías en muchos de los casos. En Jaén se realizaría entre 1687 y 1717, según las trazas de Blas Antonio Delgado, el camarín de Jesús Nazareno¹². En 1690 se iniciaría en Granada el camarín de la Virgen de las Angustias¹³. En Málaga se construiría entre 1693 y 1700 el camarín de la Virgen de la Victoria¹⁴ y en Antequera el camarín de la Virgen de los Remedios, realizado entre 1700 y 1707¹⁵. Con el cambio de siglo, el inventario de camarines se amplía así como el carácter de la ornamentación que, ostentosa, recargada y teatral, se convierte en el elemento más significativo de estas estancias. En relación a Granada hay que citar la construcción del camarín de la Virgen del Rosario, comenzado en 1727¹⁶ y el dedicado a San Juan de Dios, un camarín oculto cuyas líneas se integran en el edificio general con un rico exorno¹⁷.

Por lo que respecta a la ciudad de Baza, las noticias sobre camarines empiezan a documentarse en 1689 siendo, precisamente, el camarín mercedario de la Virgen de la Piedad el primero que se construye. También a lo largo del siglo XVIII se realizaron una serie de camarines que, desaparecidos los edificios en los que se ubicaban, pueden conocerse hoy en día gracias a las descripciones de los inventarios y a las iniciativas para su construcción, reflejadas en las actas municipales. La palabra camarín es usada, no obstante, en los inventarios realizados en la década de 1830 con un sentido distinto para definir huecos o nichos en los que se alojaron las imágenes, integrados en estructuras retablisticas y desprovistos, por lo tanto, del profundo significado del camarín. Camarines propiamente dichos se construyeron en el convento de San Antón, en el desaparecido convento de San Francisco, en relación al cual se han podido documentar las iniciativas y preparativos para la construcción del camarín de San Antonio de Padua, realizado en fechas avanzadas del siglo XVIII¹⁸. Contemporáneo de los anteriores fue el dedicado a la Virgen de los Dolores, en el oratorio de San Felipe Neri que, sin concluir, se conserva.

A falta de otras noticias documentales que aclaren el tema no parece quedar duda de que el camarín de la Virgen de la Piedad debió ser el primer espacio de estas características realizado en Baza. Su construcción fue proyectada por los frailes mercedarios en fechas anteriores a las de su realización dilatándose su ejecución posiblemente por la necesidad de llevar a cabo, y concluir, otras obras emprendidas durante la década de 1660. Que el proyecto estaba más que pensado y decidida su ejecución lo demuestra la breve pero ilustrativa mención del mismo en el documento de contrato de la hechura de un tabernáculo de plata para la imagen de la Virgen, pieza realizada con la donación efectuada por fray

Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de Guatemala y Verapaz, mercedario, natural de Baza y devoto de la Virgen de la Piedad; en ese documento los frailes introdujeron una cláusula que les daba amplia libertad para realizar la obra del camarín si así lo estimasen oportuno en el futuro o en un presente más inmediato: «y es condicion y se declara que todas las dichas partes otorgantes estan combenidos y se combienen en que atento a que el dicho tabernaculo que se ha de hacer es conforme al dicho dibujo para que si en el discurso del labrarlo o despues de ello quisiere este combento hazer camarin a nuestra señora lo pueda hacer sin impedimento alguno, declarando como declaran obrar en esto según como dispone el dicho señor obispo por la donacion que hizo a este dicho combento»¹⁹.

El proyecto se hizo realidad un mes más tarde, concertándose su realización con una escritura notarial. El día 23 de mayo de 1689 el comendador fray Jacinto Aturiac y los demás frailes del convento concertaban con Juan López de Robles, maestro de carpintería y vecino de Baza, la realización de la obra de albañilería del camarín «en conformidad de la planta que para ello se a fecho que quedara bricada del dicho padre comendador y del presente escribano por bajo del pitipie de ella y lo ha de hazer tomando principio desde luego no alçando mano asta que se acabe»²⁰. La condición se cumplió al pie de la letra pues el camarín era una realidad al año siguiente en el que, con motivo de la venta de una casa en la calle de San Sebastián, se menciona que aquella es colindante del camarín de la Virgen de la Piedad²¹.

El precio de la obra fue ajustado en cuatro mil reales, fragmentándose el pago de esta cantidad en varios plazos; el primero de ellos por valor de dos mil reales fue abonado en la misma fecha del contrato notarial, debiéndose pagar el resto conforme los fuese requiriendo el maestro en el transcurso de las obras. El convento se comprometía a aportar las rejas y las vidrieras así como «las losetas blancas y negras que estan dedicadas para ello como estan labradas y emplantilladas». Por su parte, Juan López se comprometía a aportar el resto de los materiales «labrando paredes, maderas y ventanas». No existe en el contrato alusión alguna a la decoración del camarín que debió contratarse, al margen de la obra de albañilería, con el propio Juan López de Robles o con un maestro tallista o de escultura en fechas posteriores.

Aunque no liguemos a Juan López de Robles tajantemente con la rica decoración del camarín nos parece oportuno reconsiderar su figura en relación a la actividad arquitectónica de la diócesis de Guadix-Baza y de la cercana provincia de Almería. Hasta la fecha, el nombre de Juan López no ha pasado de ser sino una breve mención aislada en la obra de Magaña Visbal y más recientemente en las publicaciones de Antonio Gil Albarracín y de Rafael Carayol en relación con algunas fábricas parroquiales de la diócesis almeriense y de la iglesia parroquial de Orce y que pueden completarse con nuevas aportaciones. De los datos obtenidos se deduce que, al igual que otros maestros coetáneos y en el ámbito de la abadía de Baza, Juan López fue maestro de carpintería y albañilería, denominaciones que él mismo emplea y con una significación prácticamente idéntica a nivel laboral. Su actividad se documenta desde 1689, año de contrato del camarín de la Virgen de la Piedad, hasta 1734 si bien en la primera fecha mencionada debía ser un maestro, aunque

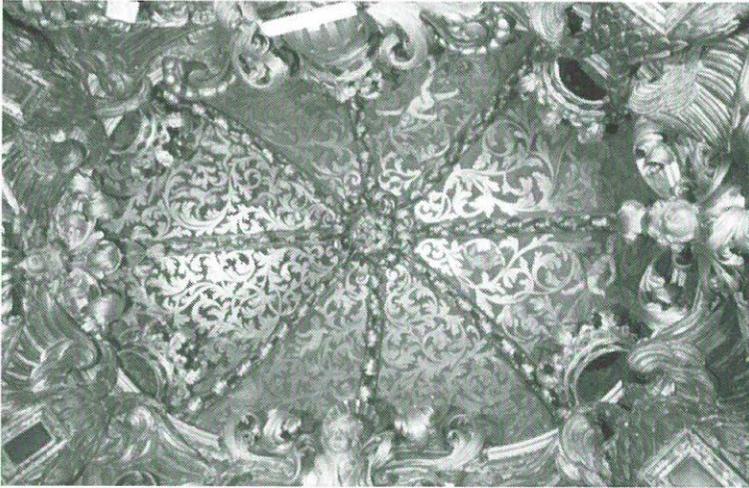
joven, con una trayectoria consolidada cuando los mercedarios contrataron sus servicios para construir el citado camarín. En la escritura de esta obra estampa su firma lo que es indicativo de cierto nivel de instrucción.

