

El retablo mayor de la Parroquia de La Asunción de Hellín

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
ENRIQUE MÁXIMO GARCÍA

SUMMARY

We have studied the disappeared main altarpiece of the parish of Hellín through an old photograph and some ancient documents regarding the sculpture and gilding, that provide new details on Juan Sánchez Cordobés and reveal the names of other artists such as Bartolomé Saloni, a XVIIth century constructor and sculptor, as well as those of other gilders.

PALABRAS CLAVE: Retablo, escultura y dorado en el siglo XVII. Juan Sánchez Cordobés. Bartolomé Saloni.

I INTRODUCCIÓN

En el altar mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de La Asunción de Hellín hubo un retablo de grandes dimensiones. Lo ejecutó Bartolomé Saloni, un desconocido ensamblador que con esta obra demostró que le corresponde ocupar un lugar significativo en la historia del retablo en la Diócesis de Cartagena. La pieza desapareció en su mayor parte en la Guerra Civil, pero se conoce su estructura merced a una antigua fotografía (lám. I)¹. Constituye un ejemplar destacado de la arquitectura en madera del siglo XVII y estuvo formado exclusivamente por esculturas, en su mayor parte realizadas por Juan Sánchez Cordobés. El tabernáculo era una pieza posiblemente ejecutada en el tercer cuarto del siglo XVIII.

La actual localidad albacetense era entonces una villa del Reino de Murcia y pertenecía a la Diócesis de Cartagena, aunque antaño había formado parte del Marquesado de Villena. Se encontraba en una encrucijada de caminos, como se decía en 1576, «Hellín es lugar pasajero

