

PATRIMONIO ARTÍSTICO ALBACETENSE EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA DE 1929

Por Luis G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ

INTRODUCCIÓN

Este año se cumple el LX aniversario de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, la cual hoy se toma como punto de partida para la gran Exposición Universal que en aquella misma ciudad se ha de celebrar en 1992, coincidiendo con el V centenario del Descubrimiento de América.

La Exposición Iberoamericana dejó una importante huella urbanística y monumental en la ciudad del Guadalquivir, edificios como la Plaza de España, el Pabellón Real, el Español y el Mudéjar, así como los de las repúblicas americanas, dieron un toque peculiar asumido plenamente por la ciudad. Aquellas construcciones en las que intervino activamente la figura del arquitecto Aníbal González hoy forman parte sustancial de la ciudad en el ámbito del popular Parque de María Luisa.

Tras varios meses de preparativos en toda España, el día 9 de Mayo de 1929 los Reyes Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia inauguraban solemnemente la Exposición sevillana con la presencia también de Miguel Primo de Rivera, en un momento en que se intentaba vanamente ensalzar y aun justificar las realizaciones políticas surgidas tras el golpe militar del general. Pocos días después, en Barcelona, se inauguraba la Exposición Universal.

En la muestra Iberoamericana las obras artísticas se exhibieron en el llamado Palacio de las Bellas Artes y en el Mudéjar; en éste, la Sección de Arte Antiguo, quedaban integradas las dos provincias de Murcia y de Albacete, ambas en la Sala Séptima —Reino de Murcia—, más algunas otras piezas aisladas en las galerías del patio interior.

Desde finales de año de 1928 comenzó a funcionar la "Comisaría General de los Comités del Reino de Murcia para la Exposición Iberoamericana de Sevilla", con sede en Murcia, presidida por Don Isidoro de la Cierva. El comité provincial de Albacete quedó establecido en la Diputación y lo formaron, entre otras personas, el Gobernador Civil, el Presidente y Vicepresidente de la Diputación Don José María Lozano, conocedor y estudioso de bienes artísticos albacetenses, así como los señores Carciaro, Martínez Tebar, el periodista Don Abraham Ruiz y el profesor de dibujo de la Escuela Normal y escultor señor Pinazo.

Miembros del Comité visitaron desde fines de 1928 diversos pueblos, y estudiaron tanto iglesias como ayuntamientos y casas particulares. El objetivo era recopilar datos sobre posibles bienes histórico-artísticos que podrían enviarse a Sevilla. Esta era la primera ocasión que desde Albacete se intentaba conocer qué

bienes eran los que guardaba nuestra provincia, aunque con anterioridad, en 1911, Rodrigo Amador de los Ríos había hecho el *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia* que quedó inédito y no tuvo eco alguno en la capital. Ahora el resultado no se dejó esperar, los señores Pinazo y Ruiz descubrían en la parroquia de Santa Catalina de El Bonillo un importante lienzo de El Greco, Cristo abrazado a la cruz.

Este rastreo se estaba realizando entre 1928 y 1929, años antes de la trágica Guerra Civil (1936-1939), por lo que tiene especial importancia, pues muchas de las obras que se vieron serían después destruidas durante la contienda o perdidas o malvendidas durante la larga postguerra. Es curioso que en muchos pueblos nunca se hubiera reparado en tal o cual imagen u ornamento; sin embargo, a partir de la posible selección para la muestra sevillana hubo una total oposición y recelo popular a la salida de las piezas, sin que se permitiera en ocasiones ni la fotografía, y años después, en 1936, se destruirían esas mismas imágenes sin el más mínimo recuerdo gráfico.

Otra circunstancia hemos de tener en cuenta a la hora de llevar a cabo nuestro estudio, sesenta años después de aquellos acontecimientos, y es la circunstancia de que la provincia de Albacete, hasta 1950 en que se creó la nueva diócesis, pertenecía a diversas jurisdicciones eclesiásticas: a Toledo, Alcaraz, El Bonillo y Villarrobledo, entre otras zonas. A Cuenca, La Roda, Tarazona de la Mancha y Madrigueras. A Orihuela, Caudete, y a la Diócesis de Cartagena-Murcia, prácticamente la mitad oriental de la provincia: Albacete, Hellín, Almansa, Chinchilla, Jorquera, etc.

El objeto de nuestro trabajo se va a centrar exclusivamente en la aportación artística de los bienes procedentes de este último territorio eclesiástico albacetense, los pertenecientes a esta antigua diócesis de Cartagena, aunque sabemos que se seleccionaron obras de las otras zonas, entre ellas de Alcaraz, al final no irían a la Exposición Sevillana por causas que desconocemos, o al menos ninguna aparece consignada en las publicaciones.

Unos fragmentados documentos que nos facilitó el presbítero murciano Don Antero García Martínez, en los que se incluye correspondencia entre la secretaría de aquel obispado y párrocos albacetenses, así como la relación de todos los objetos solicitados en una carta del Comisario del Reino de Murcia, Don Isidoro de la Cierva, y algunas copias de las actas de entrega de estos préstamos, nos han servido de base para la realización de nuestro trabajo. En esta documentación, de la que queda fotocopia en el Instituto de Estudios Albacetenses, se incluían algunas fotografías de los objetos en cuestión. A esto se añaden otras fotografías y documentos que hemos localizado en distintas procedencias. En cuanto a las primeras han sido de especial importancia los fondos iconográficos del Archivo del Museo de Albacete y también del fotógrafo Belda. Con todo ello hemos constatado individualmente la existencia o no de tales bienes artísticos en sus lugares de procedencia y hemos podido comprobar, lamentablemente, que muchos de los objetos que se mostraron en Sevilla y que fueron devueltos a sus

iglesias de origen desaparecieron después. De ahí el interés que pueden tener estas líneas, ya que con ellas al menos se recupera la memoria de unas obras que de no haber sido por esta Exposición se hubieran borrado en el recuerdo para siempre.

A la documentación a que hasta aquí aludimos hemos de añadir, también, otra meticulosamente especificada y que se conserva en el Archivo parroquial de Jorquera y que, si bien sólo hace referencia a los bienes de aquel templo, hay algunas otras cartas que complementan la visión general y actitud del obispado de Murcia con respecto a la Exposición. Entre ellas es de destacar una circular en la que se contestaba a las peticiones de los párrocos y en donde se fijan las condiciones de los préstamos; por su interés la reproducimos:

“Contestando a la instancia por V. al Excmo. Prelado, con fecha... de... del año corriente, sobre la traslación temporal de... a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, S.E. Ilmo. el Obispo, mi Señor, me encarga manifestar a V. que, por tratarse de una obra altamente patriótica, no pondrá óbice a que, bajo su exclusiva y más estricta responsabilidad de V., autorice V. tal traslación temporal en el caso de que para ello haya sido V. requerido en forma por el Representante legal de dicha Exposición en toda esta Región, Excmo. Sr. D. Isidoro de la Cierva y Peñafiel.

A este efecto deberá V. tener en cuenta lo siguiente: — 1.º Que no debería V. conceder el permiso de referencia si encontrase para ello abierta oposición por parte del vecindario o de las Autoridades locales (a quienes habrá V. de dar noticia) como no pocas veces suele ocurrir dada la veneración y estima en que los pueblos tienen los objetos dedicados al culto — 2.º Habrían de clasificarse circunstanciadamente los objetos que hubiesen de ser trasladados a la Exposición por personas peritas que puedan apreciar el valor artístico, histórico e intrínseco de los mismos. — 3.º Habrían de levantarse las actas correspondientes en las que se haría constar: a) que la aportación es temporal y únicamente para el fin de que los objetos sean exhibidos y convenientemente conservados y custodiados en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla y que por tanto el permiso que se concede nunca puede representar menoscabo ni dejación alguna de la propiedad de los mismos; b) en las mismas actas habrían de constar también las garantías exigidas por V. y aceptadas por el Presidente del Comité ejecutivo de la Exposición o bien del Apoderado que le represente con autorización debidamente legalizada; c) estas garantías deberán de ser además suficientes para responder tanto del objeto u objetos en sí mismos como del deterioro que pueden sufrir y por consiguiente habría de exigirse un seguro por el valor de los objetos y contra todos los riesgos que puedan correr desde el momento en que sean entregados hasta que sean de nuevo recibidos. — 4.º A las actas de que se hace mención en el número precedente habría de acompañar una

nota bien especificada acerca de las medidas, peso exacto y una fotografía bien detallada de los objetos que se entreguen y lo mismo las actas que las fotografías habrán de estar firmadas y selladas por el Representante legal de la Exposición que reciba los objetos, por las Autoridades locales y por V. — 5.º Absolutamente todos los gastos que el embalaje, transporte, etc. ocasione hasta que los objetos queden nuevamente en su lugar en que ahora se encuentran, correrían de cuenta de la Exposición. — 6.º En el caso de que con las seguridades que quedan indicadas y con todas las demás que V. crea conveniente exigir haga V. entrega de alguno o algunos objetos para que sean trasladados a Sevilla, dará cuenta detalladamente de todo ello a esta Secretaría de Cámara remitiendo una copia de las actas firmadas y selladas como queda dicho y también de las fotografías con las firmas y sellos indicados. Asimismo dará V. noticia oportunamente a esta Secretaria de la devolución y reintegración de los objetos, manifestando si se han cumplido estrictamente los compromisos contraídos y si todo se ha recibido en las debidas condiciones, sin deterioro ni falta alguna.

Dios guarde a V. muchos años.

Murcia 2 de Abril de 1929.

Fdo.: José Hernández Pbro."

Con motivo de esta exposición se editaron algunos folletos y un catálogo general en donde escuetamente se recogía el número, la obra y la procedencia, y a veces la atribución o la fecha, con frecuencia imaginarios: *Exposición Ibero-Americana. Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar*. Sevilla, 1929-30. El Comité Regional, asimismo, publicó un folleto de 32 páginas: *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. En éste, las cuatro últimas están dedicadas a la aportación albacetense y prácticamente repite de una forma más fantasiosa los comentarios sobre algunas piezas. No obstante ambas publicaciones son incompletas pues documentamos obras que sabemos fueron a la Exposición y luego no aparecen reseñadas. A estas publicaciones nos referiremos también a lo largo de estas páginas.

Con este trabajo intentamos recomponer un catálogo razonado de obras artísticas variadas, a la luz de otros conocimientos actualizados que hemos podido alcanzar. La metodología que seguimos es la del estudio individualizado de cada obra dentro de la población correspondiente y por orden alfabético de localidades; señalemos como curiosidad que se prescindió de bienes artísticos religiosos procedentes de la propia ciudad de Albacete, si bien de aquí se mostró, en la vitrina central de la sala cuarta, con el número 921, "un abanico con varillas de plata doradas, filigranadas y esmaltadas, país de papel pintado con caras de marfil", propiedad de Don Rodrigo Perucho.

ALBOREA

La pequeña villa de Alborea fue visitada por la Comisión Provincial de la Exposición de Sevilla y de la iglesia parroquial de la Natividad fue elegido “*un velón antiguo de seis brazos de metal dorado*”. También se reparó en unos azulejos barrocos del zócalo de la capilla de la Virgen del Rosario que, lógicamente, no se desmontaron. Sin embargo, la parroquia en estas fechas también poseía otras piezas artísticas de interés, entre ellas obras de Salzillo y Roque López¹. Además, hubo una cruz procesional de plata barroca “*con efigies arregladas a los modelos*” del primero de estos escultores².



VELÓN.

¿S. XVIII-XIX?

Latón dorado.

Medidas: Alto, 146 cm. Ancho, 51 cm.

Peso: 10 Kg. 700 g.

¿Perdido?

Este velón, que no sabemos si se conserva, es una voluminosa lámpara de metal dorado, formada por un recipiente con seis mecheros en forma de león y de un eje, cuyo pie es circular con una columna salomónica; el asa superior —según la fotografía— remata en un león que sostiene un escudito. Asimismo, del eje parten sendas placas o paraluces adornadas también con escudos timbrados de corona real. El conjunto se complementa con unas despabiladeras y gan-chitos pendientes de unas cadenas.

¹ De Salzillo existía un San José, y de Roque López una imagen de la Purísima Concepción.

² SÁNCHEZ MORENO, J.: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Editora Regional de Murcia, 1983, 2.ª ed., pág. 87.

A esta lámpara se le adaptó una instalación eléctrica y se le añadieron las correspondientes bombillas.

En realidad este tipo de velón de aceite fue común desde fines del siglo XVI y XVII. Sin embargo, esta pieza, que sólo conocemos por la fotografía que aquí publicamos, nos parece que no debe ser anterior a fines del siglo XVIII; por el contrario, parece más bien del siglo XIX, principalmente por el diseño del escudo y otros detalles más secundarios.

En el acta de entrega de 11 de Mayo de 1929 firmada por el cura-párroco Don Juan Mañas, en la que se dan sus características de medidas, se indica que *“está valorado en mil pesetas y se desconoce época y autor”*. No aparece consignado en las publicaciones de la Exposición.

ALMANSA

Almansa, la importante, histórica e industriosa población albacetense, poseyó un rico patrimonio artístico y documental. La presencia, pues, de esta localidad en la Exposición sevillana no sólo se limitó a obras artísticas de la iglesia, sino que sabemos que también salieron del Archivo Municipal algunos documentos medievales de interés, entre ellos algunos privilegios rodados que después pasarían al Archivo Histórico Provincial, donde se conservan.

En la carta que Don Eloy Villena Gómez, cura-párroco de la iglesia de la Asunción, escribía al Obispado de Murcia, con fecha 8 de febrero de 1929, señalaba textualmente que

“hace 2 ó 3 meses estuvo aquí una Comisión de Albacete de personas entendidas en arte, visitando la parroquia, iglesias y algunas casas particulares y tomaron nota de obras que pudieran exponerse en la exposición de Sevilla, en el Pabellón Murcia-Albacete.

Hoy vuelven diciendo que de la parroquia han elegido una imagen del siglo 16 de la Inmaculada, ya retirada y sustituida por una moderna; un crucifijo de marfil y un terno bordado en cañamazo del siglo 17. Que las embale convenientemente y las mande por toda la semana entrante a la Diputación de Albacete. Que los objetos van libres de todo gasto y garantizados por el Estado a dicha Exposición y también serán devueltos oportunamente.

Supongo que no habrá inconveniente en ello. Pero me parece mejor, poner el caso en conocimiento del Excmo. Sr. Obispo.

Así es que de no recibir orden en contrario entiendo poder cumplir los deseos de dicha comisión...”

En efecto, según la relación de objetos, tres eran las piezas que habrían de salir de la parroquia: una Virgen, un Crucificado de marfil y un terno blanco. Asimismo, del convento de Franciscanos se cedería una imagen de la Dolorosa y otra de San Pascual Bailón; ésta es la única de toda la aportación almanseña que se ha conservado hoy.



VIRGEN.

Anónimo. Siglo XVI-XVII.

Madera tallada y policromada.

Medidas: desconocidas.

Exp.: Sevilla, 1929. N.º 1.033.

No conservada.

Procedente de la parroquia de la Asunción y aunque en la documentación se refiere a esta escultura como *“una imagen del siglo 16 de la Inmaculada”*, ponemos en duda tal clasificación, ya que la talla también pudiera ser de la centuria siguiente; al menos así nos lo indican los motivos ornamentales de la peana, si bien la escultura, por las formas cerradas, clasicismo y ejecución puede, efectivamente, ser una obra que sigue más las líneas renacentistas que barrocas. Por otra parte, la iconografía de la Virgen, en pie, sin el Niño, con las manos en actitud orante y en posición de *“contraposto”*, pudiera representar muy bien una figura de la Asunción. Recordemos al efecto que en el siglo XVI fueron frecuentes las representaciones de la Virgen Asumpta, en lo alto de los retablos, en esta posición y rodeada de angelitos que la elevan y coronan. Así pues, si tenemos en cuenta que la parroquia está dedicada a esta advocación mariana, bien pudo tratarse de una Virgen de la Asunción, reconvertida en época posterior en una representación de la Inmaculada, cuya iconografía se difundió más a partir del siglo XVII.

Desde el punto de vista formal se trataba de una obra bien ejecutada de acusado clasicismo tanto en la posición como en la solución plástica de los pliegos y la cabeza. Lamentablemente perdida, desconocemos otros detalles de policromía y dimensiones, aunque parece que se trataba de una escultura de tamaño no demasiado grande.



CRUCIFICADO.

Anónimo. Siglo XVII.

Marfil. Cruz de madera con conteras de plata.

Medidas desconocidas.

Exp.: Sevilla, 1929. N.º 1.060.

No conservado.

Este Crucificado de marfil era una notable pieza barroca que procedía de la parroquia de la Asunción de Almansa. Lamentablemente, no ha llegado a nuestros días.

Siempre es dificultosa la clasificación de estas piezas ebúrneas, ya que las encontramos en el arte cristiano con características formales realistas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Este tipo de imagen de Cristo siempre fue considerada, por la riqueza del material, como un objeto de lujo, dentro del culto privado, siendo, por tanto, más frecuentes estos crucifijos en las casas y palacios particulares que en los templos, y si en la actualidad se guardan algunos en iglesias es debido a frecuentes donaciones en mandas testamentarias, y tal debió de ser la procedencia de este ejemplar.