En el año 1691 contrataría, en compañía del escultor Pascual Alós de Burgos, la ejecución de la obra de la capilla y del retablo de San Andrés, financiada por el obispo don Andrés de las Navas, en la iglesia de Santiago de Baza, por valor de 30.000 reales. Aunque el retablo desapareció en el transcurso de la Guerra Civil, se conserva la capilla con una elegante cúpula coronada con linterna que permite deducir cual debió ser la participación de cada maestro en especial en el caso de Pascual Alós con quien también podría relacionarse, además del retablo, la talla de los escudos del obispo Navas y los motivos decorativos del anillo y radios de la cúpula con unos característicos golpes de hojarasca de tradición canesca.

En fechas más tardías se documenta a Juan López en tierras almerienses en funciones de peritaje; en diciembre de 1712 sería nombrado tasador de la obra realizada por Agustín Gutiérrez en las iglesias de Serón y Bayarque²². Pocos años después, en 1718, sería designado para dirigir las obras de la iglesia de Santa María de Albox junto con el maestro Alfonso Gutiérrez²³. La presencia de Juan López se documenta también en la parroquial de Orce ya que, según las noticias publicadas por Rafael Carayol, cabría identificarlo con el maestro mayor del mismo nombre encargado de diferentes obras en el primer tercio del siglo y, sobretodo, de las relacionadas con la bóveda de la capilla mayor que amenazaba ruina²⁴. De todo lo expuesto puede deducirse que la trayectoria profesional de este maestro estuvo ligada a la arquitectura religiosa en un ámbito geográfico amplio, tanto en las comarcas de Baza y Huéscar como en las poblaciones almerienses de la cuenca del Almanzora, en las que puede documentarse desde la primera mitad del siglo XVII la presencia de maestros de cantería y alarifes bastetanos, a menudo requeridos como tasadores pero también como tracistas.

El camarín de la Virgen de la Piedad fue planteado como una estructura de cierta complejidad que comprendía varias piezas: el camarín propiamente dicho, el antecamarín y la escalera de acceso a estas dependencias. Bajo ellas se dispuso una crujía corrida que nunca debió pasar de tener unas meras funciones de almacén. La comunicación entre la iglesia, el camarín y sus dependencias anejas se estableció a través de la sacristía del templo abriéndose en el testero del fondo una puerta de comunicación con la escalera; como en otros ejemplos de camarines sigue un recorrido indirecto, perpendicular al camarín, y conecta con la pieza concebida como antecamarín. Éste consiste en una sala alargada, sobria, de buenas dimensiones, y con buena iluminación exterior, y que no ofrece ninguna pista sobre la exhuberancia decorativa de la pieza a la que sirve de vestíbulo.

La estancia del camarín adopta una planta rectangular, abierta a la iglesia mediante un arco de medio punto. Se cubre con una bóveda elíptica dispuesta sobre pechinas las cuales apoyan, a su vez, sobre pilastras dobladas en las esquinas (il. I). Una sola ventana-transparente, en el muro del fondo, aporta iluminación al camarín y rodearía la imagen de la Virgen de la Piedad de una aureola fantástica, de una atmósfera irreal. La simpleza estructural de esta pieza se transforma mediante la rica decoración que reviste las paredes, en las que



1. Camarín de la Virgen de la Piedad. Bóveda.

se combinan la piedra, el estuco y las yeserías para dar lugar a motivos en alto-relieve ricamente policromados y sobredorados. Esta policromía se extendería a los muros o paramentos, y a la bóveda, enriquecida con tonos dorados. Detalle que se anota en el inventario de 1836: «se halla esta camarín con adornos de figuras y relieves pintados y sobredorados a la antigua aunque por varias partes mui estropeados».

Desde el punto de vista decorativo, el camarín se

aparta de los modelos desarrollados en Andalucía y en la cercana Granada, donde se tapizan paredes y bóvedas de yeserías, de placas recortadas y de una tupida decoración expresiva del gusto por el recargamiento decorativo. Por el contrario, en Baza existe regularidad y un claro sentido del orden en la distribución de los elementos decorativos, valores que incrementan el interés que, ya de entrada, suscita este camarín. Unas características que están plenamente justificadas por las fechas en las que debió realizarse su decoración, entre 1689 y los primeros años del siglo XVIII. Mientras las paredes sirven de soporte al relieve, la bóveda se decora con esgrafiados dejándose libre de esta decoración únicamente los radios y el pinjante, situado en la clave, envueltos en haces de palma. Los segmentos se decoran pictóricamente con aves que picotean ramos de hojarasca dorada y niños desnudos cuyo esquema compositivo guarda relación con decoraciones similares y coetáneas del área levantina. La disposición simétrica de los elementos decorativos sería otro rasgo a destacar, especialmente perceptible en el caso de las águilas, del escudo mercedario y de los golpes de hojarasca con cabezas de ángeles (il. 2), dispuestos respectivamente en las pechinas y en las claves o ejes de los arcos y sobre la ventana transparente. La decoración de las paredes consiste en hojas de vid, aplanadas y fibrosas, ramas de palma intencionadamente deformadas e incurvadas, y hojas de laurel que se pliegan y alabean para formar medallones y marcos ovales para disponer la iconografía. Estos haces o ramas brotan de motivos de tarjas, transformados en una decoración naturalista. Frente a la masa, la carnosidad y la exhuberancia de las formas vegetales de otros camarines, el de la Virgen de la Piedad se aleja siempre de ese aspecto. No obstante, en otros motivos como las guirnaldas y ramos de frutos, la vida parece palpitar en el volumen y en la abundancia con la que se resuelven manzanas, peras, granadas y piñas. Unas guirnaldas que se completan con los motivos de *draperie* o paños colgantes de argollas, finamente plegados y, en el caso de los marcos, con un coqueto lazo que trivializa ligeramente la severa elegancia

del muro. Si hubiese que establecer paralelos con otras obras cabría expresar la similitud de diseño de los motivos de hojarasca con los presentes en las yeserías de los muros del claustro del convento de Santo Domingo de Baza, pieza que se realizaba en la última década del siglo, y donde es perceptible el mismo esquema compositivo. Fuera de Andalucía, aunque cercana geográficamente, cabe señalar la portada de la casa de los Guevara en Lorca (Murcia), realizada