1 Persisten algunos fragmentos en una ermita de la localidad.

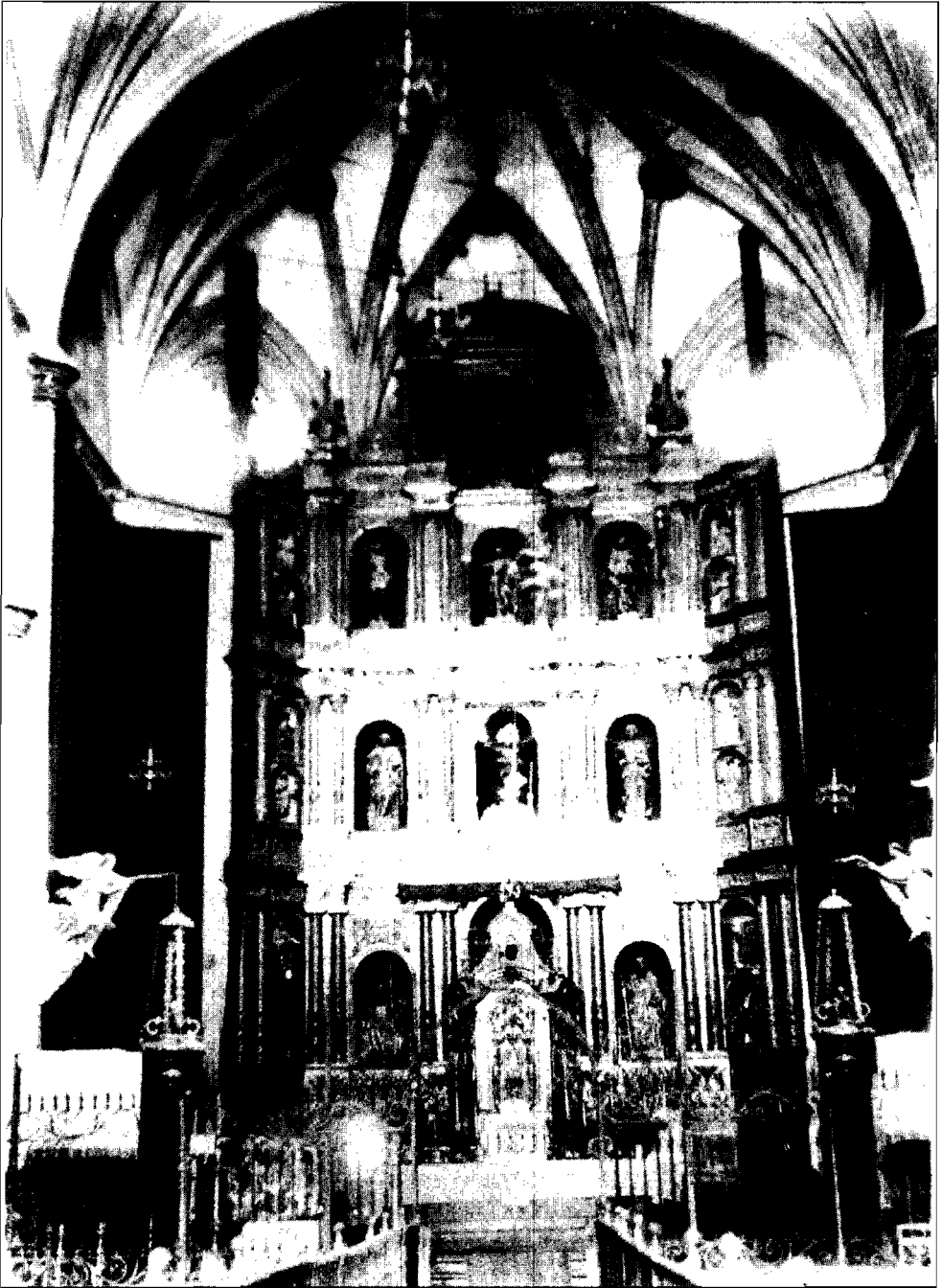


Lámina I. Retablo mayor de La Asunción de Hellín

que pasan por ella los que vienen de Castilla la Vieja por Murcia e Cartagena e Lorca» y «está en frontera de los Reinos de Aragón e Valencia»². De ahí que indistintamente trabajasen maestros de Albacete y Murcia o de diversas villas castellanas, con alguna intrusión de artistas procedentes del reino de Valencia y Andalucía.

La iglesia columnaria del siglo XVI ofrecía un marco notable para que luciese la gran escenografía sacra en madera ubicada en el presbiterio, que atraería la atención del fiel tras cruzar la fachada principal abierta en una de las naves laterales³ portada que se debía estar realizando a comienzos del XVII⁴. Además, la tipología del templo permitía una visión desahogada del altar mayor. Por entonces, era la única parroquia de la villa y, según comentaba el Padre Morote, era «muy digna de celebrarse entre las primeras del Reyno de Murcia» y, por tanto, era lógico que se erigiera un retablo acorde a la magnitud de la arquitectura que lo acogía⁵. Además, había un hospital y multitud de ermitas⁶.

En 1730 Villalva y Córcoles le dedicó unos párrafos a la Virgen del Sagrario, que se encontraba en la parroquia, y a la del Rosario que se hallaba en el primitivo templo del castillo. Respecto a la primera, situada en el retablo mayor, señalaba:

A Maria Ssma. con el sagrado epígrafe del Sagrario venera la muy noble villa de Hellín, que es la titular de la Parroquia de los nobles vecinos de Hellín con justa razón puede gloriarse de tener en su patrocinio a tan soberano tesoro, pues campea este glorioso titulo tantas excelencias. Está la santa imagen colocada en el Altar mayor sobre el sagrario, desde su colocación primera, que por su antigüedad se ignora

2 Recogido por CEBRIÁN ABELLÁN, A. y CANO VALERO, J. *Relaciones Topográficas de los Pueblos del Reino de Murcia*, Murcia, 1992, p. 161 y RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. *Hellín en textos geográficos antiguos (Facsimiles y transcripciones)*, Albacete, 1996, p. 37. Las villas más cercanas en dirección a los cuatro puntos cardinales eran entonces las siguientes: Peñas de San Pedro a seis leguas, Jumilla a cinco, Calasparra que era territorio de la Orden de San Juan a seis y Liétor –de la Encomienda de Santiago– a cuatro.