La imagen nos presenta a Cristo clavado en la cruz con tres clavos, vivo y con la cabeza levantada al cielo. El estudio anatómico de la figura está perfectamente tratado. Es un cuerpo delgado, suspendido, en donde los músculos y huesos parecen haberse estudiado individualmente. La cabeza está dramáticamente resuelta con la boca abierta y los ojos casi desorbitados y sin corona de espinas. Un escuetísimo paño de pureza cubre la desnudez del cuerpo, atándose con una cuerda que hiere directamente la piel. A la vez, en lado izquierdo este paño parece volar como movido por el viento, en un conseguido efecto. Podemos asegurar, pues, que estamos ante una imagen llena de dramatismo barroco, en donde el artista ha querido plasmar el último instante de Cristo en la cruz, antes de su expiración: en el momento de decir la última de sus siete palabras. Y en efecto,

la obra consigue a la perfección el objetivo planteado, un acusado realismo que conmueva al devoto que lo contemple en la mejor línea del catolicismo barroco y contrarreformista. Cronológicamente se debe fechar en el siglo XVII.



TERNO BLANCO.
Anónimo. Siglo XVII.
Tejido.
Medidas: desconocidas.
Exp.: Sevilla, 1929.
Núms. 998, 1.024,
1.025, 1.057.
No conservado.

Este curioso terno blanco procedía de la parroquia de la Asunción y, desafortunadamente, no se conserva. Se trataba de un buen conjunto de tela de seda blanca rameada con florecillas, mientras que las cenefas de la casulla, faldones, mangas y collarines de las dalmáticas eran a base de un rico tejido de cañamazo con motivos vegetales que recuerdan algunas formas de las alfombras y tapicería. Es interesante advertir que el conjunto incluía una bolsa de corporales, también hecha de tejido de cañamazo y en este caso con un escudo de armas de un linaje desconocido que podría relacionarse con el de los Cabeza de Vaca y quizá Coello de Portugal. Este blasón, del que desconocemos los esmaltes, traía una irregular partición, con una cabeza de vaca colocada en jefe; un partido en faja, con un castillo y las quinas de Portugal; y en punta, una desconocida pieza y un león. Al timbre, un yelmo con sus lambrequines.

Sin duda este terno debió ser una donación a la parroquia de alguna importante familia afincada en Almansa. Quizá la obra sea fechable en la segunda mitad del siglo XVII.



VIRGEN DOLOROSA.

Anónimo salzillesco murciano. Siglo XVIII.

Madera tallada y policromada.

Medidas: desconocidas.

Exp.: Sevilla, 1929. N.º 1.027.

No conservada.

Ya nos referimos en otra ocasión a esta escultura, si bien entonces no conocíamos su procedencia exacta dentro de la ciudad de Almansa e incluso dudábamos si se conservaría o no³. Hoy podemos afirmar que la talla no se conserva y procedía del convento de Franciscanos.

Esta imagen está dentro de la mejor línea establecida por Francisco Salzillo y su taller que marcó toda una época en la Murcia del siglo XVIII. La pieza parece inspirada en la que realizara el maestro para la iglesia de Santa Catalina de Murcia. La disposición de los paños y la actitud es prácticamente idéntica; sin embargo, es obra un tanto amanerada, llena de blandura, con el peculiar carácter preciosista de lo "salzillesco" y un gusto por lo bonito, aun dentro de lo patético del tema.

En la exposición de Salzillo de 1973 se mostraba una Dolorosa semejante de la colección Martínez Artero de Murcia⁴, aunque en este caso con los mantos y ropajes dispuestos al contrario.

Esta pieza es buen ejemplo de la difusión de las obras y modelos creados por Francisco Salzillo, producto de una demanda popular deseosa de disponer en sus propios domicilios o casas conventuales de réplicas reducidas de las

³ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. I.E.A. Albacete, 1985. Págs. 214-215.

⁴ GÓMEZ PIÑOL, E. y BELDA NAVARRO, C.: *Salzillo (1707-1783) Exposición Antológica*. Murcia, 1973. N.º 127 de la Exposición.

grandes y más conocidas realizaciones del maestro. Sin duda, estas obras empezarían a salir ya de los talleres de Salzillo, e incluso después de los de Roque López y demás seguidores, hasta bien entrado el siglo XIX.

Aunque desconocemos las dimensiones que pudiera tener esta pieza de Almansa, consideramos que debía ser una pequeña escultura de unos 60 cm. de altura.



SAN PASCUAL BAILÓN.

Roque López. Murcia, 1804.

Madera tallada y policromada.

Medidas: Alto, 158 cm. (total). Ancho, 72 cm. Prof. 54 cm.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 999.

Conservado.

Como en el caso de la imagen anterior de la Dolorosa, ya nos hemos referido a esta escultura en nuestro trabajo sobre Salzillo y su escuela⁵.

Conservado este San Pascual en el convento de Franciscanos, es la única de las obras religiosas almansañas mostradas en Sevilla que ha llegado a nuestros días. Precisamente, fue la circunstancia de la exposición sevillana la que evitó su posible destrucción durante la Guerra Civil, ya que, finalizada la muestra en 1930, un error llevó la escultura a Orihuela, en donde permaneció hasta 1939; ya concluida la contienda, de nuevo volvió al templo de donde había salido diez años antes.

La talla está perfectamente documentada a través del catálogo de la obra de Roque López, publicado por el Conde de Roche, y se reseña entre las hechuras del año 1804 como

“un San Pascual Bailón, de cuatro palmos y medio y la peana medio

⁵ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *Francisco Salzillo...* (op. cit.). Págs. 154-155.

palmo, como el de Alguazas, para Almansa por mano de don Pascual Marín Castaño, cura en... 900 reales"⁶.

Esta interesante figura de San Pascual es buen ejemplo de la obra e industrialización del taller de Roque López, ya que, por una parte mantiene unas formas enteramente barrocas, en épocas tan tardías como el año 1804, y, por otra parte, es una repetición del modelo, según el Catálogo, de la escultura que realizara en 1800 para Alguazas, perdido según Sánchez Maurandi⁷. El citado autor, precisamente, también da por perdido este San Pascual de Almansa que, afortunadamente, sí se conserva.

El santo aparece medio arrodillado sobre unas peñas, con los brazos ligeramente abiertos y como en una divina contemplación. Sobre una nube con un querubín, un tanto ingenuamente dispuesta, hay, como flotante, una custodia que es el objeto de contemplación del santo franciscano. El modelo contemplativo de la imagen parece recordar, aunque en menor arrobamiento místico, el San Francisco de Salzillo en las Capuchinas de Murcia, que López repetiría en otras imágenes de santos franciscanos, siempre con variantes, como el Beato Andrés Hibernón de Jumilla o el San Pedro de Alcántara de la parroquia de San Bartolomé de Murcia.

La obra general de Roque López sigue la estética contrarreformista barroca, llena de teatralidad, un tanto fácil, pero que llega muy bien a la religiosidad y sensibilidad popular, ensalzando a un santo como éste, sencillo y humilde e incluso cercano a la población de Almansa.

CASAS IBÁÑEZ

No era elevado el patrimonio artístico que guardaba la localidad de Casas Ibáñez, ya que históricamente y hasta el siglo XIX esta población dependía de la Villa de Jorquera, cabeza del territorio de su nombre. No obstante, a partir precisamente de esa centuria, Casas Ibáñez se convirtió en la cabecera de la comarca, como continúa siéndolo hoy.

La discreta iglesia parroquial de San Juan Bautista⁸ todavía guarda una interesante y hermosa pieza artística: un notable Crucificado de marfil en el que pronto se reparó en 1929 como aportación a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

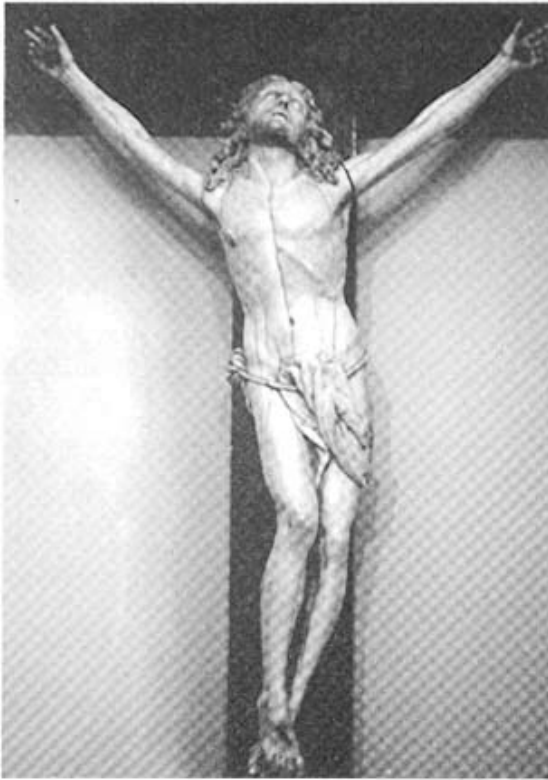
⁶ ROCHE, Conde de: *Catálogo de las esculturas de don Roque López, discípulo de Salzillo*. Murcia, 1889. Pág. 35. En las hechuras del año 1800 se cita: "Un San Pascual Bailón de siete palmos y uno de peana, colorido, adorando la custodia para don Pascual, fabriquero de Alguazas, en 2.000 reales" (pag. 27).

⁷ SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: "Biografía y catálogo" en *Estudio sobre la escultura de Roque López*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1949. Pág. 47.

⁸ ALMENDROS TOLEDO, José Manuel: *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Casas Ibáñez*. Imp. Goyza. Casas Ibáñez, 1987.

El cura-párroco de Casas Ibáñez Don Juan Piqueras se dirigió al obispo de Cartagena el 23 de Enero de 1929 notificando la petición de la pieza; en esta carta señalaba que, *"para que V.E. pueda tener juicio ha de manifestarle que la imagen tiene mucho mérito artístico y el Viernes Santo se expone para la adoración de la cruz y el pueblo ha de notar la falta"*.

Autorizado el traslado por el Obispo de la Diócesis, este Crucificado sería la única pieza de la villa de Casas Ibáñez en la Exposición sevillana.



CRUCIFICADO.

¿Juan Antonio Homs?. Siglos XVII-XVIII.

Marfil, escultura y cartela. Cruz de madera negra.

Medidas: Cruz: Alto, 86 cm.; ancho, 41. Cristo: Alto, 38 cm.; ancho, 28 cm.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 1.085.

Conservado.

Llamado el Cristo de los Misterios, se trata de una depurada obra artística dentro de una estética barroca llena de realismo y perfección. La imagen nos presenta a Cristo vivo clavado en la cruz con tres clavos con un buen modelado de cuerpo apolíneo, lleno de suavidades anatómicas perfectas, que contrasta con la dureza de la realista cuerda que sujeta el escueto paño de pureza y a la vez hierre la carne de Cristo.

La cabeza es lo más dramático del conjunto, ya que se dirige al cielo, como en actitud de mansa imploración divina. El perfil cuidado, la boca entreabierta que deja ver los dientes, los rizos de la barba muy cuidados, el iris de los ojos señalado. La abundante cabellera minuciosamente trabajada y los músculos y

venas del cuello visibles en la blanca superficie de marfil, hacen de esta pieza una notabilísima obra, que por otra parte nos demuestra la perfección alcanzada por el maestro eborario que ejecutó la escultura.

La cruz, de sección rectangular y amplia superficie, es de madera de ébano, así que contrastan cromáticamente ambos materiales, el blanco y el negro. Una cartela también de marfil señala la clásica inscripción de la cruz, en este caso ajustándose a la tradición evangélica, ya que aparece completa y escrita en hebreo, griego y latín.

La escultura se encuentra en buen estado de conservación, si bien presenta una serie de agrietamientos propios del material y un ligero desensamblaje del brazo izquierdo.

No existe documentación alguna sobre esta importante obra, no obstante, Estella Marcos se refiere a ella en su importante trabajo sobre la escultura barroca de marfil en España, atribuyéndola a Juan Antonio Homs, escultor de fuerte influencia italiana que trabajó en Palma de Mallorca e hizo un calvario que estuvo en la Colección March. De este crucificado dice la mencionada estudiosa de la eboraria: *“Con los brazos sobre la horizontal, la cabeza derecha erguida con abundante cabellera rizada, el Cristo presenta un modelado anatómico robusto suavemente tratado y se cubre con lienzo de pliegues profundos naturales remetidos en pico por delante en la soga.*

*También se atribuyó a Roldán, quizá por el lejano recuerdo de su cabeza con las de los Cristos estudiados más o menos en el círculo del atribuido al escultor en Santiponce, pero no se parece a ellos y aparece más en relación con un ejemplar, considerado alemán, en la Galería Pitti de Florencia (fot. Soprint 101235 en Int.º Arte Florencia). No obstante este Cristo de Casas Ibáñez puede ser español, como el visto de Homs, que reproducen un modelo estandarizado en todas las escuelas europeas, y de hecho se han localizado en España varios Crucificados similares como el de la Colección Desbrulls, precisamente en Palma de Mallorca”*⁹.

Es evidente que esta escultura ofrece una notable influencia italiana ya señalada en otras ocasiones. Desconocemos el origen de la pieza que bien pudo llegar a la parroquia por una donación particular.

Entregado el crucifijo para la exposición de Sevilla el 6 de Mayo de 1929, se valoró a efectos de seguro en la cantidad de 10.000 pesetas. Al día siguiente, el párroco comunicaba al obispado dicha entrega.

CASAS DE VES

El 21 de Marzo de 1929, el cura ecónomo de la parroquia de Santa Quiteria de Casas de Ves exponía al Obispo de Cartagena mediante instancia,

⁹ ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *La escultura barroca de marfil en España*. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984. T. II. Pág. 29.

“Que en visita de inspección, se personaron en esta Iglesia, la comisión organizadora de esta región, y aportadora de cuantos datos de arte sean dignos para la exposición Ibero-Americana de Sevilla, y observado por la misma, que existen en este Templo varias Imágenes y objetos, dignos de este propósito, sobre todo las efigies de San Miguel y de Santa Bárbara, presuntas del inmortal Salcillo, me requieren la autorización para su traslado a dicha exposición, con lo que se consigue, el justo homenaje a la Nación y a este pueblo, sin que se perjudiquen las citadas efigies, por su escrupulosa traslación y tratamiento.- Más como no es de mi competencia tal autorización y permiso suplico se digne otorgar el necesario permiso y debida autorización, si así lo estima prudente y oportuno”.

No se conserva el acta de entrega y valoración de las esculturas a las que este texto se refiere; en cambio, están incluidas en la relación de objetos solicitados al obispado. Estas obras no aparecen referenciadas en las publicaciones de la Exposición; por nuestra parte, hemos encontrado las fotografías de las piezas, hoy lamentablemente perdidas.



SAN MIGUEL ARCÁNGEL.
Anónimo. Siglo XVIII.
Madera tallada policromada y estofada.
Medidas: desconocidas.
No conservado.

Aunque la imagen de este San Miguel Arcángel se decía “*presunta del inmortal Salcillo*”, es evidente que la obra es ajena a las realizaciones del escultor murciano, si bien, cronológicamente, es contemporánea.

La concepción del conjunto es de una gran elegancia. El arcángel, en pie, pisa al demonio, que se retuerce serpentiforme entre llamas, a la vez que lo tiene atado con una cadena. El santo, como un milite romano, se dispone a asestar a la retorcida figura un golpe con la espada, en una muy cuidada composición formal, en la que desempeñan un gran papel tanto los brazos como la disposición de las alas o el vuelo de las vestiduras. Por otra parte, este dinámico conjunto ofrece distintos puntos de vista, no siendo necesariamente el frontal el óptimo, ya que tanto desde el lateral derecho como desde el izquierdo la escultura gozaría de distintas dimensiones plásticas y formales.

La talla parecía estar bien resuelta y los volúmenes de las telas, con amplios pliegues, y el vuelo de las mismas parecen ofrecer cierta maestría en la ejecución. No obstante, esta obra nos parece alejada, pese a la atribución, de las realizaciones de Francisco Salcillo y en cambio, quizá pudiera relacionarse con algunas tallas dieciochescas de la escuela valenciana en el círculo de José Esteve Bonet (1741-1802). Quizá este San Miguel proceda de la misma mano y taller que la Santa Bárbara del mismo templo y que también atribuida a Salcillo fue a la Exposición sevillana.



SANTA BÁRBARA.

Anónimo. Siglo XVIII.

Madera tallada policromada y estofada.

Medidas: desconocidas.

No conservada.

La popular Santa Bárbara ha sido durante siglos objeto de culto en todo el mundo cristiano, tanto en la Iglesia oriental como en la occidental. Difundida su devoción durante la Edad Media, se ha considerado protectora frente a la muerte por rayo o repentina, por lo que han sido numerosas las ermitas y capillas dedicadas a esta virgen y mártir.

Aquí a la santa se le representa con los atributos propios de su iconografía: una torre, que hace alusión a la que estuvo encerrada por orden de su malvado padre; una palma, símbolo del martirio que sufrió, y una custodia en la mano, ya que por su intercesión el moribundo recibiría la Eucaristía antes de la muerte.

La figura aparece en pie, en elegante actitud, en "contraposto" y con los brazos ligeramente extendidos: el derecho, con la palma; el izquierdo, más elevado, portando la custodia en la mano, a la que contempla con un cierto y frío arrobo. Las telas, ricamente estofadas, presentan algunas tarjas de rocalla dorada. El plegado, con amplios dobleces, no es minucioso en su ejecución, sino que presenta grandes y resueltas superficies bien ejecutadas, semejantes a las que hemos visto en el San Miguel de la misma Parroquia.