2. Camarín de la Virgen de la Piedad. Detalle.

en 1694, en un periodo temporal muy cercano y cuyo aliento decorativo mantiene cierta relación formal con los dos ejemplos bastetanos citados en la forma de plasmar la hojarasca, más amiga del dibujo ondulado que de la plasticidad y del volumen. La relación se torna más estrecha en el caso de otros ámbitos religiosos más alejados desde el punto de vista geográfico pero más cercanos temporalmente y, así, no puede olvidarse el referente decorativo de algunas capillas realizadas por los maestros valencianos Juan Pérez Castiel y Gaspar Díez y, de forma más concreta, las capillas de la Comunión de las iglesias de Biar y de Onil donde, además, aparecen el motivo de la pilastra doblada en las esquinas y las águilas de alas extendidas formando parte de la decoración de las pechinas. En todo caso se trata de unas relaciones formales, en cierto modo lógicas, y derivadas tanto del trasiego de artistas entre Levante y Andalucía Oriental como de la difusión de una serie de motivos decorativos comunes al léxico ornamental barroco y que no se agotan con la referencia de los ejemplos citados. Ha de destacarse la composición de los tondos y los marcos decorativos, con un elegante diseño que refleja el conocimiento de los grabados empleados en los libros de emblemas y la influencia de estas formas en los retablos y en la decoración escultórica de la época, y que remiten a un interesante tracista sobre cuya identidad poco puede decirse, salvo lo ya expresado, pero si que debió actuar bajo las directrices de un mercedario consciente de los vínculos establecidos entre el convento y la monarquía gracias a la Virgen de la Piedad; un mercedario que, a falta de otros datos, ligamos por el momento con los padres comendadores del convento, fray Jacinto Aturiac, en las fechas en las que fue contratada la obra del camarín, o fray Juan de Santaolalla, comendador en 1705-1706.

En todo caso no conviene olvidar, entre el elenco de maestros que trabajaron en Baza o su entorno geográfico en un lapso temporal comprendido entre 1675 y 1710, a varios maestros ligados a la escultura y que podrían relacionarse en el futuro con la actividad

artística de este convento. Cabría señalar en primer lugar a Pascual Alós de Burgos que, al igual que lo hiciera en la capilla de fray Andrés de las Navas, pudo colaborar con Juan López en el camarín mercedario. Alós estableció en Caniles y Baza su taller y en él debieron formarse sus hijos como retablistas y tallistas. No puede olvidarse la presencia de algunos miembros del taller de los Caro en la zona. El mismo Antonio Caro *el viejo* murió en Orce en 1678²⁵ mientras llevaba a cabo el retablo mayor de la iglesia parroquial y que concluyó su sobrino, Manuel Caro. A su vez, éste último trabajaría en Baza, en el convento dominico de Santa Isabel de los Ángeles, para el que realizaría el retablo mayor de su iglesia, hoy desaparecido, y que debía estar concluso y colocado para agosto de 1680²⁶. Igualmente relacionado con esta ciudad estuvo Mateo Sánchez Eslava, un maestro de origen levantino al que se documenta en la diócesis de Guadix entre 1701²⁷ y 1706 y, de forma concreta en Baza, en el último año citado donde se encontraba por estrictas razones laborales ya que había contratado la realización del retablo del oratorio de San Felipe Neri en cuya ejecución le sorprendió la muerte²⁸. Aunque el estilo de Sánchez Eslava en esa obra, interesante y desaparecida, no puede valorarse en su justa medida, las fotografías conservadas permiten establecer una afinidad de vocabulario con el desplegado en la decoración del camarín en detalles tales como los golpes de hojarasca centrados por cabezas de ángeles, los paños colgantes y finamente plegados y, sobre todo, el diseño y ondulación de la hojarasca. Junto a esta afinidad es interesante reseñar un llamativo e interesante dato como es el hecho de que fuese huésped del convento de la Merced en las fechas en las que se produjo su muerte²⁹. Aunque se ignoran las circunstancias del hospedaje podrían relacionarse con un encargo específico para su iglesia y que pudo ser la decoración del camarín.

Al margen de las cuestiones relativas a la decoración en sí, lo más interesante del camarín es la iconografía desplegada en sus muros en los que se desarrolla un interesante programa —posiblemente incompleto hoy en día— en el que se incorporan una temática profana, con la inclusión de los retratos de diferentes reyes de España y símbolos políticos, y una temática religiosa, íntimamente ligada a la orden de la Merced. Su identificación es difícil debido a la alteración de algunos elementos de la iconografía primitiva, tanto por las destrucciones ocasionadas durante la guerra de la Independencia en el interior del camarín y durante la guerra civil como por las ocasionadas por las diferentes intervenciones restauradoras, entre ellas la efectuada con el asesoramiento de José Navas Parejo entre 1926 y 1929³⁰, y las intervenciones pictóricas de Manuel Muñoz Barberán en 1941 y Luis Palomares en 1958³¹. No obstante, ha habido propuestas de definición de este camarín como espacio emblemático de la Monarquía española y como cámara sacra³². Una visión a la que ahora queremos unir una nueva propuesta de interpretación tras el análisis detallado de cada uno de los elementos iconográficos y tras la lectura de un manuscrito redactado a mediados del siglo XVIII por fray Juan Barroso, fraile mercedario y comendador del convento de Baza entre 1738 y 1740³³.