3 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, 1061, pp. 189-190. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Septima)*. Murcia, 1983, p. 190.

4 Recientemente estudios han retrasado la conclusión de la perteneciente a La Asunción de Almansa, tipológicamente similar (PEREDA HERNÁNDEZ, M.J. «La Iglesia de Santa María de la Asunción de Almansa. (Estudio Histórico 1524-1987)», *Cuadernos de Estudios Locales*, 8, 1989, s.p.; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G.; SÁNCHEZ-FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A. *Arquitectura de la Provincia de Albacete*. Albacete, 1999, pp. 407-408).

5 Así lo expresaba en su libro sobre Lorca publicado en 1741 (Recogido por RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. op. cit., p. 61).

6 Al menos éstas había en Enero de 1576, celebrando la villa las festividades de San Agustín, San Roque y San Rafael; si bien, se incrementaron después (CEBRIÁN ABELLÁN, A. y CANO VALERO, J. op. cit., pp. 149-162, cita pp. 160-161). Sobre este tema véase JORDÁN MONTES, J.F. «Las ermitas en la comarca de Hellín-Tobarra. Ejemplo de cristianización de espacios sacros». En: *IV Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha* (Albacete, 1986). Tobarra, 1987, pp. 411-437.

el año. Tiene esta Señora el Niño Jesús en sus brazos, y ambos tienen las facciones de su Ilmo. rostro muy peregrinas y graciosas⁷.

Se trataba de una escultura a la que se le profesaba gran devoción y a la que el clero y el Concejo acudían, como continuaba explicando Villalva y Córcoles, en sus mayores ahogos y necesidades como la «falta de agua, langosta, peste, y otras calamidades y miserias»), experimentando ((abundantemente el remedio»). Su festividad se celebraba el día de La Asunción y, al unirse ambas, posiblemente una de ellas fue quedando relegada⁸. Por todo lo declarado, parece que se deduce que esta escultura era anterior al retablo.

En 1778, Espinalt resaltaba la existencia de varias ermitas, dos conventos –ambos franciscanos, uno de religiosos erigido en el XVI y el otro de clarisas fundado a comienzos de la siguiente centuria⁹–, un hospital y una parroquia, además de la que se construía por entonces en el que fuera heredamiento de Isso. Sobre La Asunción manifestaba: «La talla, y brillantez del presbiterio, y su Retablo, es de notable majestad, y conocido primor»¹⁰. Los viajeros no le dedicaron a la villa especiales parabienes y menos al retablo¹¹. Juan Lozano y Sebastián de Miñano insistieron en la antigüedad de la fundación de Hellín y este último remarcó la magnificencia de la parroquia declarando que unía «á la sencillez la majestad», palabras que repitió Francisco de Paula Mellado en 1845 y muy parecidas a las manifestadas por Pascual Madoz en fecha similar¹². En el *Proyecto de Ordenanzas de Campo y Huerta del término municipal de la villa de Hellín, una reseña histórica de dicha villa* publicado en 1883 se copiaba literalmente a Espinalt en el comentario sobre el retablo, puesto que se recopilaron crónicas y apuntes sobre la localidad y, de igual forma, hizo Joaquín Roa en la *Cróizica de la Provincia de Albacete* de 1891¹³. Tormo no olvidó una escueta mención al «retablo de estatuas», sintetizando en tres palabras una acertada descripción del mismo¹⁴. En cambio, en el *Diccionario Geo-*

7 VILLALVA Y CÓRCOLES, J. *Pensil del Ave-Maria. Historio Sagrada de las Imágenes de Mnrín Santísima con algunas de sus Apariciones, y Milagros que se veneran en todo el Reino de Murcia, su Obispado, Ciudades, Villas y Lugares*. Ms. conservado en el Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.), 1730, ff. 410 v.-411. Sobre el origen del culto a la Virgen del Rosario, sus milagros y apariciones, véase INIESTA VILLANUEVA, J.A. y JORDÁN MONTES, J.F. *Leyendas y Creencias de la Comarca de Hellín-Tobarra*. Hellín, 1995, pp. 40-43.