Como el mencionado San Miguel se atribuía esta desaparecida imagen al murciano Salzillo; sin embargo, como en aquel caso, más bien presenta características propias valencianas del taller del imaginero Esteve Bonet¹⁰.

CENIZATE

La villa de Cenizate contribuyó a la Exposición sevillana con una obra singular y voluminosa, el retablo mayor de la antigua ermita de San Esteban. En el siglo XIX este templo se había convertido en capilla del cementerio, ya que éste se había ubicado en sus alrededores. No obstante, en 1929, cuando se decidió el préstamo del retablo, la ermita estaba enteramente abandonada.

La conformidad del cura-párroco, Don Juan Paco Baeza, se comunicaba a la Diócesis en Enero, reiterándose en instancia al Obispo el 21 de Marzo de 1929; en ella se señalaba:

"Que habiendo solicitado el Comité del Reino de Murcia para la Exposición Ibero-Americana de Sevilla la aportación temporal a dicha exposición del retablo existente en la iglesia de San Esteban sita en este cementerio y no habiendo oposición por parte de las autoridades ni del pueblo, siempre que medie el beneplácito de V.E.I. y señale las condiciones en que se pueda autorizar dicha cesión... se suplicaba dicten las oportunas órdenes a que deba atenerse, según lo expuesto".

¹⁰ Vid. IGUAL ÚBEDA, Antonio: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1971.



RETABLO DE SAN
ESTEBAN.

¿Marcos de Evangelio?
Siglo XVIII.

Madera tallada poli-
cromada y estofada.
Medidas: Alto, 500
cm. Ancho, 500 cm.
Exp. Sevilla, 1929.
N.º 1.026.
Conservado.

El retablo de San Esteban objeto de nuestro estudio perteneció a la ermita de su nombre, que fue la capilla del cementerio y en la actualidad se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves en el lado del Evangelio del crucero.

Estamos ante una pieza de notable interés artístico e iconográfico. La obra consta de un cuerpo principal, con tres calles; la central más ancha y alta, con una hornacina amplia con arco segmentado que albergaba la talla de San Esteban, hoy no conservada. En la zona baja, un sagrario presenta en su puerta un buen relieve con el martirio del santo lapidado, acompañado de otras dos imágenes. En el remate, un pequeño segundo cuerpo ofrece otra hornacina también de arco segmentado enmarcada en dos columnas salomónicas. A los lados, más bajos, y de nuevo en el cuerpo principal, sobre netos, debió haber a derecha e izquierda otras imágenes. De este modo se adaptaba el conjunto del retablo bajo un gran arco de medio punto. Quizá lo más llamativo de esta obra sean los soportes de este cuerpo principal que se realizan mediante unas cariátides que reproducen imágenes de unas santas vírgenes de esbeltos cuerpos y reducidas cinturas.

El dorado es exquisito y la policromía totalmente cuidada; ésta, con motivos vegetales, se extendía incluso en el interior del arco de la capilla que lo albergaba. Una leyenda por la línea del trasdós del mismo señalaba en el muro:

“ESTE RETABLO SE DORÓ AÑO DE 1712 SIENDO MAIORDOMO D. BENITO GARCIA GARIDO”.

Esta inscripción nos indica que el año 1712 quedó dorada la obra, por lo que la ejecución de la misma la debemos fijar poco tiempo antes. Desde el punto de vista documental nada sabemos sobre el artífice que pudo realizar este retablo; no obstante, encontramos curiosas analogías formales con otro conocido, el retablo mayor de la parroquia de San Blas de Villarrobledo, que documentamos como obra ajustada en 1715 con Marcos de Evangelio, vecino de Ledaña¹¹. En ambos retablos vemos elementos comunes, tales como los peculiares arcos segmentados, forma de la ejecución de la hojarasca ornamental y sobre todo en los dos había cariátides con figuras que si en Cenizate son santas, en Villarrobledo fueron (hoy no se conservan) dos virtudes, la Memoria y la Voluntad, formalmente idénticas, de acusada esbeltez y estrechas cinturas, según fotografías antiguas. Por otra parte, la relación de esta obra con el mencionado Marcos de Evangelio se justifica también por la proximidad geográfica y temporal, ya que la villa de Ledaña (Cuenca) se encuentra a poca distancia de esta localidad de Cenizate y por esos años residía allí el aludido artífice. Por tanto, nos parece totalmente oportuno adscribir este peculiar retablo al maestro que trabajó en Villarrobledo y que no sólo hizo el de la parroquia de San Blas, sino que también ejecutó el de la ermita de la patrona Nuestra Señora de la Caridad, lamentablemente perdido.

Añadamos, por último, a propósito de nuestro retablo que conservamos el acta de entrega para la exposición Iberoamericana. En la descripción y valoración del mismo se advierte: *“El objeto de referencia en la anterior es un retablo que mide cinco metros de anchura por cinco de altura formando un arco de medio punto. Todo él es tallado en madera y dorado con figuras policromadas. Consta de una hornacina pequeña en la parte superior, con centro superior (sic) columnas salomónicas, jarrones con sus flores y eses a ambos lados, todo tallado y dorado. Los dos lienzos que se extienden a ambos lados forman el arco; es parte pintado y parte tallado. La parte media consta de hornacina principal con su terminación en talla y a los lados dos repisas. Las columnas representan las imágenes de Santa Inés, Santa Cecilia, Santa Lucía, Santa Margarita de Cortona y Santa Bárbara contando de izquierda a derecha. La parte baja representa el martirio de San Esteban y hay a los lados dos columnitas formadas por dos imágenes. Todo valorado por Don José María Lozano en veinticinco mil pesetas. El ángel que trae la corona en el martirio de San Esteban faltale el medio brazo izquierdo y mitad de la corona”*.

Una vez concluida la Exposición sevillana, el retablo permaneció desarmado durante largos años, y se recompuso después en el interior de la parroquia donde se conserva.

¹¹ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “El retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete: Tres ejemplos”. *Congreso de Historia de Albacete*. T. III. Págs. 475-494. I.E.A. Albacete, 1984.

CHINCHILLA DE MONTEARAGÓN

La histórica Chinchilla de Montearagón colaboró en la Exposición de Sevilla con una importante aportación artística, aunque ciertamente corta, si la comparamos con la gran cantidad de obras que en 1929 todavía guardaban sus diversos templos. Curiosamente, pese a las grandes pérdidas de patrimonio que sufrió esta ciudad como consecuencia de la Guerra Civil (1936-39), la mayor parte de los objetos que marcharon a aquella muestra se han conservado hasta hoy, como veremos.

El párroco de Santa María del Salvador, Don Ramón Torres, manifestaba, con fecha 21 de enero de 1929, que estaba

“dispuesto a entregar para la exposición de Sevilla los objetos de esta parroquia siguientes:

- *Una casulla blanca de terciopelo*
- *Una casulla con dos dalmáticas de terciopelo encarnado y*
- *Una imagen de Santa Ana, siempre que preceda la licencia de mi Excelentísimo Prelado”.*

En la precedente autorización se olvidó en principio contar el cuadro del *“Noli me tangere”*, que también se incluiría en el acta de entrega y póliza de seguro; sí aparece, en cambio, en la relación de objetos de toda la provincia, aunque identificada erróneamente como una tabla de San Juan Bautista.



“NOLI ME TANGERE”.

Maestro de Chinchilla.

Inicios siglo XVI.

Óleo sobre tabla.

Medidas: Alto, 207 cm.

Ancho, 144 cm.

Conservado.

Exposiciones: Sevilla, 1929. N.º 1.038.

Albacete, 1966. N.º 10.

Madrid, 1983. N.º 108.

Excepto la imagen de Santa Ana, única pieza hoy no conservada, el resto proceden de la parroquia mayor de Santa María del Salvador, importante templo ya estudiado en otro momento¹².

Fue Post el que creó con este cuadro el denominado 'Maestro de Chinchilla', al que le atribuye también una Virgen con el Niño en el Museo de Arte de Cataluña¹³. No obstante, Leandro Saralegui relaciona este cuadro con el pintor toledano Pedro Delgado.

Iconográficamente la pintura representa el momento en que María Magdalena, que se disponía a llevar perfumes a la sepultura de Cristo, identifica a Jesús, resucitado, y que en un principio había confundido con un hortelano. Este es el tema principal que vemos en primer término: Jesús, en pie, con un báculo, a la derecha. A la izquierda, la Magdalena, de rodillas. Las vestiduras abundantes con numerosos plegados y las sensaciones táctiles que ofrecen, junto a la minuciosidad en la representación de las joyas, son caracteres propios de la pintura flamenca, acentuados, también, por el acusado realismo en la forma de plasmar las florecillas que aparecen en todo el conjunto.

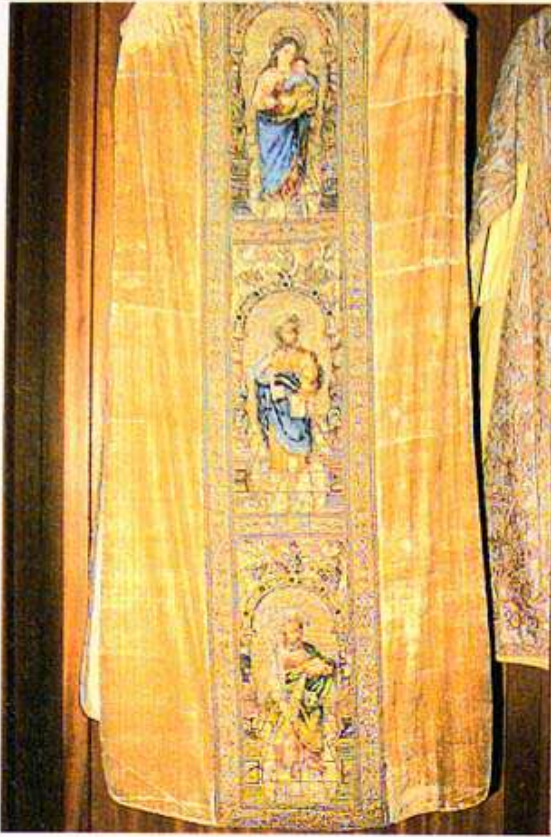
Otro detalle curioso es que al fondo del paisaje se incluyen escenas relacionadas con la vida de la santa: la comida en casa de Simón, en un templete de formas clásicas italianizantes; los ángeles en el sepulcro, Magdalena penitente, etc. Hay toda una minuciosidad, riachuelos, rocas, supuestas ciudades y ruinas, en un gusto muy narrativo de acusado carácter goticista. No obstante, la obra representa la transición hacia el Renacimiento en los primeros momentos del siglo XVI. Según Pérez Sánchez¹⁴, esta pintura no rebasará el año 1510.

Según el acta de entrega para la exposición, este cuadro se valoró para el correspondiente seguro en 50.000 pesetas.

¹² SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Estudio Histórico-Artístico)*. I.E.A. Albacete, 1981. En este libro nos referimos también a las obras artísticas de carácter mueble que posee el templo.

¹³ POST, Ch. R.: *The Valencian School in the Early Renaissance*. Vol. XI. Cap. V. Cambridge, 1953.

¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Arte". T. Murcia. Col. "Tierras de España". Fundación Juan March. Madrid, 1976. Pág. 212.



CASULLA BLANCA.

Anónimo, "Maestro del terno de San Miguel". Siglo XVI.

Terciopelo con cenefa bordada de hilos de seda y oro.

Medidas: Alto, 144 cm. Ancho, 75 cm.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 1.023.

Conservada.

Esta casulla, a la que ya nos referimos en otro lugar, forma parte de un magnífico terno llamado de San Miguel¹⁵, obra de mediados del siglo XVI.

La cenefa se subdivide en una serie de cuerpos a modo de hornacinas, formadas por un arco de medio punto apeado en balaustres. En las teóricas enjutas de esta "arquitectura" hay un hermoso tejido de oro con motivos vegetales simétricos bordados con sedas de colores. Las figuras que encontramos son, en el anverso, el Padre Eterno de medio cuerpo y bendiciendo, sobre nubes, y de menor tamaño que el resto. La segunda imagen es la de Cristo en pie. Estas dos representaciones están totalmente rebordadas y desvirtuadas por la restauración que se hizo del conjunto en 1905. En la parte inferior, con el bordado original, hay un santo obispo correctamente resuelto.

En el reverso encontramos tres representaciones, la Virgen con el Niño, San Pedro (muy deteriorado) y San Pablo en la parte inferior.

¹⁵ SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.: *Op. cit.* Págs. 172-175.

“Todas estas figuras tienen una sosegada actitud clásica sin posiciones artificiosas, lo que nos habla de un pleno renacimiento”¹⁶.

Aunque desconocemos el artista bordador que hizo esta casulla y terno completo, lo denominaremos con el nombre provisional de “Maestro del terno de San Miguel” y al mismo le adscribimos otra obra de la que tratamos en este artículo, la casulla roja de la Villa de Ves, a la que nos referiremos más adelante.

En el acta de entrega para la Exposición esta casulla se valoró en 50.000 pesetas.



TERNO RICO CARMESÍ.

Lorenzo Suárez. Murcia, 1604.

Terciopelo con cenefas bordadas con hilos de seda y oro.

Medidas: Casulla: Alto, 132 cm. Ancho, 72 cm.

Dalmáticas: Alto, 118 cm. Ancho con manga, 160 cm.

Conservado.

Exposiciones: Sevilla, 1929. Núms. 1.053, 1.078, 1.090.

Madrid, 1983. N.º 121.

¹⁶ *Ibíd.*, Pág. 174.

La parroquia de Santa María del Salvador de Chinchilla posee este precioso terno rojo, llamado de San Pedro, que es una de las principales joyas del templo. Formado en la actualidad por una casulla y dos dalmáticas, tuvo también originariamente un frontal a juego, deshecho ya de antiguo.

La obra, plenamente documentada, fue realizada por el bordador murciano Lorenzo Suárez, quien la entregó en 1604¹⁷. La casulla ofrece una cenefa con óvalos enmarcados en cueros retorcidos y motivos geométricos. En el anverso con las figuras de la Virgen y Santa Catalina; y en el reverso, las santas Lucía, Bárbara e Inés, todas ellas en pie en elegante y clásica actitud.

Las dalmáticas, bellísimas, no han conservado los collarines y representan los evangelistas en los faldones y los Padres de la Iglesia en las mangas. La una trae a San Juan y a San Marcos, y a San Gregorio Magno y a San Jerónimo respectivamente. La otra, a San Mateo y a San Juan en los faldones, y a San Agustín y a San Ambrosio en las mangas.

Tanto el dibujo y composición de las figuras como los motivos ornamentales son de una exquisita ejecución en la mejor línea del manierismo artístico del momento.

Es curioso el hecho de que, entregada la obra en 1604, no finalizaría su pago hasta 1623, después de un largo proceso judicial apostólico entre el bordador, ya ciego, y la fábrica del templo, todo por el precio del mismo que quedó tasado en la elevada cifra de casi 20.000 reales.

Según la documentación estudiada, Lorenzo Suárez, sin duda padre del pintor murciano del mismo nombre, también trabajó para las parroquiales de Yecla y Jumilla; en esta última población realizó una hermosa manga afortunadamente conservada.

Para la exposición de Sevilla el terno se valoró en 150.000 pesetas.

Signifiquemos, por último, que en el folleto publicado por el Comité Regional de la exposición se dice, a propósito de la casulla, que tiene "*rico bordado central de grutescos y medallones de Santas vírgenes. S. XVIII?*"¹⁸.

¹⁷ Véanse todos los detalles y documentación en el citado libro SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*. I.E.A. Albacete, 1981. Págs. 175-183.

¹⁸ *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (Pabellón Mudéjar de Arte Antiguo)*. Comité Regional, 1929. Págs. 30-31.



SANTA ANA.

Anónimo. Siglo XVI.

Madera tallada policromada y estofada.

Medidas: Alto, 78 cm. Ancho, 48'5 cm.

Prof. 34 cm.

No conservado.

A principios del siglo XVI se fundó en Chinchilla un convento de monjas dominicas, bajo la advocación de Santa Ana. Se ubicó anejo a una serie de casas y a una antigua ermita de Santa Catalina¹⁹, todo ello intramuros de la ciudad. Quizá en el siglo XVIII aquel templo conventual se renovó íntegramente y se construyó una nueva iglesia que ha llegado a nuestros días, hoy como ermita urbana, ya que con las desamortizaciones del siglo XIX aquel monasterio se clausuró.

Desgraciadamente, durante la Guerra Civil, este pequeño templo sufrió importantes destrozos y se perdió un hermoso retablo barroco-churrigueresco de hacia 1700 y la imagen titular de Santa Ana, que ahora nos interesa y que sólo conocemos por la fotografía aquí incluida.

Se trataba de un curioso grupo escultórico en donde se representaba la triple generación: Santa Ana, la Virgen y el Niño, según una iconografía bajomedieval y común en el siglo XVI²⁰.

Santa Ana aparece sentada, de frente, vistiendo tocas según la moda de la época. La Virgen, en acusada desproporción, se ubica en la rodilla izquierda de su madre, y el Niño, desnudo, juega y se mueve hacia un cestillo de frutas que

¹⁹ SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Ermitas de Chinchilla". Rev. *Al-Basit*. N.º 7. Enero 1980. Págs. 63-79.