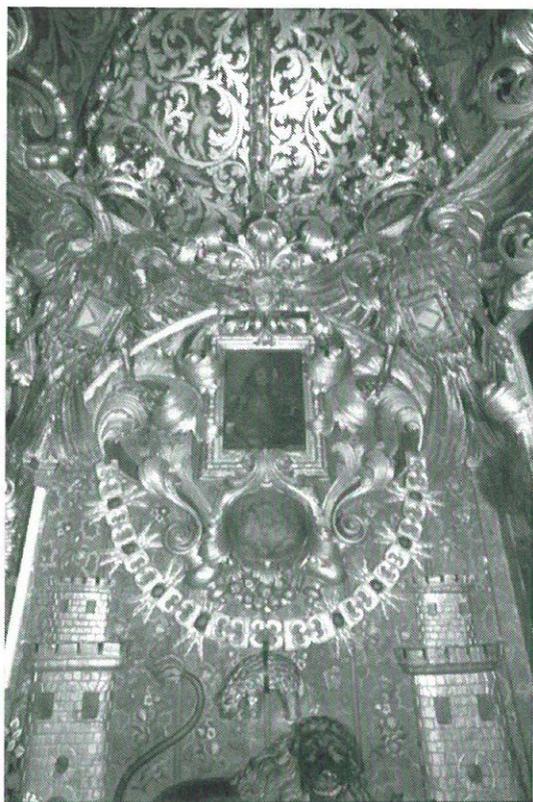
En primer lugar es más que evidente la alusión política a la Monarquía española, a través de los retratos de algunos de sus reyes y a través de algunos de sus símbolos políticos. Los reyes representados en los muros del camarín son Felipe II, la reina gobernadora doña Mariana de Austria, Carlos II, y Felipe V. Todos los retratos están dispuestos de izquierda

a derecha, según un orden cronológico, correspondiendo el más antiguo a la entrada. La elección de estos gobernantes, y no otros, es intencionada y con ellos se pretende establecer un vínculo histórico entre el propio convento, la Virgen de la Piedad y la Monarquía basado en el intercambio de favores. La monarquía favoreció a la Virgen de la Piedad y, por extensión, a la propia orden y a la ciudad de Baza y la Virgen de la Piedad, recíprocamente, favoreció a la monarquía a través de la protección física, espiritual, política y militar de sus principales representantes. En esta relación, el papel desempeñado por la orden mercedaria fue la de un mediador que favoreció el citado vínculo puesto que era la propietaria y guardiana de la imagen de la Piedad.

La justificación de esta relación histórica sería la siguiente: Felipe II fue el monarca que favoreció económicamente a la ciudad de Baza, con la concesión de una feria anual, en los días precedentes y posteriores a la festividad de la natividad de María, fecha en la que se celebra la festividad de la Virgen de la Piedad. La concesión fue realizada en 1583, aunque la celebración de la feria había sido solicitada en 1578 y no conviene olvidar que fueron los frailes mercedarios quienes sugirieron la petición al Ayuntamiento y quienes se ofrecieron a intervenir y mediar para su concesión, desplegando sus influencias³⁴.

La presencia de la reina gobernadora doña Mariana de Austria y de su hijo el rey Carlos II en el muro central está plenamente justificada; recordemos que la soberana donó a la Virgen de la Piedad una lámpara monumental de plata con una dotación perpetua de cien ducados de vellón, para que siempre ardiese, como prueba de agradecimiento a la Virgen por su intervención milagrosa en la curación de su hijo Carlos II³⁵. Con su retrato en el camarín, el convento recordaría siempre a los devotos y peregrinos, no solamente la protección monárquica sino también y de forma especial las facultades milagrosas de la imagen de la Piedad. La relación establecida para doña Mariana justifica la presencia de Carlos II, quien mantuvo el deseo materno de que la lámpara ardiese constantemente ante el altar mariano, procurando los medios económicos para ello. Su evocación retratística se adecuaba igualmente a los intereses de la orden mercedaria en su afán de dignificar aun más los portentos de la Virgen. Años después, el padre Barroso establecería un paralelismo entre las curaciones milagrosas del rey Ezequías y Carlos II al decir de éste último que «consiguió su salud demostrándosele el sol en el reloj de Acáz»³⁶.

El retrato de un joven Felipe V en el camarín, sobre algunos símbolos políticos de la monarquía hispana —no todos— y en línea con la evocación de la Santísima Trinidad (il. 3) es sumamente interesante porque evoca la significación histórica y la importancia política de este nuevo monarca en el cambio de siglo que le tocó vivir. En relación a un rey enfermizo y sin descendencia como fue Carlos II, Felipe V, representaba con su juventud, con su fortaleza física y con su atractivo, la posibilidad de regeneración que necesitaba el país. La guerra de Sucesión hizo el resto. Lo que, en un principio, fue una guerra dinástica se convirtió en una guerra religiosa mediante la hábil propaganda borbónica. Felipe V fue presentado ante los españoles como el rey que defendía la religión católica y la guerra fue convertida en una cruzada para liberar a España de la degeneración religiosa y política en la que caería si el archiduque Carlos, ganaba la guerra. Apoyar a Felipe V era apoyar el bien y la fe católica frente a la herejía y en la iconografía acuñada



3. Camarín de la Virgen de la Piedad. Lienzo decorado con el retrato de Felipe V, la Santísima Trinidad, el collar de la orden del Toison de oro y los símbolos de la corona de Castilla.

su proclamación el 7 de enero de 1701, procedió a realizar los oportunos alistamientos de tropas y las envió al frente cada vez que la reina gobernadora o el propio rey así lo requerían. Contribuyó con dinero pero, sobre todo ello, realizó con mucha frecuencia misas por la victoria y, en especial, rogativas a la Virgen de la Piedad por la salud del rey, como respuesta a la petición de rogativas que la reina solicitó a lo largo de varios años³⁹. Tal grado de fidelidad y adhesión fue recompensado tempranamente con la concesión a Baza del título de *Muy Noble y muy Leal* en 1702. La victoria de Felipe V fue la victoria de España, y de Baza pero, sobre todo y una vez más, significó el triunfo de la Virgen de la Piedad que volvía a favorecer las peticiones de la realeza. Este pensamiento o convicción aparece claramente expresado en el manuscrito del padre Barroso quien, al comentar la protección de este rey sobre el santuario y la relación con la Virgen de la Piedad, expresaba: «consiguió sus victorias poniendo su esperanza en Dios, por medio del Arca Santa»⁴⁰. Ni que decir tiene que el Arca Santa es una figura simbólica de la Virgen

en relación con el triunfo de la batalla de Almansa se estableció un paralelismo simbólico con el triunfo de Jaime I en 1255, también en Almansa, sobre los musulmanes. Se presentaba a Felipe V como un nuevo Santiago Matamoros en lucha contra los infieles, los luteranos que integraban parte de los ejércitos del Archiduque³⁷.