8 Precisamente en esa fecha del 15 de Agosto la villa repartía pan y una porción de carne a los pobres y forasteros, costumbre que había decaído por la penuria de los tiempos pero que se había renovado (VILLALVA Y CÓRCOLES, J. ms. cit., f. 411).

9 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G., SÁNCHEZ-FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A. op. cit. pp. 407-408. Sobre las ermitas, véase JORDÁN MONTES, J.F. Art. cit.

10 ESPINALT Y GARCÍA, B. *Atlante Español. Reino de Murcia*. Murcia. 1981, p. 196.

11 Richard Ford señaló que fue terriblemente saqueada por los franceses y el francés Abdón Mathieu la incluyó en una relación de localidades que opinaba que no ofrecían interés (TORRES-FONTES SUÁREZ, C. *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia. 1996. pp. 700, 105, 1708).

12 RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. op. cit., pp. 118-127, 146, 161.

13 RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. op. cit., pp. 230, 261.

14 TORMO Y MONZÓ, E. *Levante*. Madrid, 1923. p. 318.

gráfico de España de 1959 se citan las pérdidas experimentadas en la iglesia de Hellín durante la Guerra Civil de cuadros, imágenes de Salzillo y libros sacramentales, sin aludir al retablo¹⁵.

II LA ESTRUCTURA DEL RETABLO

El retablo presentaba una planta recta que se quebraba en las calles extremas adaptándose al presbiterio poligonal, arropando el conjunto y rompiendo la rígida estructura frontal. Estaba constituido por tres cuerpos de cinco calles y ático de una, separadas por columnas pareadas e incorporaba frontón curvo concluyendo y pirámides sobre algunos soportes. Se concedía mayor significación al lugar que probablemente albergase la Virgen del Sagrario en el primer cuerpo, al articular una hornacina mayor que el resto, tal y como revela la fotografía que persiste. Se optó por un rígido sistema compositivo con rica decoración tallada que cubriría paramentos libres en bancos, rebancos, frisos y sobre los arcos en las distintas calles, así como en los tercios inferiores de las columnas, optando por una sucesión de órdenes comenzando por el toscano, pero sin valerse de la opción característica¹⁶.

La escultura adquirió un valor predominante frente a las historias de pincel, ocupando las veintidós hornacinas –número que da idea de la envergadura de la obra– y enlazando con la etapa de finales del siglo anterior en el Reino de Murcia y con la labor de los hermanos Ayala. Tipológicamente su equilibrada estructura era heredera del momento precedente en cuanto a su ordenación con varios cuerpos y a la abundante compartimentación, aunque la carga decorativa era menos abundante que la agregada por los Ayala en sus primeras obras y los elementos se simplificaron.

La articulación mediante una suma reiterativa de bandas horizontales y verticales con correctas y precisas relaciones entre arquitectura y escultura hacía que se percibiese claramente una composición en la que cada parte se subordinaba al todo. No tuvieron cabida los aspectos secuenciales, pues no se incluyeron escenas narrativas, pero sí dominó una rigurosa parcelación remarcada por dobles soportes que sumaban el considerable número de cuarenta, con ejes columnarios continuos que subrayaban el fuerte impulso ascensional que mostraba tan monumental obra. La calle principal presentaba una leve enfatización, al disponerla algo más ancha, acentuando el valor del centro y las jerarquías de la estructura, al remarcar la importancia de cuanto se hallaba en el eje de simetría, aspecto que fue progresivamente aumentando y que alcanzó su apogeo en el segundo tercio del siglo XVIII cuando se potenció sin reservas esta calle. Las columnas pareadas no dejaban espacio para entrecalles como en retablos anteriores y posteriores y la monotonía de la línea recta con el mantenimiento sin quiebros del trazo en los entablamentos se vio acompañada por las curvas de los arcos de las hornacinas y el frontón de la cúspide. Orden y ritmo disciplinado y continuo eran característicos de un ejemplar que destacaba por el estudio armónico de la composición, donde el despliegue de la orna-

15 RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. op. cit., p. 292. Queremos agradecer a Don Juan Jordhn. a Don José Antonio Iniesta y a Don Rafael López su ayuda y sugerencias como profundos conocedores de cuanto se refiere a la cultura y al arte en Hellín. Véase también LOSADA AZORÍN, A. *Hellín en su historia*, Hellín, 1994, p. 144.