²⁰ En la provincia de Albacete se conservan varias imágenes de Santa Ana triples: una, la más antigua, del siglo XV, en Alcaraz, y otras dos renacentistas en Férez y en Liétor.

sostiene su abuela. Los perfiles son clásicos y, si bien hay un cierto equilibrio en las imágenes de la santa y la Virgen, éste se rompe por el dinamismo juguetón del pequeño Jesús.

Los plegados de las telas son abundantes por la parte inferior y, en general, redondeados; la composición, correcta, y desde el punto de vista formal, bien ejecutada en todos sus detalles. Es de lamentar que no podamos conocer las peculiaridades de la policromía y encarnaciones, que parecen bien resueltas y sin estridencias.

De esta obra cabría decir que es una correcta pieza renacentista de mediados del siglo XVI, quizá vinculada formalmente a realizaciones de influencia granadina, dentro de una línea marcada por la figura de Felipe Vigarny. Quizá esta influencia artística podría también relacionarse con ejecuciones escultóricas de Jerónimo Quijano, arquitecto y escultor, maestro mayor de las obras del obispado de Cartagena; si bien cada vez está más definida la figura de este artista como arquitecto²¹, quedan todavía por delimitar sus realizaciones escultóricas, tanto en Murcia como en el ámbito de su antiguo obispado.

A modo de anécdota digamos que, según parece, en 1929, cuando se iba a trasladar para la Exposición, hubo cierta oposición en el barrio donde está enclavada esta iglesita de Chinchilla. En el acta de entrega la escultura se valoró en 40.000 pesetas.

FUENTEALBILLA

La parroquia de Santiago de Fuentealbilla aportó a la Exposición sevillana una única pieza, hoy no conservada: una imagen de San Joaquín y la Virgen Niña. La autorización del cura-párroco Don Amable Martínez, de 29 de enero de 1929, y el hallazgo de la fotografía de la pieza son los únicos datos que disponemos sobre esta obra. Por otra parte, no aparece reseñada en las publicaciones de la exposición.

También de esta localidad se mostró un *“abanico del siglo XVIII, en carey y calados de oro y nácar, con figuras, medallones y grupos de amorcillos y guerreros. El país pintado de escenas griegas representadas a la francesa, de la manera luisina”*. Era propiedad de doña Anita Valiente Navarro²². Desconocemos el actual paradero de esta pieza. Se exponía en la sala segunda, vitrina n.º 1, con el número 258.

²¹ Jerónimo Quijano como arquitecto realizó en Albacete las bellísimas columnas jónicas de San Juan Bautista, en Chinchilla construyó el ábside y presbiterio de su parroquia y en La Gineta los pies y portada plateresca de la iglesia de San Martín.

²² El dato lo suministra el folleto *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete)... op. cit.* Pág. 31.



SAN JOAQUÍN Y LA VIRGEN NIÑA.

Anónimo. Siglo XVII-XVIII.

Madera tallada y policromada.

Medidas: desconocidas.

No conservado.

La devoción a San Joaquín y a Santa Ana, padres de la Virgen María, así como a San José, se difundió enormemente por la Iglesia a raíz de la Contrarreforma y de los decretos del Concilio de Trento; es, por tanto, en los siglos del Barroco, cuando alcanzan su máximo apogeo las representaciones iconográficas de estos santos, aunque —claro está— en épocas anteriores ya hubo importantes manifestaciones plásticas, aunque quizá más alejadas de la sensibilidad popular devocional.

El grupo de San Joaquín y la Virgen de Fuentealbilla es un buen ejemplo del tierno y anecdótico sentir la religiosidad popular barroca. El conjunto consta de dos figuras, la de San Joaquín y la de la Virgen cogidas de la mano. San Joaquín se inclina con suavidad hacia su derecha, donde se encuentra la imagen de María. La composición del conjunto está bien resuelta, tanto en la actitud como en los plegados de los paños de la vestimenta, conseguidos a base de amplias superficies y profundos pliegues. Frente a esta hábil solución, la cabeza del santo, según su iconografía tradicional, parece un tanto inexpresiva y rígida. La figura de la Virgen Niña, con unas líneas de composición abiertas, ofrece un mayor carácter clasicista, con un recurso escultórico ya conocido, de abotonar el manto en el pecho para cruzarlo después por el haldia. En realidad las proporciones de la figura podrían ser las de una persona adulta; pero éstas se reducen al compararla con la de San Joaquín. La cabeza recuerda el tipo de esculturas grecorromanas: amplia frente, perfil recto, boca pequeña, barbilla redondeada y cuidadoso peinado, que da al conjunto una cierta frialdad, más a propósito para una obra de mármol que para una de madera policromada.

Desconocemos, ante la falta de otros detalles, más datos sobre este grupo escultórico de San Joaquín con la Virgen. Sin duda, por la fotografía, se trata de una obra barroca, fechable entre los siglos XVII al XVIII, con una composición relacionada con figuras más corrientes en las que se representa a San José y al Niño, según modalidades comunes del siglo XVII y cuya iconografía quizá está difundida por la orden Carmelita. Salzillo, difundidor de la gran escuela barroca de imaginería del siglo XVIII en todo el SE español, realizó una de sus primeras representaciones de San José y el Niño, con éste en la mano, para Santa Clara de Murcia, aunque después se difundió más la modalidad de llevarlo en brazos²³. Roque López hizo algunas representaciones de San Joaquín con la Virgen de la mano, entre ellas una, en 1795, para la Villa de Carcelén, donde se conserva²⁴.

HELLÍN

Ninguna de las piezas con que participó Hellín en la Exposición Iberoamericana ha llegado a nuestros días y, lo que es peor, de aquellas obras artísticas tan sólo hemos podido encontrar la fotografía de una de ellas: un busto del "Ecce-Homo"; de las demás tan sólo la escueta referencia, por lo que ignoramos otros detalles de valoración estilística.

Según la carta del párroco de la Asunción, Don Ildefonso Ramírez, de 29 de enero de 1929, los objetos que se prestarían para la exposición serían los siguientes:

- “- *Un busto de Jesús*
- *Un San Sebastián*
- *Un Cáliz de plata sobredorado en 1568*
- *Un terno completo de tisú de plata y oro*”.

No conocemos el acta de entrega, ni la cantidad en la que quedarían aseguradas las piezas, pero en la relación general de todas las obras albacetenses de la Diócesis de Cartagena se advierte que la “*imagen de San Sebastián, que se conserva en la iglesia de San Rafael... por su mucho peso*” se renunció a llevar. Ninguna de estas obras aparece reseñada en las publicaciones de la Exposición.

²³ Vid. distintas imágenes de San José en *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica*. D.G.B.A. Murcia, Mayo-Junio 1975.

²⁴ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. I.E.A. Albacete, 1985. Págs. 138-139.



BUSTO DEL *ECCE HOMO*.
¿Hermanos García? Escuela
granadina. Siglo XVI-XVII.
Madera o barro policromado.
Medidas: desconocidas.
No conservado.

Este busto se guardaba en la parroquia de la Asunción de Hellín y, según parece, se destruyó en 1936. Se trataba de una imagen de Cristo representada de poco menos de medio cuerpo, según la iconografía tradicional del *Ecce Homo*. La figura aparece cortada en recto como a la altura de los codos; las manos están cruzadas al pecho y atadas con una gruesa cuerda; mientras la derecha empuña una caña, la izquierda se extiende con los dedos rectos. Es curioso cómo el escultor deja traslucir la opresión de las ataduras de las cuerdas aparentando una cierta hinchazón de manos y venas. El torso, de suave modelado, se cubre con unas aparentes telas que hacen referencia al manto de púrpura que según los Evangelios pusieron a Jesús tras la flagelación. La cabeza, con abundante y ondulada cabellera, aparece coronada de espinas e inclinada con cierta mansedumbre hacia su izquierda.

Desde un punto de vista estilístico este busto del *Ecce Homo* ofrece un cierto clasicismo formal, en una línea previa a un pleno Barroco, con una intencionalidad religiosa enteramente postridentina. Ello nos lleva a fecharla en los últimos años del siglo XVI o primeros del XVII, cuando se manifiesta el Manierismo.

Hasta el momento nadie había reparado, como en tantas otras ocasiones en la provincia de Albacete, sobre los posibles valores artísticos de esta figura; este análisis formal y ante la carencia de documentación nos lleva a buscar semejanzas con otras piezas parecidas de la época y, sorprendentemente, encontramos manifiestas concomitancias con algunas figuras del *Ecce Homo* de escuela granadina y que se han relacionado con los todavía un tanto enigmáticos hermanos gemelos Miguel y Jerónimo García, a los que escuetamente se refirió Antonio

Palomino²⁵. Orozco Díaz, en el *Boletín de la Universidad de Granada*, en 1936, se acercó un poco más a la producción de estos artistas y el mismo autor, en 1972, les atribuía algunas otras obras insistiendo en la importancia que pueden tener a la hora de estudiar la formación o la influencia granadina de Martínez Montañés²⁶. En la citada obra de Orozco se incluyen algunos *Ecce Homo* en donde se muestran evidentes relaciones con la escultura de Hellín, así lo vemos en las piezas conservadas en Granada en el Convento del Santo Ángel y en el de la Cartuja. El parentesco todavía puede ser mayor con relación al bellissimo busto, tratado aquí como relieve, de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de aquella ciudad andaluza. Los elementos comunes se aprecian en la actitud, posición de las manos y dedos, portando la caña en la izquierda, plegado de los paños del manto, disposición del cabello y barba y otros pequeños detalles accesorios.

Es evidente, pues, que la talla hellinera, lamentablemente perdida, debe adscribirse sin ningún género de dudas a la serie de obras todavía no delimitada que viene adscribiéndose a estos artistas que en palabras del mencionado Antonio Palomino, "*parece fueron gemelos, o nacidos de un parto. Y sin duda nacieron debajo de un mismo influjo pues ambos se inclinaron a la pintura y escultura*".

JORQUERA

Es abundante, y podemos decir que completa, la información que poseemos sobre las aportaciones de la parroquia de Santa María de la Asunción de Jorquera a la Exposición. De una parte disponemos de la documentación procedente de Murcia, como en los otros lugares, y de otra de un expediente completo conservado en el Archivo de la parroquia. Con ambas documentaciones, las fotografías y las piezas conservadas, podemos perfectamente recomponer y estudiar la importante participación de esta villa en la histórica muestra.

El documento guardado en la parroquia consta de varias hojas cosidas y unidas bajo el nombre de "*Expediente instruido para conceder el traslado temporal del tesoro artístico de esta parroquia a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*". A él nos referiremos en detalles en las próximas páginas.

El párroco de la iglesia, Don José María Aguilar Areu, recibió el 21 de Enero de 1929 la visita de los señores Carciery y Martínez Tébar del Comité provincial de la Exposición; éstos eligieron para la misma, según la carta dirigida al Gobernador Civil,

"Dos imágenes talladas, San Francisco y Virgen del Rosario, cruz de plata, seis cuadritos, un terno completo, una casulla de hilo, candelabro gótico y cuadro de San Francisco".

²⁵ Véase la reciente edición de las vidas de artistas preparada por Nina Ayala Mallory: PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Alianza, Madrid, 1986. Pág. 200.

²⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Los Hermanos García" en "Propósito y Conclusión" en el catálogo *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Dirección General Bellas Artes. Madrid, 1972. Págs. 127-136.

En esta relación no se incluía una cajita portaviáticos de oro que sí aparecería después. Por el contrario, el cuadro de San Francisco al final no llegaría a ser trasladado. Todas estas piezas fueron solicitadas mediante instancia al obispo de la Diócesis, que accedió a su traslado por resolución de fecha 2 de Abril.

Es curioso que en el pueblo debió crearse cierta inquietud ante este préstamo temporal, por lo que el párroco convocó a las fuerzas vivas de la localidad a una asamblea que habría de celebrarse el día 22 de Abril en la parroquia en la que se expondrían, para el conocimiento de todos, las razones y seguridades que se ofrecían para tales cesiones.

En el acta de la junta general del pueblo de Jorquera se recogen todas las circunstancias de la multitudinaria reunión convocada *“por pregones públicos, por anuncios en las misas del último día festivo y por repiques de campanas”*. El acto lo presidía el Alcalde, Don Jesús Piqueras, el representante del Comité provincial de la Exposición, el cura-párroco y como secretario el del Ayuntamiento.

Abierta la sesión, el cura *“expuso el objeto de la reunión que no era otro sino pedir el consentimiento al pueblo para que los objetos artísticos de inapreciable valor que posee esta iglesia puedan ser trasladados temporalmente a la Exposición de Sevilla, para admiración de todos cuantos la visiten...”*; tras otros detalles de citas y apreciaciones *“terminó su trabajo exhortando a todos a que libremente dieran o no la conformidad que se les pedía”*. Después de intervenir el representante del comité, de nuevo el cura tomó la palabra para pedir que todos *“debían dar su conformidad. En esto oyose una voz que dijo, «que no salgan» y en vista de que nadie contestaba, el Sr. Cura levantó la sesión diciendo que en efecto, los objetos no saldrían. Pero en aquel mismo instante todos a una voz dijeron lo contrario o sea que sí estaban conformes con que salieran los objetos de la iglesia en las condiciones explicadas y en prueba de ello firmaron en los pliegos que estaban preparados y que van adjuntos dándose por terminado el acto”*.

A continuación hay muchos folios firmados con más de cien nombres de vecinos. Las obras participaron en la exposición aseguradas en un total de 315.000 pesetas.

Al final del expediente al que nos estamos refiriendo hoy una diligencia que señala,

“En el día de la fecha son devueltos todos los objetos, debidamente acondicionados y embalados a que se refiere este expediente. Jorquera a 14 de Agosto de 1930. El Párroco, Lic. José María Aguilar”.

De este modo tan feliz y correcto se desarrolló el préstamo de los bienes artísticos de esta villa para la exposición.



CRUZ PROCESIONAL.

¿Bernardo Muñoz? Murcia. Último tercio siglo XVI.

Plata repujada, cincelada y fundida.

Medidas: Alto, 77 cm. (Incluido tornillo astil). Ancho, 48'5 cm. Prof., 14 cm.

Peso (incluido armazón), 6.500 gr.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 996.

Conservada.

Ya nos hemos referido en otra ocasión a esta cruz parroquial²⁷, sin duda la pieza artística más importante conservada en la villa y quizá la obra de mayor empeño que poseyó el templo.

Estilísticamente se trata de una obra manierista con un acusado romanismo en sus figuras y es buen ejemplo del arte de la platería en el último tercio del siglo XVI, anterior a la depuración decorativa herreriana que triunfará en la centuria siguiente.

Quizá lo primero que llama la atención ante la contemplación de esta pieza son sus líneas de contorno, ya que toda ella es un constante entrar y sobresalir, principalmente por la serie de cueros retorcidos que prolongan sus formas más allá de la línea de la propia cruz, a lo que se añade además, en los extremos, una serie de cabecitas de ángeles con sus alas extendidas y, en el crucero oval, cuatro mascarones femeninos.

²⁷ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Sobre orfebrería en la Provincia de Albacete. Tres cruces procesionales del siglo XVI". *Congreso de Historia de Albacete. III Edad Moderna*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1984. Págs. 451-474.

La cruz encaja a través de una pieza troncopiramidal invertida en la parte alta de un nudo, único subsistente del mismo, hoy no conservado y al parecer perdido ya en el siglo XIX. Sin embargo sí conserva el astil, formado por una columna jónica con guirnaldas, cartelas y ces a buril. Una buena proporción y armonía guarda todo el conjunto de la cruz, que es de plata en su color excepto el paño de pureza del Crucificado, que lo es de plata dorada. Las proporciones generales de la pieza, aun a falta de parte del nudo, recuerdan bastante el diseño de cruz que hace Juan de Arfe en su "*De Varia Commensuración...*"²⁸.

La decoración de la obra está realizada con la técnica del repujado y cincelado más algunas piezas fundidas, todo según las normas frecuentes bajo-renacentistas. Los fondos de las cartelas ofrecen una superficie muy compacta a base de puntos que contrastan con el pulido de los elementos figurativos y enmarcamientos.

Hemos de advertir, cosa ya habitual en este tipo de obras, que esta cruz ha sufrido distintas transformaciones por arreglos y limpiezas; así, todo el eje vertical que hoy aparece en el anverso corresponde al reverso, exceptuando los medallones del crucero. En nuestra descripción ubicaremos las figuras en el sitio donde realmente les corresponde.

En primer lugar hemos de destacar al Crucificado, obra bellísima y admirablemente modelada, pese a su pequeño tamaño (no llega a 20 cm. de alto), con un magnífico estudio de la anatomía que muestra un cuerpo apolíneo, delgado, perfecto, casi un precedente del famoso Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés, aunque con una cabeza más dramática al aparecer aquí Jesús muerto. Es ésta una figura de elevado canon, correcta de formas y de nobilísima perfección que nos hace recordar obras italianas, y no sería de extrañar que esta escultura derive de un modelo anterior importado. La cabeza, suavemente inclinada, aparece con la corona de espinas y los abundantes cabellos parecen retocados a punta de buril. El paño de pureza, anudado a la derecha, es pequeño, con lo que el desnudo se muestra más limpiamente.

Tras la imagen de Cristo, en el crucero, se representa la ciudad de Jerusalén, con chapiteles, torres, tejados y en el cielo el sol y la luna, todo ello en un marco oval con cueros y cuatro mascarones femeninos.