A la propaganda religiosa se unió, además, una propaganda militar, rigurosamente histórica, que le mostraba combatiendo al frente de su ejército y viviendo en campaña en las mismas condiciones. Felipe no solo combatía por el catolicismo sino que, además, compartía los pesares de los españoles. Esta idea fue ampliamente difundida por el monarca que, en sus propias cartas a los ayuntamientos de las ciudades y poblaciones españolas, calificaba además a las tropas del archiduque como *horror de la religión católica*. Ciertamente los atropellos y los ultrajes a los templos católicos españoles durante la guerra, por parte de las tropas luteranas, justificaron por parte de Felipe V afirmaciones como las que dirigió al Ayuntamiento de Úbeda en 1704: «en el mundo se desnudan debidamente mi espada y la de mis reinos, por la fe, por la Corona y por el honor de mi Patria»³⁸.

Baza abrazó la causa de Felipe V desde el primer momento; acató su soberanía, con

Maria⁴¹, integrante de las letanías lauretanas mediante la cual se invocaba su nombre y símbolo de la presencia divina. La Virgen favoreció, por lo tanto, al rey nutriendo su reinado con el símbolo de la victoria. De forma recíproca, Felipe V favoreció a la Virgen de la Piedad y al convento mercedario mediante la confirmación en 3 de diciembre de 1709 de la concesión realizada por la reina doña Mariana⁴². Es, así, como se justifica la presencia de Felipe V en el camarín con los símbolos correspondientes a los reinos de Castilla y León bajo su retrato; los reinos que mostraron su fidelidad en la guerra frente a los antiguos territorios de la Corona de Aragón que se pusieron bajo la bandera del archiduque austriaco y cuyos símbolos no están representados en el camarín.

Realmente las figuras de Carlos II y Felipe V, a pesar de ser la antítesis la una de la otra, debieron resultar muy interesantes para los frailes mercedarios de Baza que vieron en ellos los signos de la bendición de la Virgen y, por otra parte, a unos benefactores del convento. Si muchos de ellos se quedaron en este simple pensamiento otros debieron ir más allá como el erudito padre Barroso que, amante de las comparaciones bíblicas, no dudó en buscar un paralelismo en el Antiguo Testamento para explicar la relación entre la Virgen de la Piedad y estos monarcas. De hecho encontró una equiparación magnífica en las profecías de Zacarías: «Revelose en un elevado trono un candelero de oro finísimo para ilustrarlo pendía en su presencia una hermosísima lampara con siete resplandecientes antorchas y para que a estas nunca faltase pasto, que mantuviese su lucimiento vio siete conductos que continuamente destilaban oleo en sus vasos y para esto a la lampara servian de adorno y de corona dos frondosas olivas que parece producían el azeyte con que la lampara lucia. El candelero de oro figuraba a la reyna de los angeles Maria Santísima y con la ilustración de los siete vasos en una misma lampara parece que sin violencia sombreaba a su santísima imagen de la Piedad de Baza a quien con semejante adorno ilustraron nuestros gloriosos monarcas, quienes la coronan como frondosas y fecundas olivas que por los infusorios o conductos de sus reales decretos destilan el pasto para que perpetuamente mantenga la lampara delante de Maria Santísima y sus lucimientos. Y si por semejante razon se llamaron aquellos principes antiguos hijos del oleo santo, piadosamente podemos acomodar este elogio a nuestros monarcas, llamándoles principes ungidos con la piedad y misericordia de Maria Santísima pues como olivas plantadas en la fecunda tierra de la casa de esta señora producen el fruto, no por necesidad natural, como las olivas comunes de la tierra, sino por devoción piadosa, que convierte su real amor en fruto de rigurosa justicia»⁴³.

Los símbolos políticos que acompañan el retrato de Felipe V son el león con el orbe bajo sus pies, las dos torres y el collar de la orden del Toison de Oro, incorporado a los símbolos monárquicos hispanos con el rey Carlos I, como heredero que fue de los Habsburgo, quien le dispensó una protección especial. Tras la entronización de los borbones, la orden siguió vinculada a España y a los reyes españoles y en este camarín mercedario adquiere un carácter muy especial pues hay que recordar que la orden del Toison nació con una orientación religiosa. La disposición de estos símbolos, frente al acceso al camarín, es intencionada con la finalidad de subrayar la importancia de este lienzo murario en el que se representa a Felipe V y a la Santísima Trinidad pero también es premeditada su situación, a la derecha de la Virgen. También parece ser intencionado el olvido de los símbolos alusivos



4. Camarín de la Virgen de la Piedad. Virgen de la Merced.

a los reinos integrantes de la Corona de Aragón que no están presentes; máxime si se tiene en cuenta el origen de la orden de la Merced. Este detalle, junto a la presencia de Felipe V, podría documentar el momento en el que se pudo completar desde el punto de vista decorativo el camarín, durante la primera etapa de la guerra de Sucesión, anterior a 1707, fecha a partir de la cual estos reinos se fueron incorporando a la monarquía hispana. En todo caso la inclusión de los símbolos significaría una alusión explícita a la fidelidad de la Corona de Castilla al nuevo monarca

así como a su legitimidad histórica, subrayada por el collar de la orden del Toison⁴⁴ y la presencia de la Santísima Trinidad.

En el primer nivel del camarín y bajo los retratos de los diferentes reyes de España existen otros tantos medallones y cartelas en los que se representan una serie de santos, algunos de ellos vinculados a la orden mercedaria, y diferentes símbolos de carácter religioso. Dispuestos en el muro central y a un lado y otro de una pintura de la Virgen de la Merced, (il. 4) como redentora de cautivos, aun se distinguen con claridad a San Ramón Nonato (il. 5) y a San Pedro Nolasco con sus atributos identificatorios. La presencia de ambos está más que justificada dada la titularidad del convento y fue subrayada, con posterioridad, con la iconografía desplegada en el retablo realizado por Gabriel Jiménez para la capilla mayor entre 1738 y 1740. Mercedaria debió ser también la iconografía de las restantes pinturas, sustituidas en la actualidad por las representaciones de San Antonio de Padua y San José, a ambos lados de la puerta de acceso, y por las de San Francisco y Santo Domingo, a un lado y otro del camarín, ante la destrucción de las originales durante la guerra de la Independencia.