16 Aunque la fotografía que persiste no es lo suficientemente nítida como para apreciarlo con rigurosidad.

mentación de talla se ajustaba a las superficies establecidas –los llanos–, sin que los motivos de decoración pictórica compartieran espacios con aquélla. Llevaba pirámides como en otros retablos o túmulos de la época que todavía manifestaban la impronta escorialense, pues persistía el impacto de este retablo de Herrera y su difusión a través de láminas, dibujos y libros. Palladio, Serlio, Viñola, Alberti y Vitruvio constituyeron fuentes de referencia constante en la época en lo que se refiere al conocimiento de los órdenes. El valor de lo arquitectónico se impuso y la escultura se supeditó a los espacios dispuestos y acotados en las *cajas*. Hubo ciertas diferencias en el empaque de las calles centrales con respecto a las externas, al acomodar las *figuras redondas* con mayor desahogo, pues, en las exteriores, la escultura se situó en huecos de menor capacidad y profundidad, duplicando su número.

Se hizo notoria la influencia de la Corte y de Andalucía Occidental. Se trataba de un modelo evolucionado del esquema herreriano en tanto que no combinaba escultura y secuencias narrativas –de pincel o relieves–, retomando tipologías de Gómez de Mora –por ejemplo la traza firmada en 1614 en Madrid para el retablo del monasterio de Guadalupe–, pero abandonando el protagonismo compartido de la pintura y la escultura que allí gozaban¹⁷. En otras inmensas piezas castellanas y de otros reinos de finales del XVI y principios del XVII, la imaginería ocupó todos los espacios, pero en muchas ocasiones la parte secuencial dispuesta en relieves se distribuyó por las calles y las piezas de bulto se colocaron en las entrecalles, caso de la catedral de Sigüenza. Por ejemplo, en otras localidades próximas como Letur se documenta la existencia de un retablo en su parroquia con ocho cuadros y nichos con La Asunción como titular y San Juan Bautista y San Marcos.

Al descartar el componente episódico, se simplificó la iconografía en cuanto al encadenamiento de las acciones representadas en los diferentes compartimentos como parte de un todo. Las imágenes se adaptaron al orden establecido y a los rígidos encasamientos proporcionados por la arquitectura en madera, mostrando escasa agitación, como revelan sus siluetas¹⁸. Si la proximidad de la Corte fue evidente, la relación con tierras andaluzas a través del intercambio de artistas y obras estuvo, asimismo, probada, tanto por la documentada relación entre uno de los más significativos maestros de talla en el cambio de siglos como fue Diego de Navas quien estuvo en contacto con Miguel Cano, padre de Alonso Cano, y con otros artistas granadinos, como en el ámbito escultórico el propio Sánchez Cordobés, formado en Málaga¹⁹, además de otros.

17 No en vano está documentada la presencia de Gómez de Mora en Murcia en 1637 (TOVAR MARTÍN, V. «Juan Gómez de Mora, Arquitecto y Trazador del Rey y Mecstro Mayor de Obras de la villa de Madrid». En: *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, 1986, pp. 32-33).

18 Para una visión general sobre el valor de la escultura en el retablo de la Diócesis Fulgentina a lo largo del tiempo, véase PENA VELASCO, C. de la. «La Escultura en el Retablo desde Trento hasta la Ilustración. Historia, narración y apoteosis de la imagen de bulto». Eii: AA.VV. *El legado de la escultura. Murcia, 1243-1811*. Murcia, 1996, pp. 51-62.