En los cuatro extremos de la cruz aparece, arriba, el pelícano alimentando a sus polluelos, en un marco ovalado; abajo, María Magdalena con los brazos cruzados en el pecho en un paisaje con árboles (el marco aquí es cuadrilobulado con cueros retorcidos). En los dos extremos de los brazos están las figuras de la Virgen Dolorosa y de San Juan respectivamente, ambas en elegantes actitudes plañideras, en marcos ovales dispuestos en vertical.

En las zonas intermedias de cada uno de los brazos hay un pequeño medallón oval que alberga el busto barbado de un santo apóstol, San Pedro y San

²⁸ ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de: *De Varia Commesuración. Libro Quarto*. Sevilla, 1585. Ed. facsimil Ministerio de Cultura. Madrid, 1978. Fol. 32 v.

Pablo en los brazos horizontales; los otros son difíciles de identificar. Asimismo, en los espacios rectangulares entre estos medallones vemos, en la línea horizontal, unos ángeles tenantes de muy movida actitud y en la vertical, arriba, la figura de la Fe (*Charitas Dei*), con el cáliz y la espada; abajo, la Fortaleza, con una columna. Ambas figuras son de cuerpo entero y ofrecen una elegante y manierista posición. En los espacios intermedios hay guirnaldas con flores y frutos, entre los ya repetidos cueros retorcidos.

El reverso, con un esquema idéntico al anverso, ofrece al centro un hermoso medallón con la Asunción de la Virgen rodeada de ángeles; la figura, que eleva sus ojos al cielo y cruza sus manos en el pecho, aparece conmovida por un arrebató ascendente que recuerda el mismo tema en algunos retablos de la época. En los cuatro extremos vemos a los evangelistas: arriba, San Juan; abajo, en marco cuadrilobulado, San Mateo, la más elegante figura de las cuatro que, como todos, está sentado y con su símbolo, en una posición enteramente manierista que recuerda a los profetas de la Sixtina. Los otros dos extremos de los brazos están ocupados por las figuras de San Lucas, en el brazo derecho, y San Marcos, en el izquierdo, en marcos ovalados verticales.

Como en el anverso, las zonas intermedias de cada uno de los brazos ofrecen unos medallones —cuatro— con bustos de apóstoles de difícil identificación particular, al no portar símbolo alguno. Del mismo modo, entre los citados medallones vemos, en los brazos horizontales, unos ángeles recostados, en movidas actitudes que parecen querer portar el óvalo del crucero con la Asunción de la Virgen. En el eje vertical están las representaciones alegóricas de la Esperanza, con un ánora, y la Justicia, con una balanza, ambas figuras de buena ejecución y en pie. Por lo demás, la decoración es igual a lo señalado para el anverso.

Las cuatro virtudes, dos a cada lado, así como el resto de las figuras, excepto algunos detalles, presentan unas actitudes manieristas más clásicas que las figuras de la cruz de Villarrobledo, obra de Francisco Becerril y cronológicamente anterior²⁹. No obstante, los motivos decorativos con cartelas de cueros retorcidos, las guirnaldas con frutos, las mascarillas femeninas y los fondos punteados son caracteres propios del Manierismo. También el Crucificado con su aspecto tan clásico en el modelado, está dentro de la mejor línea de los Cristos manieristas, tanto metálicos como los de mayor tamaño en madera policromada.

CRONOLOGÍA, MARCAS Y NOTICIAS DOCUMENTALES

Al carecer de una documentación clara que atestigüe la filiación de esta notable pieza, nos hemos de basar en aspectos estilísticos y otras noticias relativas a esta obra.

Esta cruz debe fecharse hacia los años ochenta del siglo XVI, realizada en Murcia, a juzgar por una marca punzonada en el medallón del reverso, donde se

²⁹ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *Op. cit.* en n.º 27.

lee la sílaba "MVR" coronada. Asimismo y junto a varias buriladas del fiel contraste de la platería aparece una "m" de traza casi gótica.



Hasta ahora habíamos considerado esta obra como pieza anónima; sin embargo, por el estilo manierista y la segunda de estas marcas, provisionalmente y con todo género de precauciones consideramos que la pieza debe adscribirse al platero murciano Bernardo Muñoz, activo en aquella ciudad por esas fechas y autor de otra pieza conocida y de gran empeño y calidad, la custodia del Corpus Christi de San Juan Bautista de Albacete, realizada entre 1581 y 1583³⁰.

Al ser posteriores los libros de fábrica conservados, pocas referencias documentales encontramos sobre esta cruz. Lo que sí vemos es que esta obra es la pieza más apreciada de las alhajas de la parroquia. Así, siempre es la primera que aparece en los inventarios de los bienes de la iglesia, como lo vemos, por ejemplo, en el de 10 de junio de 1658, donde escuetamente se dice: "*Primeramente una cruz de plata grande con pie*". Más adelante se precisa más y en el inventario de 23 de febrero de 1684 se señala: "*Primeramente la cruz de la Parrochia, de plata, por un lado Nuestra Señora de la Asunción y por otro un Santo Christo*"³¹.

También tenemos otra noticia del siglo XVII, en la que se habla de una reparación; así, en las cuentas rendidas el día 3 de agosto de 1662, se dice:

*"Aderezo de la Cruz. Mas da en data y descargo ciento y cinquenta reales, los ciento treinta que parece por recivo de Juan Martínez Simarro, platero de Chinchilla, parece se gastaron en adereçar la mançana de la cruz de plata que en ella y (sic). Adereçar una vinajera entraron y los veinte reales restantes que se pagaron a Francisco Núñez de el porte y trabajo de llevar y aber buelto a traer la dicha cruz, según pareció de reciuo de el susodicho"*³².

De este platero, Juan Martínez Simarro, sabemos que estuvo activo en Albacete y Chinchilla durante gran parte del siglo XVII y se conservan dos cruces suyas, una en Chinchilla y otra en Liétor³³.

Por último, añadamos unas noticias ya del siglo XX relativas a nuestra cruz. Así, en la Memoria-Informe enviada en 1924 al Delegado Gubernativo a Casas Ibáñez a fin de iniciar el expediente de declaración oficial de Monumento Nacional de la iglesia, el cura decía sobre esta joya³⁴:

³⁰ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "La Custodia del Corpus Christi de San Juan Bautista de Albacete". *Al-Basit* N.º 3. I.E.A. Albacete, Septiembre 1976. Págs. 37-49.

³¹ *Libro de Fábrica* (1655-1715). A.D. AB.

³² *Libro de Fábrica* cit. Fol. 45.

³³ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Juan Martínez Simarro, platero albacetense del siglo XVII". *Homenaje a Samuel de los Santos*. I.E.A. Albacete, 1988. Págs. 253-264.

³⁴ MEMORIA-INFORME. A. Mun. Casas Ibáñez. Fotocopia I.E.A.

“Posee esta Parroquia una magnífica cruz procesional de plata repujada y peso aproximado 19 libras y unos 45 cms. de altura. El trabajo revela una mano experta y un gusto estético refinado. Alguno en esto entendido la tasó en 30.000 pesetas. No sabemos si tal será su valor, pero no pecaríamos al afirmar que como ella no existen cuatro en nuestra Patria.

A preguntas nuestras —prosigue el cura— nos dicen que en tiempo de la desamortización esta cruz fue llevada juntamente con otras alhajas de oro y plata, a la capital de la provincia; pero como no fuera en el inventario hecho allí de antemano, fue despreciada por el encargado de la recaudación de metales preciosos, y arrojada al suelo, saltando, al golpe una esfera que aseguran tuvo en su base y que rodando se perdió en la estancia. El conductor cogió la cruz despreciada la enterró en lugar seguro y la devolvió a este templo, pasados los días de la revuelta. No han podido decirnos nombres de los que tomaron parte en esta escena.

El pueblo de esta Villa la tiene singular cariño. Los Señores Brian y Castelar³⁵ la contemplaron asombrados; nuestro actual obispo la tiene en grande estima”.

Sin duda, algunas de las manifestaciones expuestas parecen un tanto fantásticas.

En el mencionado folleto de la aportación del Reino de Murcia se dice: *“Magnífica cruz procesional de plata repujada y labrada, con medallones de asuntos y motivos decorativos religiosos, atribuida por algunos a Benvenuto Cellini, el famoso orfebre italiano; por lo menos, del buen arte y gusto de la escuela de éste”*³⁶.

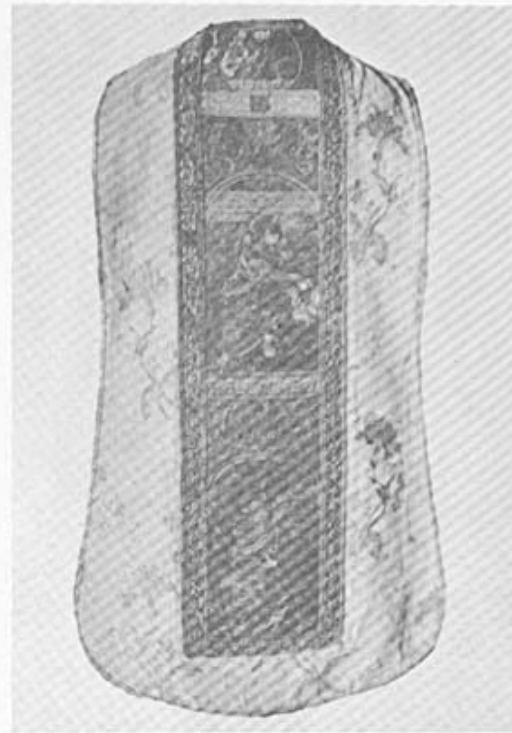
Para la Exposición sevillana, según el expediente parroquial y acta de entrega, la obra fue valorada en 125.000 pesetas.

Durante la Guerra Civil (1936-39) esta cruz, junto con otros objetos artísticos provinciales, fue debidamente guardada por orden gubernamental. Finalizada la contienda se devolvió a la Parroquia, a ese momento corresponde la inscripción toscamente grabada en uno de los laterales, que dice: *“Ra. (recuperada) por Jesús Piqueras González. 1939”*.

Hoy podemos decir que la obra está en buenas condiciones aunque ha recibido algunos golpes y sucesivas limpiezas han desgastado ligeramente algunas partes.

³⁵ El Sr. Brian fue Obispo de Cartagena y Castelar era el político republicano que visitara Jorquera en 1880.

³⁶ *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete)... op. cit. Pág. 31.*



TERNO RICO BLANCO.

Anónimo. Bordados siglo XVI. Telas siglo XVIII.

Sedas e hilos de oro.

Exp. Sevilla, 1929. Núms. 1.005, 1.860.

No conservado.

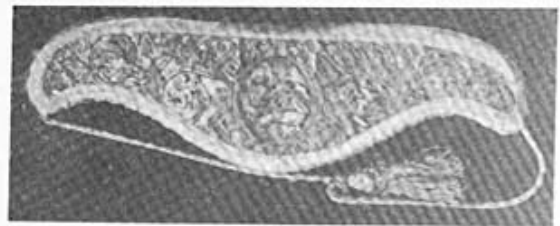
Este terno blanco era completo, ya que constaba de casulla, dos dalmáticas con sus collarines y capa pluvial. Fue vendido por la parroquia de Jorquera hacia finales de los años cuarenta y se desconoce su actual paradero.

Lo más importante del conjunto artístico eran, sin duda, los bordados, que debieron proceder de otro terno anterior, del siglo XVI, y se adaptaron en el XVIII a unas nuevas prendas hechas con sedas, probablemente valencianas. Ya en 1929 el conjunto estaba altamente deteriorado, según las fotografías de la época y que aquí reproducimos.

Desde el punto de vista estilístico, el conjunto de los bordados ofrece en las dalmáticas unos medallones circulares enmarcados en unas tarjas de cueros retorcidos complementados por motivos vegetales, todo bordado en oro con matices de seda a colores. Los jabastros ofrecen un rico brocado de oro con decoración de "candelieri", según el estilo romano. La tira de la casulla presenta la imagería bajo arquitos, tanto en el anverso como en el reverso. La capa pluvial sólo tenía bordado el capillo y no las cenefas como suele ser frecuente, lo que nos indica el arreglo posterior que debió sufrir este conjunto.

CASULLA

Muy deteriorada, presentaba en el anverso una tira con dos imágenes: Arriba, San Pablo y abajo una elegante figura de San Andrés. En el reverso, de arriba abajo se encontraba un medallón circular con el Padre Eterno y dos hornacinas con San Juan Bautista y un santo de difícil identificación.



Según la descripción que se incluye en el Expediente para su traslado a Sevilla⁵⁷ sus dimensiones eran 114 cm. de alto (doblada) y 67 de ancho.

DALMÁTICAS

Estas piezas conservaban mejor el bordado, si bien las telas de seda estaban ya deterioradas. En los faldones se representaba a los cuatro Padres de la Iglesia y en las mangas a los cuatro Evangelistas, todos ellos sentados y en correcta composición. En una de las dalmáticas aparecía San Jerónimo y San Agustín en sus respectivos estudios, de acuerdo con su iconografía tradicional; y en las mangas, San Marcos y San Mateo. La otra pieza ofrecía en los faldones a San Gregorio y San Ambrosio; y a San Lucas y a San Juan respectivamente.

En los collarines se incluían, dentro de unos óvalos de cueros retorcidos las figuras de medio cuerpo de San Pedro y de San Pablo respectivamente.

En cuanto a las medidas de estas piezas, eran de 106 cm. de altas y 154 cm. de manga a manga. Estas dalmáticas no aparecen reseñadas en el Catálogo de la exposición.



CAPA PLUVIAL

Como ya hemos indicado, tan sólo estaba bordado el capillo, en este caso con la figura de San Pedro, revestido, sentado y con tiara y llaves; todo él bajo

⁵⁷ Expediente instruido para conceder el traslado temporal del tesoro artístico de esta parroquia a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (1929). Archivo Parroquial de Jorquera.

un arco. Realmente este bordado consistía en un trozo recortado de una cenefa, quizá procedente de una casulla y toscamente adoptado al aludido capillo.

Las dimensiones eran de 262 cm. de ancho y 126 de alto.

Según la ya mencionada descripción que aparece en el expediente, este terno era, *"todo él de tisú con magníficas aplicaciones de tejidos de oro y seda, de grandioso valor artístico y mérito incalculable"*³⁸.

Este interesante conjunto de bordado, lamentablemente vendido, debemos fecharlo hacia fines del último tercio del siglo XVI, en el reinado de Felipe II (1556-1598).



CASULLA DE COLORES.

Anónimo ¿siglo XVII?

Tejido de hilo y lana.

Medidas: Alto, 112 cm.

Exp. Sevil, 1929. N.º 1.064.

Conservada.

Muy curiosa es esta casulla de hilo y lana, cuyo color litúrgico teóricamente es el blanco, si bien en ella predominan el rojo y el azul. El tejido ofrece un conjunto floral y vegetal con un aparente fondo de ajedrezado.

Considerada esta prenda como pieza de venerable antigüedad, se encuentra muy deteriorada, y figuró en la Exposición de 1929 de Sevilla; en la descripción realizada en aquella ocasión escuetamente se decía *"es de hilo y lana en muchos colores, con fleco de seda. Está incompleta faltándole todas las demás piezas auxiliares"*³⁹.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.



VIRGEN DEL ROSARIO.

Anónimo. Inicios siglo XVIII.

Madera tallada estofada y policromada.

Medidas: Alto, 98 cm.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 1.031.

¿Conservada?

La imagen de la Virgen del Rosario, según las fotografías conservadas, presenta una actitud en "contraposto", con el Niño Jesús en el brazo izquierdo y con el derecho extendido con la intención de mostrar un rosario. La figura del Niño, desnudo, se retuerce graciosamente con las piernas cruzadas, en una curiosa y forzada, pero elegante posición. La cara de María muestra un cierto dramatismo, como si el escultor quisiera expresar un semblante premonitorio de la pasión y muerte de su Hijo. La vestimenta ofrece un ajustado corpiño, unas amplias faldas con multitud de pliegues agudos que dan un acusado sentido de claroscuro. El manto, a modo de capa, se abrocha al pecho; la caída de esta prenda, junto al brazo izquierdo, es recta, mientras que al lado contrario se mueve en un efectista recurso sobre la rodilla. De este modo se consigue un logrado efecto de composición y se destacan, asimismo, a través de estos paños tallados, las formas femeninas de la figura.

Es de lamentar que desconozcamos detalles de la policromía y del estofado que complementarían la visión del conjunto de esta pieza de imaginaria.

Desde el punto de vista formal la talla cabe adscribirla a un estilo barroco pleno, fechable hacia los primeros años del siglo XVIII. El gusto por los amplios y profundos pliegues, a veces quebrados en la parte inferior, que casi todavía muestran la huella de la gubia del artista, alcanzan un acertado efecto de luz y sombra. La actitud y posición de las manos de la Virgen, así como la del Niño, nos relacionan la obra con un Barroco estudiado en donde no sería ajena la influencia o el recuerdo de lo napolitano, aunque quizá más duro de formas. Por todo ello esta obra había que adscribirla al círculo o al modo de hacer de Nicolás Salzillo o su escuela; como se sabe, Nicolás nació en Nápoles, se estableció en Murcia a fines del siglo XVII y sería el padre del conocido escultor Francisco Salzillo.