Junto a las evocaciones de los santos se representan una serie de símbolos que adquieren un sentido religioso, asociado a las ideas de triunfo e inmortalidad, no exento de connotaciones eucarísticas. Son los jarrones con troncos, ramas y sarmientos de vid, las águilas bicéfalas con espejos y las guirnaldas de frutos. A un lado y otro del arco del camarín se disponen dos jarrones gallonados de cuyo interior brotan sendos troncos de vid (il. 6). Los primeros frutos de estas plantas son dos marcos circulares con pinturas sobre los que se alzan los

sarmientos y se prolongan en el muro de la entrada, brotando de ellos racimos de uvas y dos nuevos medallones. La vid y las uvas son símbolos ligados al misterio eucarístico, la vid está íntimamente ligada a la figura de Cristo a partir de su propia alusión en el Evangelio de San Juan: (15,5). Sería un símbolo de su encarnación y futuro sacrificio. Su presencia en un ámbito mariano, como es este camarín, se justifica porque María hizo posible la encarnación del Hijo de Dios al aceptar su futura maternidad y convertirse en corredentora. El título de la Piedad está íntimamente



5. Camarín de la Virgen de la Piedad. San Ramón Nonato.

ligado a ese concepto porque evoca de forma clara la muerte física de Cristo, necesaria para la Redención del Género Humano. Desde ese punto de vista, Cristo es la vid y María es, también, la vid verdadera, cuyos sarmientos y frutos son los fieles cristianos. Esta lectura inicial se ve enriquecida con un nuevo significado en este camarín según el cual la viña sería una evocación simbólica de la orden mercedaria cuyos vástagos y sarmientos se corresponderían con sus varones más preclaros y, en especial, con los que habían alcanzado la santidad mediante el martirio; de esa manera las representaciones de los santos mártires Pedro Pascual y Pedro Armengol podrían haber completado, junto con las evocaciones de San Raimundo de Peñafort y Santa María de Cervellón, la iconografía religiosa de los muros. Esta propuesta de interpretación se refuerza con la lectura de algún que otro pasaje del manuscrito del padre Barroso en el que se afirma expresamente esta identificación: «Con los bástagos de esta frondosa y fecunda viña que plantó por su mano esta señora se suelen estender y se estienden muchas veces mas alla de los fertiles campos de la cristiandad trasplantándose a los desiertos de Africa, donde abundan los frutos del vino de su caridad fecunda»⁴⁵. Trasladada esta idea al caso del convento bastetano, el propio padre Barroso volvía a establecer una identificación entre los mercedarios bastetanos, la vid y la virgen de la Piedad, cuyo título —caridad y misericordia— era uno de los objetivos religiosos de la Orden: «Estos, otros casi innumerables sujetos singulares en virtud, letras y nobleza ha dado a la Religion aquella casa, todos como vides frondosas de aquel jardín ameno que riega la Piedad de María, flores de honor y honestidad que en su modo, como olor suavissimo han engrandecido a la Señora»⁴⁶.



6. Camarín de la Virgen de la Piedad. Detalle.

Dispuestas en el muro, en un plano inferior, se representan guirnaldas de frutas y paños plegados colgantes de argollas. Se trata de un motivo muy utilizado en el arte de todos los tiempos, asociado a las ideas de triunfo e inmortalidad y presente, por lo tanto, en múltiples obras y contextos arquitectónicos. Con un sentido meramente decorativo, pero también simbólico, refuerzan la importancia y el protagonismo de la imagen bastetana de la Piedad. En el mismo sentido habría que interpretar las ramas de palma que envuelven los marcos pictóricos y configuran los golpes de hojarasca.

En las pechinas se disponen águilas bicéfalas coronadas con espejos insertos en su plumaje (il. 7). Al margen de sus connotaciones políticas se trata de un símbolo de carácter eucarístico que comienza a difundirse en la joyería española y en la platería española y americana en la segunda mitad del siglo XVII; es expresiva de las ideas de triunfo y de victoria y, con este significado, pasará a configurar la apariencia de custodias y ostensorios del Santísimo Sacramento. El origen del tema está ligado a una obra impresa, escrita por el jesuita Francisco Aguado, cuya portada barroca, grabada por María Eugenia de Beer, muestra el escudo imperial sujeto

por un águila bicéfala coronada, sobre la que apoya una esfera terrestre, coronada por una custodia⁴⁷. Al margen de la platería, el águila bicéfala pasó a utilizarse en ámbitos arquitectónicos con un sentido ornamental y simbólico y así está presente tanto en espacios sacramentales, como es el caso de las capillas de comunión de Biar y Onil, como en contextos específicamente marianos como en el camarín de la Virgen de la Victoria de Málaga. Sin la bicefalia que caracteriza a las águilas de los camarines bastetano y malagueño, las águilas están igualmente presentes en la iglesia de San Juan de Dios de Antequera. Igualmente aparece en iglesias de menor empaque del área vallisoletana pero de titularidad mariana como ocurre en las cúpulas de las iglesias de Torrecilla de la Orden y Santiago de Alcazarem⁴⁸. Se trata de un motivo que no se agota en España y cuya presencia vuelve a registrarse en la arquitectura barroca mexicana, en la fachada de la Valenciana (Guanajuato) en la parroquia de Atlixco, en Puebla o en Santa Mónica (Guadalajara), todas ellas de dedicación mariana. El águila bicéfala tiene también otro significado, político y heráldico, que no puede olvidarse. Formó parte del escudo imperial de los Habsburgo,

aparece asimismo ligado al escudo de Baza en algunas obras representativas como es un estandarte conservado en el Museo municipal y en diversas piezas de mobiliario ligadas a esta institución. Carecen, sin embargo, de escudo, las águilas bicéfalas que decoran las cuatro pechinas del camarín de la Virgen de la Piedad, un detalle que nos induce a identificar su significado mariano. Este significado se refuerza porque en su pecho lucen un espejo que, por su posición esquinada, reflejaría la imagen de la Virgen de la Piedad y arrancaría brillos luminosos al rico trono y baldaquino de plata sobre el que se disponía la imagen en el centro del camarín, unos efectos potenciados por la ventana transparente y por la luz de los cirios y que mostraría al fiel una visión sobrenatural, envuelta por una aureola luminosa. Por último, conviene recordar que el espejo es un símbolo representativo de la Virgen ya que, según las letanías lauretanas, la Virgen es el *speculum sine macula*; sería un símbolo de la pureza de la Virgen, siempre victoriosa.