19 BELDA NAVARRO, C. «Escultura». En: *Historia de la Región Murciana*. VI. Murcia, 1980, pp. 319-361 y GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, 1989. Con carácter general, véase SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. y PEÑA VELASCO, C. de la. «Los caminos del arte y la imagen pública de la Murcia Barroca». Eii: GONZÁLEZ BLANCO, A. (ed.). *Los Caminos de la Región de Murcia*. Murcia, 1989. pp. 251-272.

En Andalucía y, especialmente, en Hispanoamérica sí es frecuente encontrar retablos constituidos sólo por escultura, ostentando esta disciplina un predominio claro²⁰. También hubo ejemplos de esta índole en diferentes reinos españoles, a veces con relieves historiados en el banco. En el fondo, aunque con una relación de escultura y arquitectura diferente, se estaba adelantando la relevancia que tendrían las imágenes de bulto en el retablo del segundo tercio del siglo XVIII en la Diócesis de Cartagena, aunque sin la sujeción a su emplazamiento en nichos y sin la superposición de cuerpos que en este caso presenta, al disminuir el número de éstos.

El tabernáculo presentaba planta cuadrada con esquinas achaflanadas que concluían con frontón curvo a la manera del ático del retablo y en el remate de la estructura parecía alzarse el Pelicano o el Ave Fénix como motivo eucarístico. Era patente la fina decoración tallada que incorporaba, siendo particularmente relevante en la parte frontal. Mantenía ciertas analogías con el que había en el templo de la Compañía de Jesús de Murcia, aunque parece que éste llevaba el cordero sobre el libro de los siete sellos, y con el de la parroquia de Peñas de San Pedro, con retablo coetáneo diseñado por Juan de Gea y realizado por Ignacio Castell a partir de 1757 y con remate menos estilizado pero, sin duda, similar²¹.

III. HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN

Concluida la arquitectura del templo y teniendo una gran imageri de culto a la que proporcionar un marco adecuado que la acogiese, la parroquia y la villa aunaron sus esfuerzos para erigir el retablo mayor. Fue contratado por Bartolomé Saloni en la tercera década del siglo XVII, suscribiendo Juan Sánchez Cordobés escritura de trato y concierto por lo correspondiente a la escultura ante Ginés Gómez de Valcárcel. Todo ello se deduce de la carta de pago firmada por este escultor el 27 de Mayo de 1630 en la que manifestaba hallarse estante en la villa de Hellín y haber recibido de Saloni, vecino de ella, doscientos reales al contado por cuenta de lo que le adeudaba en el trabajo que debía hacer y estaba realizarido en el retablo, además de otros ochocientos que ya le habían entregado²². Por tanto, en esta fecha la pieza estaba iniciada, pues el artista declaraba estar ya ejecutando su labor en este encargo.

A principios de Abril de 1637 Saloni declaró haber recibido del Concejo cuatro mil ciento cincuenta reales de vellón por medio de Jerónimo Rodríguez de Vera y Andrés de Caravaca, alcaldes ordinarios y comisarios designados para la venta de las hierbas de Hellín e Isso y

20 Por ejemplo, Santo Domingo de Puebla, Parroquia de Ozumba, Tlalmanalco, Apan, Santuario de la Virgen de Ocotláii. Sari Cosriie y San Damián de México, etc.

21 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. *Francisco Salzillo y lo escultura Salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete, 1085, pp. 46-49; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. «El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro», *Al-Basit*, 9, 1981, pp. 141-160; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. «El retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete: tres ejemplos». En: *Congreso de Historio de Albacete. Edad Moderna*. (Albacete, 1983). Albacete, 1984. pp. 475-493; PEÑA VELASCO, C. de la. *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, 1992, pp. 407-408; SÁEZ VIDAL, J. *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante, 1998, pp. 175-201.

22 A.H.P.Ab. (Archivo Histórico Provincial de Albacete), prot. 743, 27 Mayo 1730, f. 159 v. La localización del protocolo donde figura el contrato no ha sido posible al no conservarse los años correspondientes a este escribano.