Otro detalle destacable de esta figura sería la peana, que es de planta octogonal, adornada con carnosas hojas, más una fila de ovas y flechas en la parte superior. Es curioso, también, que la fotografía de esta imagen se hiciera sobre unas andas procesionales, hoy desaparecidas, en las que se ofrece una amplia decoración de hojarasca así como cabecitas de ángel; todo ello formalmente semejante a la característica ornamentación que ofrecen los retablos de fines del XVII o principios del XVIII.

Esta obra puede tener especial importancia para conocer los inicios de la difusión de la escultura barroca del siglo XVIII en tierras albacetenses.

En el expediente instruido por la parroquia para el traslado a Sevilla en 1929 se señala:

“IV. Imagen de la Virgen del Rosario es toda de madera tallada; lleva el Niño en el brazo izquierdo está toda policromada y mide de lo alto de la cabeza a la base de la peana noventa y ocho centímetros. Ni la Virgen ni el Niño llevan corona, ni tienen rosario en las manos. Tiene despegada la mano derecha”.

A efectos de seguro se apreció en 2.000 pesetas⁴⁰.

Aunque esta escultura se viene dando por destruida durante la Guerra Civil, conocemos una fotografía posterior, conservada en el Museo de Albacete, de la misma imagen; en ella se aprecia la figura deteriorada y a falta de policromía, lo que nos hace pensar que esta imagen bien pudo salvarse, pero su encuentra hoy en paradero desconocido.



SAN FRANCISCO DE ASÍS.

Anónimo. Siglo XVIII.

Madera tallada y policromada.

Medida: Alto, 105 cm. con peana.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 1.029.

Solamente se conserva la cabeza.

⁴⁰ Expediente... Doc. cit.

La figura de San Francisco se presenta en pie, con los brazos extendidos en actitud de mostrar las llagas, que según la historia de la vida del santo recibió de Cristo. El hábito ofrece unos cuidadosos plegados a base de grandes superficies planas, como un reflejo de la áspera textura de las telas. A modo de detalle, es curioso observar cómo el escultor ha sabido resolver correctamente el plegado del sayal en la zona de la cintura, que se debería complementar con un cordón real, como así es.

La cabeza tiene una ejecución algo dura, aunque correcta, distinta a lo que estamos acostumbrados a ver, por ejemplo, en la escultura murciana de tipo salzillesca.

La peana ofrece una superficie ligeramente curvada de cierto recuerdo rococó; y de hecho parece ofrecer —según la fotografía— una decoración de tarjas doradas.

En cuanto a otros detalles de esta obra, suponemos que originariamente la imagen sería del desaparecido convento de franciscanos de esta villa de Jorquera y pasó a la parroquia tras la desamortización del siglo XIX.

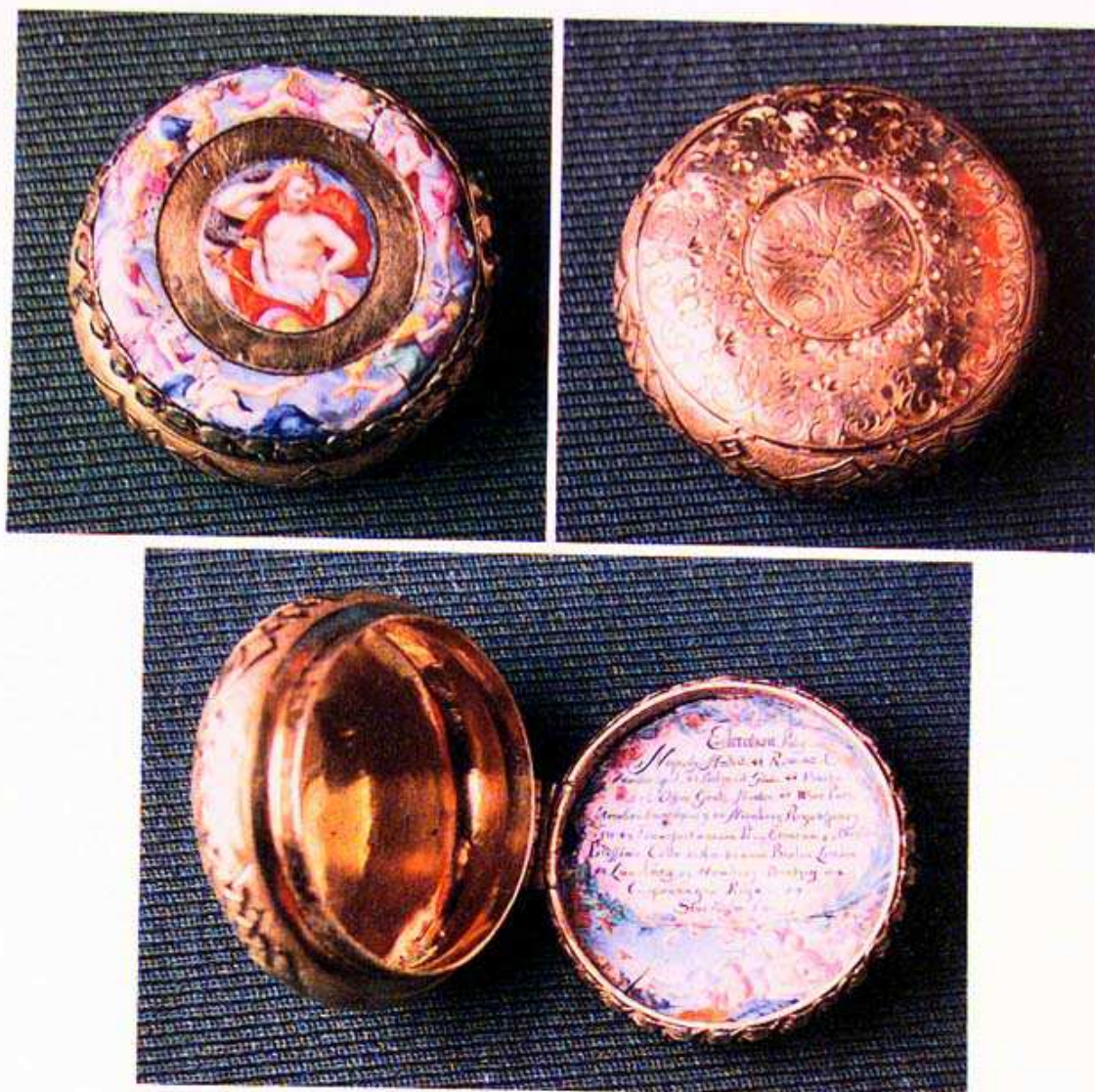
En la descripción del expediente se señala:

“V. Imagen de San Francisco de Asis. Es toda de talla, lleva su túnica, pero pintada de un solo color. No lleva ni cordón, ni aureola o corona. Tiene las manos despegadas, faltándole algunos dedos. Dimensiones de cabeza a la peana inclusive: 1'05 m”.

En cuanto al seguro fue tasada en 2.000 pesetas⁴¹.

Destruída la imagen durante la Guerra Civil, se salvó la cabeza, conservada actualmente en el Obispado de Albacete.

⁴¹ Expediente instruido... Doc. cit.



CAJA DE RAPÉ.

Anónimo. Siglo XVIII.

Oro, porcelana esmaltada y 31 esmeraldas. Falta una.

Medidas: Diámetro, 5 cm. Alto, 2 cm. Peso, 57 gr.

Exp. Sevilla, 1929, N.º 1.077.

Conservada.

Esta cajita de rapé, hoy celosamente guardada en el Obispado de Albacete, debió de ser un donativo a la parroquia a fin de que se usara como portaviáticos. De hecho el interior de la tapa se pintó de color uniforme y sobre él estuvo delineado el anagrama de Jesús (IHS).

La caja de oro consta de un cuerpo cilíndrico achatado decorado externamente a buril con motivos geométricos. La tapa, lo más rico, ofrece en todo su borde externo y charnela unos cabujoncitos que albergarían hasta treinta y dos

pequeñas esmeraldas, si bien en la actualidad falta una. La superficie de esta tapa —riquísima— se ornamenta con un disco central y una corona circular sobrepuesta de porcelana esmaltada a todo color, de una óptima calidad. El centro lo ocupa la figura de Júpiter semidesnudo con corona, cetro y águila. En el anillo circundante aparecen de cuerpo entero otras divinidades del Olimpo: Mercurio, volando con su caduceo; Venus, en elegante actitud y medio desnuda; Apolo, con la lira; Marte, vestido a la romana; Saturno, anciano, sentado y con guadaña; y Diana, con un arco y con media luna sobre la frente, ya que con frecuencia en la mitología se le identifica con Selene (la Luna). El interior de la tapa, totalmente esmaltado, ofrece unos amorcillos en la parte inferior y entre unas ramas y bajo la leyenda “*Eleration Poly*” una larga lista de nombres de ciudades europeas, algunas seguidas de una cifra que comienzan con Napoly Madrid en la 41, para concluir en Stokolm, 60.

Desconocemos el sentido que pueda tener esta lista, pero bien pudiera tratarse de alguien que viajó a lo largo de estas ciudades entre los años 1741 y 1760⁴².

Este pequeño y delicado objeto es un buen ejemplo del mundo europeo, cortesano y rococó de mediados del siglo XVIII, en donde se unen la riqueza de los materiales, oro y pedrería, a una referencia intelectual exquisita a la mitología de la antigüedad clásica.

Sabemos, por otra parte, que el uso del rapé era un detalle de buen tono social, en la moda dieciochesca, y las cajas para el mismo constituían un elegante signo de distinción. Príncipes y reyes las usaron y regalaron a determinadas personalidades cortesanas, músicos y artistas.

La pieza que aquí estudiamos nos parece una delicada y notable obra, producto de algún taller centro-europeo (alemán o austriaco), fechable hacia los años 60-70 del siglo XVIII. Ignoramos cómo pudo llegar a la parroquia de Jorquera, aunque suponemos que debió de ser un donativo que recibió el templo con anterioridad a 1866, ya que en el Inventario de esta fecha aparece incluida.

Para la exposición sevillana y a efectos de seguro, la pieza quedó valorada en 25.000 pesetas. En esta ocasión ya faltaba una esmeralda y presentaba roto el esmalte externo.

⁴² La leyenda completa señala, pese a algunas pérdidas: “*Eleration Poly. Napoly Madrid, 41. Rom 42. Handinopel 43 Belgrad Genua 44, Venetia, ... it 46, Offen Gratz Nantes 47 Wien Paris. Minchen Aguschpurg 48. Nirberg Rgensprirg Friz 49, Francfurt a main Pedg creceau 50 Dresden Bresslau Colln 51. Amsterdam Berlin Londeu 52 Luneburg 53. Hamburg Dantzing 54. Coppenhagen Riga 55. Stokolm 60*”.



CUADROS POPULARES.

Anónimo popular. Siglo XVIII.

Vidrio pintado, con marcos de madera dorada.

Medidas: Alto, 26 cm. Ancho, 20 cm.

Con marcos: Alto, 39 cm. Ancho, 34 cm.

No conservados.

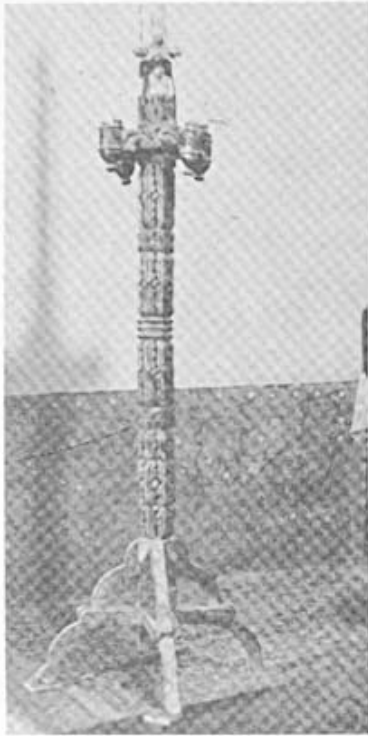
Se trataba de seis pequeñas pinturas sobre vidrio, de las que conocemos, a través de las fotografías, cinco ejemplares. Según la descripción de las mismas que consta en el expediente para su traslado a la Exposición de Sevilla “*son seis (6) cuadritos de vidrio pintado, con vivos colores, todos tienen sus marcos dorados y las dimensiones de los seis son iguales... Representan los asuntos siguientes: Dos del mismo, a saber la Encarnación; los otros cuatro, San Miguel, San Rafael, Jesús en la cruz y un Santo Obispo (desconocido)*”⁴³.

⁴³ Expediente instruido... doc. cit.

Según las fotografías, se trataba de unas pinturas, en la mejor línea y del barroco popular dieciochesco, con un relativo interés artístico.

El conjunto de los seis cuadritos, que estuvo colgado en las paredes de la sacristía, se tasó en 3.000 pesetas, una elevada suma para la época. Desafortunadamente, estas obritas desaparecieron.

No aparecen consignadas en las publicaciones de la Exposición.



CANDELERO.

Anónimo. Siglo XVI.

Madera dorada y boquilla de hierro.

Medidas: Alto, 2'15 m.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 995.

No conservado.

Utilizado para el cirio pascual, este candelero era una curiosa obra con carácter renaciente. Constaba de cuatro pies para su sustentación y una boquilla metálica para colocar el cirio, con otras cuatro más pequeñas. Según la descripción que se hizo cuando fue a la Exposición, era una obra gótica y se valoró a efectos de seguro en 6.000 pesetas. El cuerpo de este candelero estaba constituido por un astil formado por un haz de hojas de roble y motivos florales, es decir, unos elementos que suelen ser frecuentes en las láureas renacentistas, por lo que consideramos que esta pieza debería fecharse al menos en el siglo XVI y nada tiene que ver con soluciones de tipo gótico.



LA ADORACIÓN DEL CUERPO DE
SAN FRANCISCO ("LA MOSCA")

Anónimo. Siglo XVII.

Óleo sobre lienzo.

Medidas: Alto, 225 cm. Ancho: 160 cm.

Exp. Albacete, 1966. N.º 15.

Conservado.

Este cuadro de la Adoración del cuerpo de San Francisco no fue a la exposición de Sevilla; sin embargo, fue en un principio seleccionado para la muestra, y autorizó su traslado el Obispo. El hecho de haberse conservado y sobre todo su curiosa iconografía nos hace también incluirlo en este catálogo de obras. Ignoramos la causa por la que se desistió de su envío a la muestra Iberoamericana, ya que, según hemos señalado, no hubo oposición final al traslado de las obras de arte a aquel importante acontecimiento económico y cultural.

Varios son los cuadros que ha poseído esta iglesia, de entre los cuales destaca el que aquí estudiamos y que en la actualidad está colgado de uno de los muros laterales. Este lienzo debió entrar en la parroquia en el siglo XIX tras la desamortización y procede, probablemente, del desaparecido convento franciscano que hubo en esta villa.

En la Memoria-Informe de 1924 que se hizo sobre esta parroquia⁴⁴ se cita este lienzo como el de mejor calidad junto a otro desaparecido apaisado que representaba la muerte de San Francisco y que estuvo colgado en la capilla de San Antonio. En el inventario de 1931 se habla de esta obra como "*Hermoso cuadro de gran tamaño y mucho mérito; representa una aparición de San Francisco*"⁴⁵.

El lienzo, de cierta calidad en la ejecución y mejor composición, presenta a San Francisco en pie, enmarcado entre columnas y rodeado de una serie de

⁴⁴ INFORME... *Doc. cit.*

⁴⁵ INVENTARIO... *Doc. cit.* Pág. 18.

personajes: un papa, con la tiara a los pies, rico pluvial y un hacha de cera en la mano, contempla el semblante del santo. Arrodillado, un cardenal levanta el hábito franciscano para contemplar el pie estigmatizado, a la vez que porta un cirio encendido. En pie, un obispo asiste a la escena, mientras otros dos personajes a derecha e izquierda forman parte del séquito, consiguiéndose una equilibrada composición.

Toda la escena se desarrolla en un ambiente oscuro, en una cripta iluminada por las velas encendidas, que dan acentuadas calidades de luces y sombras. El efecto, sorprendente y barroco, está perfectamente conseguido, si bien la ejecución material de algunos perfiles y plegados de paños no es demasiado hábil por parte del anónimo artista realizador de la obra. En cambio, los detalles son minuciosos y efectistas, consiguiéndose calidades materiales en algunos objetos; tal es el caso de la tiara que aparece en primer término o los bordados de la rica capa pluvial que lleva el papa, en donde queda identificada, incluso, la figura del apóstol San Andrés. Otro detalle de interés anecdótico es la mosca que aparece posada sobre la cabeza del cardenal y que da nombre popular al lienzo. El sentido que tiene este insecto es el acentuar el ambiente de la escena (pensemos que se desarrolla en el interior de una cripta llena de podredumbre y fetidez), y frente a ello el cuerpo de San Francisco se presenta fresco e incorrupto después de largo tiempo muerto.