Analizados todos los elementos, el camarín sería la imagen visual de un pensamiento culto, vinculado al convento bastetano de la Merced, que pretendió la singularización de la imagen de la Piedad estableciendo una vinculación histórica con la monarquía española y una identificación simbólica, que equiparaba a la Virgen de la Merced, titular de la orden, y a la Virgen de la Piedad, titular del convento. El origen de su significado podría encontrarse en un texto muy difundido y leído como fue el evangelio de San Juan y, de forma más concreta, en el episodio relativo a la vid verdadera. Existe un pasaje concreto (15:16) perfectamente aplicable a este caso y que aflora en las páginas del manuscrito del padre Barroso donde se plantea el enorme privilegio de los mercedarios y, en especial, de los mercedarios bastetanos al ser escogidos por la Virgen de la Merced y por la Virgen de la Piedad para hacer realidad sus designios. El pasaje evangélico puede utilizarse para resumir la especial relación entre la Virgen de la Piedad, la realeza y los mercedarios bastetanos y entre la Virgen de la Merced y su orden. Dice así: «No me habéis elegido vosotros a mí,/ sino que yo os he elegido a vosotros,/ y os he destinado/ a que vayáis y deis fruto, y un fruto que permanezca;/ de modo que todo lo que pidáis al/



7. Camarín de la Virgen de la Piedad. Águila bicéfala coronada con espejo.

Padre en mi nombre os lo conceda.» El fruto es la santidad, lograda mediante una vida fiel a los mandamientos, y en este caso, al mandamiento del amor y a la práctica de la caridad y la misericordia, valores presentes en el título de la Virgen de la Piedad. Fieles a este mandamiento fueron los frailes de la Orden de la Merced, con su especial vinculación a la redención de los cautivos, pero también los reyes españoles que defendieron la religión como una cuestión de estado.

No podríamos terminar este estudio sin hacer alusión nuevamente al, tantas veces citado, manuscrito del padre Barroso quien, en la presentación o portada y junto al título, no se resistió a incluir una cita tomada de la primera epístola de San Pablo a Timoteo: “*Pietas ad omnia utilis*” (4,8) —«la piedad es provechosa para todo, pues tiene la promesa de la vida, de la presente y de la futura»—, y mediante la cual quería hacer alusión a los inmensos poderes milagrosos de la Virgen de la Piedad: — «resucita muertos, libra cautivos, sana cojos, ciegos, mancos y enfermos como se ve por las muchas mortajas, muletas y figuras de cera, que están en su iglesia»—, documentados en el libro de los Milagros existente en el convento, pintados en los lienzos populares o exvotos que colgaban de las paredes del templo y en el propio camarín con los retratos regios de Carlos II o Felipe V a quienes benefició con la salud física y la victoria política.

NOTAS

1. Mantenemos inéditas las referencias documentales de estas obras con vistas a una publicación futura.

2. Al respecto véase LÁZARO DAMAS, María Soledad. «Patronazgo y arquitectura en el monasterio de San Jerónimo de Baza». En: *Congreso Internacional de Historia. Campesinos, Nobles y Mercaderes: Huéscar y el Reino de Granada en los siglos XVI y XVII*. Huéscar, 8, 9 y 10 de octubre de 2004 (en prensa).

3. La construcción de la cabecera fue contratada por el cantero Martín de Alzaga según la traza del maestro Rodrigo de Gibaja en 1546. Al respecto véase MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: Asociación cultural de Baza y su comarca, 1979, Tomo II, pp. 408-441. RUBIO LAPAZ, Jesús. «Análisis de la obra de Rodrigo de Gibaja, arquitecto del siglo XVI». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 21 (1990), pp. 139-140. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El convento de la Merced de Baza». En: *Monjes y Monasterios españoles. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1995, Tomo II, pp. 642-674. LÁZARO DAMAS, María Soledad. «Consideraciones en torno a la historia constructiva del santuario de la Virgen de la Piedad de Baza». *Péndulo* (Baza), 5 (2004), pp. 67-98.

4. Deseo mostrar mi agradecimiento desde estas páginas a la comunidad de PP. Franciscanos de Baza y a la Hermandad de la Virgen de la Piedad por la amabilidad y atención que me dispensaron en mis diferentes visitas tanto al templo de la Merced como en los momentos concretos de estudio del camarín.

5. KUBLER, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. En: *Ars Hispaniae*, XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, pp. 285-291.

6. RIVAS CARMONA, Jesús. «Camarines y sagrarios del Barroco cordobés». En: *El Barroco en Andalucía*. I. Córdoba: Universidad, Diputación Provincial, 1984, p. 298.

7. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE GUADIX. Leg^o 3.671, *Inventario del convento de la Merced de Baza*. En esas circunstancias la imagen mariana se giraba hacia el interior del camarín gracias a que la doble peana en la que se apoyaba permitía ese movimiento.

8. TOVAR, Virginia. «El espacio como instrumento de la devoción colectiva: el escenario de la imagen, una muestra de arquitectura representativa». En: TOVAR, Virginia y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El arte del Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Madrid: Taurus, 1990, pp. 81-84.

9. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Camarines y capillas callejeras en la arquitectura barroca malagueña». En: *Actas del Simposium Religiosidad popular en España*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1997, tomo II, pp. 336.
10. *Ibidem*, p. 336.
11. KUBLER, George. *Arquitectura de...* pp. 72 y 286.
12. CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. «El capitán “Poca-Sangre” y el Camarín de Jesús». *Don Lope de Sosa* (Jaén), ed. facsímil (1927), pp. 84-85.
13. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación Provincial, 1977. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna*. Granada: Comares, 1996. OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. *Manifestaciones artísticas de la Religiosidad Popular en la Granada Moderna*. Granada: Universidad, 2002, pp. 127-131.
14. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Arquitectura barroca en Málaga». En: *El Barroco en Andalucía...*, pp. 249-255.
15. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y GALERA ANDRÉU, Pedro. «Arquitectura en la Alta Andalucía». En: *El arte del Barroco. Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI. Sevilla: Géver, 1978, p.158.
16. TAYLOR, René. «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario». *Goya* (Madrid), 40 (1961), pp. 258-262. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...* pp. 426-431 y *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada, 1990. OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. *Manifestaciones artísticas...*, pp. 131-133.
17. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas...*, pp. 368-371. BERTOS HERRERA, Pilar. *La basílica de San Juan de Dios, una iglesia relicario en Granada*. Granada: 1996.
18. ARCHIVO MUNICIPAL DE BAZA. Acta capitular de 25 de mayo de 1747. Licencia a la hermandad de San Antonio de Padua para cortar madera — cartones, rollizos y tablas— destinada a la construcción del camarín del Santo. También acta capitular de 27 de julio de 1748. Licencia a la citada hermandad para la celebración de dos corridas de toros los días 9 y 10 de septiembre cuya recaudación sería destinada a proseguir las obras del camarín.
19. ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE GRANADA [A.P.N.G.] - Legº 689, fº 135.
20. A.P.N.G. Legº 868, fº 221.
21. A.P.N.G. Legº 690, fº 365
22. GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Los templos parroquiales de Tijola y Bayarque en los territorios almerienses del marqués de Villena*. Almería-Barcelona, 1994, p. 67.
23. *Ibidem*.
24. CARAYOL GOR, Rafael. *Orce. Apuntes de su historia*. Caravaca de la Cruz: 1995, p. 163 y 166.
25. SEGADO BRAVO, Pedro. «El escultor-retablista Antonio Caro el Viejo» . *Imafronte* (Murcia), 3-5 (1986), pp. 83-99.
26. SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Los Ortiz Fuertes y la implantación del Neoclasicismo en el Altiplano granadino (1765?-1808)*. Trabajo de investigación dirigido por D. Emilio Ángel Villanueva Muñoz. Granada: Universidad, 2002. Agradezco al autor su gentileza y amabilidad al permitirme la consulta de este estudio.
27. SANCHEZ ROJAS FENOLL, Maria del Carmen. «Escultura del siglo XVII en Murcia». *Anales de la Universidad de Murcia* (Murcia), XXXVIII, 3, (1981), p. 250.
28. SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Los Ortiz Fuertes...*
29. SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Los Ortiz Fuertes...*
30. GÓMEZ ORTIZ, Francisco Javier. «Historia Moderna de la Virgen de la Piedad (1923-1939)». *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”* (Guadix), 5 (1992), p. 164.
31. GARCÍA DE PAREDES, Antonio y FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José. *Baza. Guía, historia y monumentos*. Baza: Ayuntamiento, 1985, p. 66.
32. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Diócesis de Guadix-Baza. Virgen de la Piedad». En: *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía Oriental*. Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA (Coord.). Madrid: Encuentro, 1998, p. 158. Del mismo autor «Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII». *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”* (Guadix), 7-8 (1994-95), p. 103.