«mielares y balsielas» agregadas a ella²³. Al mes siguiente, la entrega se la hizo Salvador Guerrero y esta vez fueron setecientos reales²⁴. En 1640 compareció Marcos de Anguix, vecino de Barrax, actuando como fiador Melchor Fraile, con domicilio en Hellín. Se comprometieron a pagar cuatrocientos cincuenta reales a la villa procedentes de la transacción de aquéllas²⁵.

En una escritura fechada el 16 de Enero de 1640 se declaraba que Saloni había concluido el retablo, compareciendo el artista ante escribano junto a Diego López de Valcárcel, comisionado para el trato de las hierbas de la huerta con destino a la financiación de esta pieza²⁶. Al ensamblador le debían dinero y, por cuenta de ello, se habían vendido por valor de mil cuatrocientos cincuenta reales. Esta cantidad se obligaron a pagarla los ganaderos que habían arrendado las tierras en dos cantidades iguales: la primera en la festividad de Nuestra Señora de las Candelas y la otra en Marzo de ese año. Sería entonces cuando, cumplidos los plazos, Saloni pondría en la parroquia con toda perfección el retablo finiquitándole el dinero mencionado en dos partes iguales: una cuando lo acabara de colocar a finales de Marzo de ese año y en concreto el Domingo de Ramos y la otra cuando cobrase el último plazo. Se especificaba que, si por no abonarle lo convenido se vieran en la necesidad de detenerse en la villa los oficiales que Saloni trajese para ayudarle a colocar la pieza, el Concejo les daría doce reales de vellón al día, considerando que, una vez que estuviera colocado, la autoridad municipal quedaría exenta de la obligación de entregar este jornal, aunque alguno de ellos permaneciese en Hellín por otro motivo. Finalizado el retablo, transcurrió una década hasta emprender la tarea de *colorir* la estructura arquitectónica, entre otras razones porque el Concejo no saldó las cuentas con Saloni en las fechas previstas, tal y como se deduce del testamento del artista otorgado en 1644 donde consta lo siguiente:

Que se dé de limosna a redención de cautivos la tercera parte de los maravedíes que esta villa me resta debiendo del retablo y las otras dos partes las dejo de limosnas a la cofradía del Santísimo Sacramento²⁷.

Por otro lado, Saloni declaró entonces que la cantidad que se le adeudaba era superior a dos mil reales, remitiendo para su verificación al Municipio:

Declaro que la cantidad de maravedíes que esta villa me debe del resto del retablo que hice para el altar mayor de la Parroquial de esta villa es más cantidad de dos mil reales. Remítome a las cuentas que sobre esta razón están...en el Concejo de esta villa y sus comisarios por donde más bien constara esta verdad. Declárolo así por descargo de mi conciencia²⁸.

23 A.H.P.Ab., prot. 753, 7 Abril 1637, f. 238 v.

24 Era la «cantidad que el susodicho cobro de Alonso Briz, vecino de la villa de Albacete, procedido de la hierba de la huerta de Isso que se vendió para la obra del retablo» (A.H.P.Ab., prot. 753, 13 Mayo 1637, f. 330).

25 Agregándose: «que se vende para la obra del retablo, para pastarla con los ganados de mí el dicho Marcos de Anguix hasta fin de Marco deste año» (A.H.P.Ab., prot. 756, 13 Enero 1640, f. 33).

26 A.H.P.Ab., prot. 756, 16 Enero 1640, f. 36.

27 A.H.P.Ab., prot. 751, 29 Febrero 1644, ff. 66-68, cita f. 66 v. Además, disponía que con la cantidad líquida que se cobrase de la villa y tocase a la cofradía se comprase una carta de censo

28 *Ibidem*, f. 67.