El tema iconográfico que recoge la escena viene inspirado directamente en una leyenda sobre San Francisco de Asís recogida por el Padre Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum*; de la edición de esta obra de 1751 recogemos íntegramente el siguiente texto, que señala, al final del capítulo dedicado al santo de Asís, lo que sigue:

“Pero no es justo, que callemos el modo, con que el Señor después acá se ha mostrado maravilloso, y glorioso en el Seráfico Padre San Francisco; porque à mi ver, es una de las cosas más raras, que de ningún Santo se leen. Dirèlo de la manera, que lo refiere la Corónica de los Menores, en el Capitulo primero del dezimo Libro, dize, pues: Que el estar el cuerpo del glorioso San Francisco sepultado en el Monasterio de Assis, es cosa cierta; mas que no lo es, en qué lugar, y como esté; porque solo se sabe, que está en una bóveda, debaxo de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco. Añade, que el Papa Nicolao (que devía ser el IV, deste nombre, y el que fuè antes de serlo, Ministro General de la Orden, comenzò à ser Papa el año del Señor de mil y doscientos y ochenta y ocho, setenta y dos años despues que murió el Santo) deseando mucho ver su sagrado cuerpo, entró una noche en aquella Bóveda, acompañado solamente de un Cardenal, y de un Obispo, de su Secretario, y del Guardián del Convento, que se le mostrava. Y que el Cardenal después estando à la hora de su muerte, declaró à un grande amigo suyo la forma, con que estava el santo cuerpo, por estas palabras: «Era cosa (dize) de admiracion, que un cuerpo humano, muerto de tanto tiempo,

estuviese de la manera, que él estava; porque estava en piè derecho, no allegado, ni recostado á parte alguna. Tenia los ojos abiertos, como de persona viva, y alzados ácia el Cielo moderadamente. Estava todo el cuerpo entero, sin corrupción alguna, blanco, y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del Hábito, delante de los pechos, como las acostumbran traer los Frayles Menores. Viendole assí el Papa, puso las rodillas en tierra con gran reverencia, y devosión; y alzó el Hábito de encima del piè, y viò él, y los que allí estavamos, que en aquel santo piè estava la Llaga, con la sangre tan fresca, y reciente, como si en aquella hora se hiziera con hierro en algún cuerpo vivo. El otro piè no le vimos, porque estava cubierto con el Hábito, y teniale tomado debaxo del piè; y el Señor Papa descubrió las manos, y vimos, que en ellas tenia las Llagas, como las del piè; y le besamos las manos, y el piè. Mirò su Santidad el lado derecho, y viò, que tenia el Hábito abierto, y la Llaga tan fresca, y reciente, como las de las manos, y de los pies, y èl solo, y no nosotros, la besò, y la boca del Santo; y sintiò tanta devoción, y santidad interior, que fuè cosa maravillosa, según se mostrava por los efectos exteriores. Finalmente, tanta consolación, y suavidad sentimos todos en el Alma, y en el cuerpo, que no miravamos, que se avia passado toda la noche». Todas estas son palabras de aquel Cardenal, que poco despues diò, su Alma à Dios, referidas en la Coronica, como se ha dicho”⁴⁶.

El tema iconográfico de San Francisco de este modo ha sido repetidamente representado por distintos artistas, tanto en escultura (Pedro de Mena, Catedral de Toledo) como en pintura (Zurbarán, Museo de Arte de Cataluña); sin embargo, en estas versiones se representa exclusivamente la figura del santo, mientras que en el cuadro que aquí estudiamos se recoge íntegramente la escena narrada en el citado texto de Ribadeneira.

Otro detalle que encontramos en nuestro lienzo es una inscripción que señala, junto a un escudo de armas al pie del santo, la frase: “DIOLO DE LI/MOSNA EL CONDE DE LA VENTOSA”. Según González Doria este título fue concedido por Felipe III en 1618 a Don Pedro Coello de Rivera y Zapata de Cisneros, caballero de Santiago⁴⁷. Sin embargo, el blasón que aquí vemos no aparece acolado con la cruz de tal orden, por lo que el lienzo debió donarse por un descendiente de aquél; por otra parte, sabemos que por estas fechas del siglo XVII la cercana Villa de Carcelén era de dominio señorial de algún pariente del mencionado título. Estilísticamente esta obra debe fecharse hacia la mitad del siglo

⁴⁶ RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos*. T. III. Imp. Francisco Suriá. Barcelona, 1751. Págs. 176-177. El Padre Ribadeneira (Toledo, 1526-Madrid, 1611), de la Compañía de Jesús, escribió numerosas obras; de entre ellas la más popular fue el *Flos Sanctorum*, editado por primera vez en Madrid en 1599 y la segunda parte en 1601.

⁴⁷ GONZÁLEZ DORIA, Fernando: *Diccionario Heráldico y Nobiliario*. Ed. Bitácora. Madrid, 1987. Pág. 269.

XVII, si bien el marco, antiguo, con detalles rococó, es obra posterior. En la Exposición de pintura clásica en la Provincia de Albacete se clasificaba como obra de escuela valenciana del siglo XVII.

El lienzo en la actualidad necesita restauración, ya que aparece craquelado y con abundantes desprendimientos de la capa pictórica.

MAHORA

Es escueta y difusa la noticia que tenemos sobre la aportación de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mahora a la muestra Iberoamericana. Con fecha de 26 de enero de 1929 el cura-párroco escribía que *“estoy dispuesto a entregar para la exposición de Sevilla los objetos siguientes propiedad de esta parroquia:*

Estandarte de San Roque; Cristo de marfil y otras vestiduras y lienzos de la iglesia.

Esto siempre que preceda la correspondiente licencia del Excmo. Sr. Obispo de la Diócesis”.

Asimismo, en el Catálogo de la Exposición, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, se dan más datos sobre la aportación de esta villa que, curiosamente, quedó expuesta en las galerías altas del Palacio Mudéjar, fuera del resto de las colecciones del Reino de Murcia. La relación de obras es la siguiente:

- “n.º 1856. Paño de seda, bordado en seda de colores.
Expositor: Parroquia de Mahora. Albacete.
- n.º 1886. Paño de seda roja, tejido en sedas de colores.
Expositor: Parroquia de Mahora. Albacete.
- n.º 1946. Estandarte de damasco blanco, con centro de recortes e imaginería, con figura de San Roque.
Expositor: Parroquia de Mahora. Albacete.
- n.º 2267. Cristo de marfil sobre Cruz de madera negra (siglo XVII).
Expositor: Parroquia de Mahora. Albacete.
- n.º 2296. Copón de plata repujada. Siglos XVI y XVII.
Expositor: Parroquia de Mahora. Albacete”.

Dada la ambigüedad de la referencia de los dos primeros objetos, dudamos de su actual indentificación entre las numerosas telas conservadas en la parroquia; por otra parte el copón no ha llegado a nuestros días, y, en cambio, sí parece que se llevaron a la muestra dos casullas conservadas, aunque no se referencian en el mencionado catálogo.



CRUCIFICADO.

Anónimo hispano-filipino. Siglo XVII.
Marfil y madera de ébano.

Medidas: Cruz: Alto, 68 cm. Ancho, 41 cm.

Cristo: Alto, 38 cm. Ancho, 30'5 cm.

Exp. Sevilla, 1929. N.º 2.267.

Conservado.

Este crucificado de marfil es sin duda la joya más importante que conserva la iglesia parroquial de Mahora. El crucifijo nos presenta a Cristo muerto, clavado en la cruz con tres clavos. El cuerpo, excluidos los brazos, parece recordar la forma del propio colmillo en que está labrado. Un escueto paño de pureza cubre la desnudez del cuerpo, que no es demasiado minucioso en su anatomía. La cabeza, con abundante cabellera labrada como finos hilos y amplia barba, es lo más elaborado del conjunto y en la misma se incluye, labrada, la corona de espinas. El semblante, con gruesos párpados, boca cerrada pequeña, y conjunto alargado, casi recuerda caracteres fisonómicos orientalizantes. Los brazos, ensamblados en piezas aparte, parecen tener una correcta ejecución anatómica. La pieza, aunque en general bien conservada, ha perdido algunos dedos de las manos.

Otra parte importante del conjunto lo constituye la cruz, en madera negra, que ofrece un tronco leñoso que, curiosamente, se adorna con flores y motivos vegetales ricamente labrados, con un gran sentido decorativo ornamental.

No disponemos de ningún dato documental sobre esta pieza, que suponemos donada al templo por alguno de los muchos hidalgos que vivieron en Mahora, pero por los caracteres formales y estilísticos consideramos que este crucifijo quizá pudiera ser una pieza de origen oriental filipino de las que se conocen varias en distintos puntos de España. Según dice Margarita Estella a propósito de unas piezas hispano-filipinas conservadas en la catedral de Badajoz, *"no se puede hablar de artistas concretos de estas obras de marfil que hasta la fecha son anónimas"*

en su totalidad... Lo que sí se sabe, documentalmente es que las realizaban los «sangleyes» nombre que recibieron los chinos residentes en Manila a la llegada de los españoles”¹⁸.

Este Crucificado de marfil, cierra el conjunto de obras de este tipo expuestas en Sevilla, junto al desaparecido de Almansa y la soberbia pieza de Casas Ibáñez, a los que ya nos hemos referido¹⁹.



ESTANDARTE DE SAN ROQUE.

Anónimo. Siglo XIX.

Seda de colores y lienzo pintado.

Medidas: 160 cm. de lado.

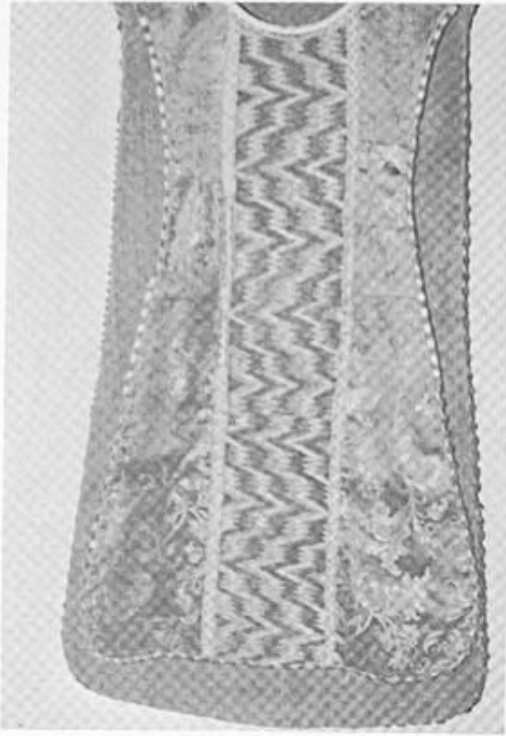
Exp. Sevilla, 1929. N.º 1.946.

Conservado.

Este estandarte o bandera de la Cofradía de San Roque tiene escaso interés. Está formado por un cuadrado de seda blanco con doble bordura, azul al interior y carmísí al exterior. Al centro hay un óvalo pintado en lienzo y sobrepuesto a la tela, que representa a San Roque según su iconografía tradicional.

¹⁸ ESTELLA MARCOS, Margarita M.: "Catálogo de marfiles" en *Catálogo Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Exposición diocesana badajocense. Badajoz, 1984. Pág. 99.

¹⁹ En la provincia de Albacete conocemos otras piezas barrocas de marfil, un Niño Jesús luso-indio en Casas Ibáñez, otra italianizante en Liétor, de gran tamaño. Otro, pequeño, del siglo XVII, en una cruz procesional de Peñas de San Pedro y otra pieza de Cristo Crucificado y de difícil cronología en la Diputación de Albacete.



CASULLA.

Anónimo ¿siglo XVIII?

Seda. Cenefa de tejido de hilo.

Medidas: Alto, 116 cm. Ancho, 50 cm.

Conservada.

Es muy curiosa esta casulla de color rosa utilizada según la liturgia dos domingos al año. El tejido de la tela es de seda con ramajes y decoración floral que apuntan al estilo rococó. Sin embargo, el interés de la pieza quizá resida en las amplias cenefas centrales del anverso y del reverso, formadas por un grueso tejido que recuerda la labor de la tapicería que en el caso del reverso trae unos amplios roleos vegetales en forma de "S" que parecen estar inspirados en idénticas formas de borduras de alfombras españolas de los siglos XVI y XVII. El anverso es más peculiar, ya que si bien el tejido es de la misma calidad, aquí la ornamentación ofrece un motivo zigzagueante de líneas azules, marrones y blancas colocadas en sentido vertical y que recuerdan algunas formas de tejidos hispanoamericanos de culturas andinas. Si bien es poco más lo que podemos añadir sobre esta curiosa prenda litúrgica, nos parece siempre de interés la publicación de estas obras de arte suntuario e industrial principalmente para los estudiosos de este tipo de obras que con frecuencia están marginadas de los estudiosos de investigación artística.



CASULLA.

Anónimo. ¿Valencia. Siglo XVIII?

Seda.

Medidas: Alto, 116 cm. Ancho, 56 cm.

Conservada.

Esta casulla de tejido de seda de colores con galón dorado, ofrece un fondo blanco y una rica ornamentación a base de grandes ramos florales de vivo colorido, conseguido en todos sus matices. Desconocemos la procedencia de la pieza, pero bien pudiera ser un tejido valenciano de mediados del siglo XVIII.

VILLA DE VES

La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la pequeña e histórica Villa de Ves⁵⁰ también aportó dos piezas artísticas a la muestra, en este caso unas vestiduras litúrgicas. El Cura-Rector exponía con fecha de 21 de Marzo de 1929 *“que poseyendo esta iglesia de mi cargo una casulla de terciopelo rojo con evangelistas bordados y otra de damasco carmesí de cierto mérito artístico y deseando al beneplácito de su E. Ilma. para la aportación temporal de dichos objetos para la Exposición Ibero-americana de Sevilla. Suplica se digne autorizar la entrega de dichas casullas para el fin indicado”*.

Si bien disponemos de fotografías de la primera de estas prendas, de la segunda no sabemos tan siquiera si se conserva y suponemos que debía ser escaso el interés artístico que podría tener.

Parece que para el embalaje, fotografías y valoración de estas piezas hubo ciertos problemas, y así se desprende, al menos, de la correspondencia

⁵⁰ La villa de Ves es hoy un núcleo rural enteramente abandonado, estando la escasa población en el antiguo Villar.

conservada entre el cura, el gobernador civil y la secretaría del obispado, si bien estos detalles tienen poco interés sobre el tema.

Estas prendas de Villa de Ves no aparecen reseñadas en las publicaciones de la Exposición.



CASULLA.

Anónimo, "Maestro del terno de San Miguel". Siglo XVI.

Terciopelo rojo y bordados con hilos de oro y seda.

Medidas: Desconocidas.

¿Conservada?

Esta casulla es una soberbia pieza del arte del bordado. Si bien en la actualidad no la hemos podido localizar, disponemos de dos fotografías de calidad que nos sirven de base para su estudio. Sabemos que esta casulla hasta los primeros años de 1950 se guardaba en la parroquia de origen y fue el obispo de la Diócesis Don Arturo Tabera y Araoz quien la rescató depositándola en el Obispado de Albacete en donde permanecería al menos hasta los años setenta⁵¹. Lamentablemente en la actualidad no se nos ha sabido dar noticia de su paradero, siendo por tanto necesaria la pronta y urgente recuperación.

La prenda, de terciopelo rojo, traía una ancha cenefa de imaginería, cuyas figuras quedan enmarcadas en hornacinas formadas por un arco de medio punto apeado en balaustres. Sobre el trasdós de la rosca de los arcos aparece un rico

⁵¹ Curiosamente las fotografías que disponemos y publicamos fueron hechas a instancias del mencionado señor obispo, en el reverso está escrito con letra del prelado la procedencia de la pieza.

tejido de oro y sedas con motivos vegetales. Las figuras de los santos se recortan sobre un fondo de hilo de oro formado por numerosas cuadrículas romboidales. El suelo asemeja un amplio enlosado en perspectiva. En el anverso, encontramos de arriba abajo: la figura del Padre Eterno de medio cuerpo, entre nubes, bendiciendo y con un globo en la mano, en un espacio cuadrado y luego en hornacinas, San Pablo y San Andrés; y en el reverso, la Virgen con el Niño, San Pedro y Santiago, todas figuras de correcto dibujo con matices cromáticos de buena ejecución.

Desconocemos el bordador que realizó esta obra, sin embargo, por razones estilísticas y formales la adscribimos al mismo que realizó un terno blanco para la parroquia de Chinchilla y que hemos llamado con el nombre de "Maestro del terno de San Miguel". Es evidente que en la cenefa de la casulla chinchillana, que también se expuso en la muestra de Sevilla y a la que ya nos hemos referido (*vide supra*), hay íntimas relaciones con esta pieza de Villa de Ves: El Padre Eterno del anverso —en Chinchilla totalmente rebordado—, la figura de la Virgen con el Niño, casi idéntica en ambas obras, la misma disposición de los arcos y ornamentaciones externas e internas nos indican un mismo taller en las dos casullas. En cuanto a la cronología, fijamos su fecha a mediados del siglo XVI, pero seguimos desconociendo el lugar de procedencia, ya que según los libros de Fábrica de poblaciones de esta antigua diócesis de Cartagena, hacia mediados del Quinientos, bordadores de Toledo, Granada, Murcia, Orihuela y Lorca, suministraban sus obras a distintas parroquias, entre ellas a la de San Juan Bautista de Albacete.

Como ya hemos indicado, sería de desear el que las autoridades eclesiásticas diocesanas albacetenses promovieran la rápida localización de esta importante casulla, que junto a las conservadas en Chinchilla constituyen un óptimo conjunto, fundamental para el conocimiento del arte del bordado en el Renacimiento y protobarroco en toda la antigua diócesis de Cartagena-Murcia.

CONCLUSIONES

En estas páginas hemos recogido la aportación artística de la antigua Diócesis de Cartagena en la provincia de Albacete, para ello hemos reconstruido un catálogo actualizado y razonado de estos bienes, hoy sensiblemente disminuidos. De ahí el interés que puede tener nuestra labor, al haber recuperado la memoria de objetos y obras cuyo recuerdo, al cabo de sesenta años, se había borrado.