33. ARCHIVO FRANCISCANO DE MURCIA. Fray Juan BARROSO. “*Ilustración cronológica, política, moral y mística del origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza, patrona de la misma ciudad, venerada en el convento de la real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced de redención de cautivos*”. Deseo agradecer a la comunidad de los PP. Franciscanos de Murcia y, en especial, al padre Pedro Riquelme su atención y amabilidad al facilitarme una copia del citado manuscrito. De igual manera mi más sincero agradecimiento a los PP. Franciscanos de Baza y, en especial, al padre Francisco Abril.

34. A.M.B. Acta de cabildo de 26 de septiembre de 1578. El comendador del monasterio de la Piedad solicita al Ayuntamiento las casas que fueron del licenciado García Bravo y comunica a los miembros de su Cabildo que hará las gestiones necesarias para que se concediese a la ciudad tres días de feria franca de alcabalas para el día de Nuestra Señora de Septiembre, a lo que los caballeros capitulares asienten.

35. BARROSO, fray Juan. *Ilustración...*, fº 160. Cédula Real de 14 de septiembre de 1673. Carlos II fue curado de una grave afección de viruelas, cuando contaba doce años, tras encomendarse su madre a la Virgen de la Piedad, a sugerencia de doña Mariana Engracia de Portugal, marquesa viuda de los Vélez, aya del príncipe, y muy relacionada con Baza y con la citada imagen. El propio hijo de la marquesa, D. Pedro Joaquín Fajardo, había sido curado milagrosamente por la Virgen de la Piedad tras haber sido desahuciado por los médicos. Curación que explica la relación entre esta casa nobiliaria y el convento durante la segunda mitad del siglo XVII especialmente.

36. *Ibidem*, fº 162v. Esta idea del padre Barroso se basaba en un texto de San Antonio en el que se elogiaban los poderes curativos de la Virgen: *Maria est horlogium ad cuius decima linea reversus est sol iustitia filius altissimi, ut sanatur homo*.

37. La relación e instrumentalización política de la Guerra de Sucesión por parte de Felipe V y el efecto sobre algunas ciudades españolas y sobre determinados estratos sociales, como fue el sector eclesiástico, ha sido objeto de interesantes estudios entre los que destacamos el de TARIFA FERNANDEZ, Adela. «La guerra de Sucesión y el monasterio de Santa María de la Victoria de Salamanca: los sucesos de 1706». En: *Actas del Simposium La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999, Tomo II. Asimismo : TARIFA FERNANDEZ, Adela y PAREJO, María José. “«Incidencias socioeconómicas de la guerra de Sucesión en Úbeda»». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 154 (1994), pp. 191-204. SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos y SANCHEZ BELÉN, José Antonio. «Disidencia política y destierro durante la guerra de Sucesión. Los eclesiásticos del Convento de las Descalzas de Madrid». En AA. VV. *Disidencias y exilios en la España Moderna II. Actas de la IV Reunión Científica de la AEHM*. Alicante, 1997, pp. 557-572. Desde el punto de vista de la iconografía es de especial interés el estudio de MORAN TURINA, José Miguel. «Felipe V y la guerra: la iconografía del primer Borbón». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 1,1 (1988), pp. 187-201.

38. TARIFA FERNÁNDEZ, Adela: «La guerra de...» p. 1023.

39. A. M.B. Acta de cabildo de 4 de mayo de 1706: Carta de la reina gobernadora pidiendo rogativas por la guerra; se acuerda realizarlas y sacar en procesión a la Virgen de la Piedad. Acta de cabildo de 1707: Se acuerda dar gracias a la Virgen por la victoria obtenida en la batalla de Almansa. Acta de Cabildo de 11 de septiembre de 1709: Se acuerda dar gracias a la Virgen de la Piedad por la salud del rey y la buena marcha de la guerra y se solicita al convento la celebración de rogativas.

40. BARROSO, fray Juan. *Ilustración...*, fº 162v.

41. *Ibidem*, fº 162v: “*Maria es arca in qua nostra est*”.

42. *Ibid.*, fº 161v.

43. *Ibid.*, fº 97.

44. Es muy posible que la elección de este motivo viniese propiciada por la existencia ante el altar de la Virgen de la lámpara donada por la reina doña Mariana de Austria. Según la descripción del padre Barroso las cadenas y eslabones de esta lámpara reproducían los eslabones del Toisón y pudieron haber inspirado al diseñador del programa iconográfico del camarín.

45. *Ibid.* fº 82.

46. *Ibid.*, fº 101v. Los varones en cuestión fueron fray Andrés de las Navas, fray Tomás del Castillo y Baena, fray Juan Bernal, fray Juan de Ayza y Urrea, fray Juan Muñoz y fray Antonio Fernández.

47. HEREDIA MORENO, María del Carmen: «Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala

en la platería religiosa española e hispanoamericana». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 274 (1996), pp. 183-194.

48. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia: «Las yeserías figurativas; apuntes para su estudio». En: *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Actas del V Simposio Hispano-portugués de Historia del Arte. Valladolid, 1990, pp. 113-117.