Hasta aquí nos hemos referido a la aportación artística albacetense procedente de los territorios que fueron de la Diócesis de Cartagena, no obstante parece que también debería haber participación de las otras zonas pertenecientes a otras jurisdicciones eclesiásticas; sin embargo, aunque parecen existir noticias y recuerdos, no hay referencias que nos confirmen cuáles fueron esas

aportaciones, pues las dos escuetas fuentes bibliográficas de la época, a las que ya nos hemos referido en estas páginas, desconocen enteramente cualquier tipo de aportación de estos otros territorios.

El catálogo que aquí hemos recompuesto es enormemente variado, con un criterio de selección para la muestra que al menos hoy sería discutible, pues no parece responder a una idea demasiado clara cronológica, iconográfica o temática, sin embargo nos ha parecido adecuado el recomponerlo, así como el estudiar cada una de las obras a la luz de los actuales conocimientos sobre los valores histórico-artísticos que poseen o poseían cada una de las obras que se seleccionó para la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

De toda la colección artística que hemos estudiado a lo largo de estas páginas llama la atención que el conjunto de obras es fechable entre los siglos XVI al XVIII, prescindiendo en todo momento de piezas góticas que indudablemente en esos años —1929— todavía se guardaban en distintas iglesias provinciales. Por otra parte, no es excesivo el número de cuadros que se seleccionaron, tan sólo el "*Noli me tangere*" de Chinchilla y los pequeños vidrios populares de Jorquera, e incluso después se renunció a llevar otro lienzo de esta misma población, que también hemos estudiado.

En cuanto a imágenes, excepto la Santa Ana de Chinchilla y la Virgen de Almansa el resto se centró fundamentalmente en piezas barrocas, y esto es significativo en estas fechas, pues por entonces la imaginería de este estilo no estaba excesivamente prestigiada en los medios artísticos e intelectuales.

Es curioso que se buscaran obras de sorprendente riqueza, tal es el caso de los Crucificados de marfil o la cajita de rapé de oro que ofrecían la ventaja de su fácil transporte y su especial carácter llamativo, para una exposición como la que se pretendía. Sin embargo, las piezas de orfebrería fueron escasas, tan sólo la mencionada cajita, la cruz de Jorquera y un cáliz de Hellín, no registrándose, en cambio, ni una sola custodia, cuando sabemos que existían y aún existen en distintas parroquias albacetenses piezas de indudable mérito.

Junto a todo lo expuesto, constatamos la especial predilección que hubo por parte de los miembros del comité provincial de incluir entre las obras seleccionadas un nutrido número de ternos y vestiduras litúrgicas, esto quizá se justificaría por lo llamativo de las piezas a la vez que por la discreción de su falta durante un tiempo de las parroquias correspondientes; hemos de pensar que los habitantes de los pueblos de origen siempre fueron celosos de sus propias riquezas y si bien en ocasiones podrían pasar desapercibidas, por el simple hecho de que pudieran salir ya surgía el recelo de su posible pérdida o deterioro.

De la lectura y análisis de todo lo expuesto, consideramos distintos puntos que pueden tener validez para la conservación y estudio de las obras artísticas religiosas hoy existentes en nuestra provincia. En primer lugar, surge la imperiosa necesidad de conocer toda esta riqueza, en ocasiones todavía ignorada. El segundo punto a tener en cuenta parte de la necesaria conservación de la misma. Y por último, casi como consecuencia de todo ello, se plantea, a resolver por la

autoridad eclesiástica, la creación de un Museo Diocesano Albacetense, en donde se conserven, expongan y puedan estudiarse, obras artísticas de difícil acceso que por su dispersión, aislamiento y seguridad merezcan ser conservadas como se ha hecho en casi todas las diócesis españolas; aunque esto naturalmente es un tema de difícil y delicada solución, pero de este modo se evitarían pérdidas y lamentables deterioros de distintas obras, pensemos en la casulla de Villa de Ves o en algunas imágenes que estuvieron en Jorquera.

ADDENDA

En estas páginas hemos analizado exclusivamente la aportación artística de bienes de la Iglesia. Sin embargo, cuando ya teníamos elaborado y compuesto nuestro trabajo hemos tenido la oportunidad de encontrar en el Museo de Albacete unas fotografías antiguas de los dos abanicos albacetenses que se mostraron en la Exposición Iberoamericana y que ya habíamos mencionado anteriormente. Por ello, nos parece adecuado estudiar, como colofón, estos dos objetos suntuarios, máxime cuando todavía son raras las publicaciones sobre esta temática.

Es escasa la bibliografía existente sobre el abanico artístico en España, pese a que existen importantes colecciones en nuestro país; así, es de destacar la Colección del Patrimonio Nacional, expuesta en el Palacio de Oriente y formada, en su mayor parte, por obras de los siglos XVIII y XIX que pertenecieron a reinas e infantas españolas; también son de especial relieve las Colecciones del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y del Museo Marés de Barcelona, entre otras instituciones públicas.

M.^a T. Ruiz Alcón, que ha tratado el tema del abanico, señala el origen oriental de este objeto que se populariza a partir del siglo XVII y alcanza en los siglos XVIII y XIX su máxima expresión artística, momento en que en Valencia se establece una floreciente industria que ha llegado a nuestros días⁵². Interesante es el estudio Nancy Armstrong sobre los fondos de la colección Lázaro Galdiano⁵³.

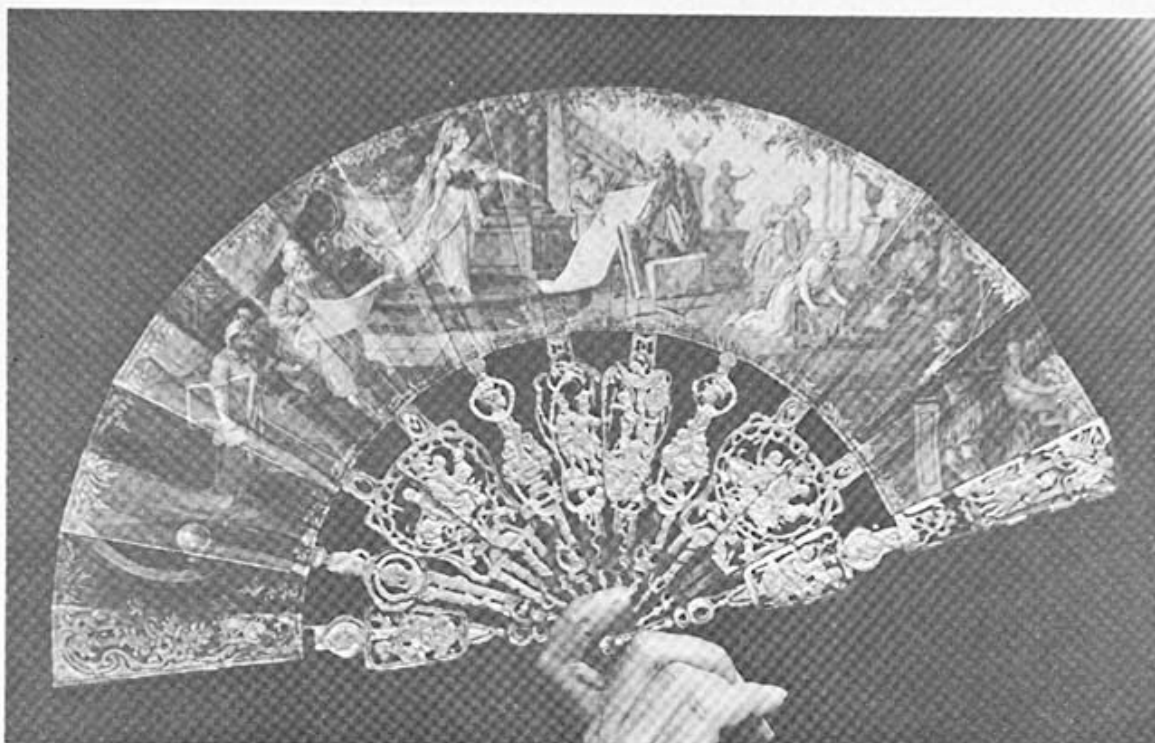
El primero de los abanicos que estudiamos es el procedente de Fuentealbilla, que fue la pieza número 258 de la exposición y se mostró en la vitrina número uno de la sala segunda en las galerías bajas del Palacio Mudéjar; en el escueto catálogo se describía como "*abanico con varillas de carey, adornos dorados y plateados. Expositor: D.^a Ana Valiente*"⁵⁴. Más detallada es la descripción que aparece en el otro folleto sobre la participación del Reino de Murcia, en donde se

⁵² Vid. RUIZ ALCÓN, M.^a Teresa: "Abanicos" en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coordinada por BONET CORREA, A. Manuales de Arte Catedra. Págs. 621-629. Madrid, 1982.

⁵³ ARMSTRONG, Nancy: "Los abanicos del Museo Lázaro Galdiano". Rev. *Goya*. Núsm. 193-195. Págs. 131-142. Madrid, 1986.

⁵⁴ Exposición Ibero-Americana. Sevilla, 1929. *Op. cit.*

especificaba: “*Abanico del siglo XVIII en crey y calados de oro y nacar, con figuras, medallones y grupos de amorcillos y guerreros. El pais pintado de escenas griegas representadas a la francesa, de la manera luisina. Propiedad de doña Anita Valiente Navarro de Fuente-Albilla*”⁵⁵.



Según la fotografía que hemos encontrado y que reproducimos, el abanico era una pieza de notable calidad artística; las varillas se adornan con bellísimos bajorrelieves calados con figuras de acusado carácter clásico; en las centrales aparece una figura femenina que podría identificarse con Venus, sentada bajo un reloj que anuncia el despertar del día y con la representación de Cupido en lo alto. En la varilla contigua hay dos guerreros, uno de los cuales, en primer término, será Marte que entrega su lanza a Cupido⁵⁶. El resto del varillaje se adorna con figuritas de amorcillos, medallones y soportes clasicistas, todo ello de exquisita ejecución dieciochesca. Así pues, por esta parte ornamental bien pudiera tratarse de un abanico de bodas o bien el obsequio de un novio a su prometida. El país —parte pintada— no sabemos si sería de papel pero lo más probable es que fuera de vitela con pintura al “gouache”. Aquí se representa una curiosa escena, al centro, en pie, y en un trono hay una reina con manto de armiño que señala con su cetro a un gran plano desplegado que le muestran unos arquitectos que traen un cartapacio así como un regla y escuadra; junto a la reina, y con menor rango,

⁵⁵ *El Reino de Murcia... op. cit.* Pág. 31.

⁵⁶ Venus, diosa de la belleza y del amor, estaba casada con Vulcano pero mantuvo amores con Marte, dios de la Guerra, estas relaciones fueron descubiertas por el Sol una mañana y es el tema del cuadro de Velázquez la Fragua de Vulcano.

otro individuo vestido a la morisca contempla otro plano, acompañado de un sirviente con idéntica indumentaria y otro cartapacio bajo el brazo. Hacia la derecha de la composición unas criadas parecen estar guardando un estuche con afeites de tocador, junto a un brasero que esparce sus perfumados humos por el ambiente. Este conjunto principal queda enmarcado por una arquitectura de aire clásico con jarrones, columnas y estatuas. En el lateral derecho un personaje masculino vestido a la romana con coraza y casco está contemplando la escena descrita. Ésta es de difícil interpretación, no obstante consideramos que el asunto representado está inspirado en la tradición mitológica clásica, según una visión muy peculiar dieciochesca. Así, creemos que el tema bien pudiera referirse a la legendaria Reina Dido en el momento que está decretando la fundación de la ciudad de Cartago, según los planos que le muestran los arquitectos y aprueban los altos personajes de la corte vestidos a la morisca. Es curioso que las doncellas guardan un tanto precipitadamente los productos de belleza de la reina, en cuyo acto se quiere hacer constar el empuje, diríamos que viril, de la Reina Dido. La figura romana que contempla la escena podría identificarse con Eneas, el épico troyano que en su viaje por el mar arribó al Reino de Dido y ésta quedó enamorada perdidamente de él, según cuenta Virgilio en la Eneida. De este modo, pues, estamos ante un tema amoroso clásico que se relaciona, también, con las figuras del varillaje al que anteriormente nos hemos referido, con lo cual se refuerza la idea ya expuesta de que este abanico pudo tener una finalidad nupcial o bien ser un presente de un amante a su amada, dentro de la mejor línea del gusto por lo clásico entre la aristocracia y la alta burguesía del siglo XVIII. Desconocemos si el reverso estaba o no decorado.

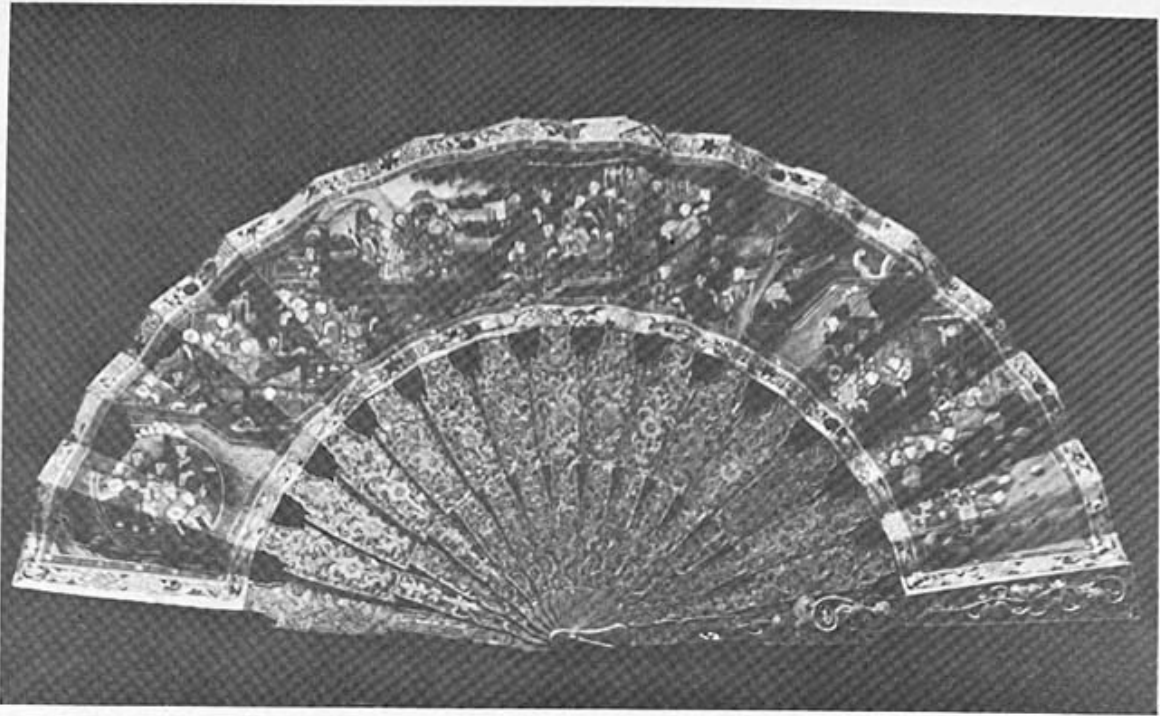
En cuanto al origen, consideramos que se trata de una exquisita obra quizá no española relacionada con piezas germano-austriacas de hacia los años 80 del siglo XVIII, alguna semejante encontramos en la colección Lázaro Galdiano, aunque quizá más rococó y menos neoclasicista que la que estudiamos⁵⁷.

El otro abanico objeto de nuestra atención, era el señalado en la exposición sevillana con el número 921 que estuvo expuesto en la vitrina central de la Sala Cuarta. Se describía así: "*Abanico con varillas de plata doradas, filigranadas y esmaltadas, país en papel pintado, con caras de marfil. Expositor: Don Rodrigo Perucho. Albacete*"⁵⁸.

Este abanico, muy espectacular, debía ser obra del siglo XIX y si bien es curioso en todos sus detalles, como la filigrana del varillaje que pudiera recordar la tradición platera cordobesa, es obra de menor categoría que la pieza antes citada de Fuentealbilla. Aquí el país, de papel, ofrece multitud de escenas con figuras de chinos con cabezas de marfil. La interpretación temática es difícil y repite en sus dos caras un modelo oriental formado por agrupaciones de figuras vestidas con sus clásicos atavíos, todo de una gran minuciosidad y detalle. Son formas y

⁵⁷ ARMSTRONG, N.: *Op. cit.* Véase el abanico que aparece en la fig. 15. Págs. 136 y 138.

⁵⁸ Exposición Ibero-Americana. Sevilla, 1929. *Op. cit.*



figuras que fueron queridas y aceptadas en la sociedad española del siglo XIX y que se utilizaron como motivo ornamental sobre los más variados objetos desde cajitas de laca, juegos de café a los clásicos mantones de Manila. Las Islas Filipinas fueron, precisamente, las difundidoras de estas modalidades ornamentales en la Metrópoli. Después, incluso, en la propia España se imitarían estos aludidos motivos. Por tanto, ante este abanico no acertamos adscribir su lugar de origen, pero es posible que fuera elaborado en Filipinas por artífices chinos establecidos en aquellas islas, aunque también es probable que tan sólo fuera el país el elaborado en aquellas lejanas tierras para ser montado después en España.

L. G. G.-S. B.