Bartolomé
Salomí

Juan Sánchez
Cordovez

Fernando
Desobres

Miguel Filipe

Antonio López
Díez

Juan de la Palma
Díez

Firmas del ensamblador, escultor y doradores mencionados

El dorado conllevó ciertas vicisitudes y presenta una historia compleja que puede ser en gran medida dilucidada por las sucesivas escrituras suscritas por diferentes maestros. El 11 de Mayo de 1650 Miguel Filipe, vecino de la villa de Albacete, se comprometió a «dorar y estofar entera y perfectamente de oro limpio conforme al arte» el retablo en el plazo de cuatro años que comenzarían a contar desde Navidad, sin dejarla de mano hasta estar fenecida²⁹. La otra parte estuvo representada por el presbítero Juan Cano Valcárcel, mayordomo de la fábrica parroquial, y por el regidor Jerónimo Tomás y el fiscal Diego Gorbálán, comisarios nombrados por el Ayunta-

29 A.H.P.Ab., prot. 781. 11 Mayo 1650, ff. 143-144 v

miento en virtud de decretos de 6 de Febrero y de 1 de Mayo de ese año. Entre las condiciones fijadas se estableció que hecha la primera andamiada fuera reconocida por dos personas del «arte de pintor y dorador», una a costa de cada parte. Como solía hacerse en las visuras, se reclamó que se examinase si estaba bien acabada y conforme al arte. En caso de que se hallase defecto, se debía subsanar, corriendo el maestro con los gastos. Así sucesivamente se debía continuar con las deinás andamiadas hasta concluirlo. En caso de incumplimiento, los comisarios podrían buscar otro maestro, corriendo Filipe con lo que montase de más.

Se exigía que el oro procediese de Murcia o Valencia, situación repetida en otras ocasiones dada la calidad del metal proveniente de estas ciudades. Una cláusula indicaba que Miguel Filipe no debía trabajar en los meses de Junio, Julio y Agosto en esta tarea. Asimismo, se le facilitarían los andamios necesarios, pagando el fabriquero y comisarios tanto la madera como en el gasto de hacerlos y volverlos a formar; si bien, el maestro los dispondría a su modo y comodidad. El precio total se fijó en treinta y siete mil cien reales y a Miguel Filipe le proporcionarían lo necesario para los materiales y para el mantenimiento de su casa y familia. Después, le seguirían abonando según el estado de la obra, de manera que al acabarla se hubiesen finalizado los pagos. Si los trabajos se detuvieran a causa de que no se entregase el dinero, el artista sería compensado por los daños, costas e intereses que se siguieren. Esta forma de entrega del dinero difiere de las usuales, aunque la casuística fue muy grande. Lo lógico era suministrar una cantidad inicial para proveer los materiales y una última iras el peritaje que servía de aval, el resto del dinero se facilitaba de manera diversa, según se acordase. No obstante, el procedimiento seguido en este caso concedía a la iglesia y al Ayuntamiento un control mayor de la tarea que se fuera realizando. Por otro lado, se menciona que el artífice trasladaría su residencia, su taller y hogar familiar para efectuar el trabajo pucio que la envergadura y duración de la obra no le permitían continuar en Albacete.

Para la seguridad de lo pactado, se reclamó al artista dar fianzas a satisfacción de la parte contraria, indicándose que, si Miguel Filipe no cumplía, el mayordomo y los comisarios traerían maestros para concluirlo a costa del artífice. Juan Cano se obligó a pagar con la limosna de la parroquia, en conformidad con lo dispuesto con el obispo de Cartagena en la visita realizada a la villa y los comisarios avalaron con los propios y rentas del Concejo.

La obra debió comenzar en la fecha estipulada pero poco pudo efectuar Miguel Filipe, que se tituló pintor y dorador, puesto que murió y asumió el encargo su yerno Juan Francisco. Si bien, «por defecto y ausencia» de este último se firminó nuevo contrato. El 24 de Septiembre de 1651 concurrieron de una parte el mismo mayordomo fabriquero y los regidores designados por la villa, esta vez Antonio de Castro y Diego Gorbacán y, de la otra, Antonio López, dorador de Villanueva de los Infantes, obligándose éste a proseguir la tarea hasta terminarla, guardando las condiciones de tiempo, perfección y precio establecidas³⁰. Se indicaba que por cuenta de la fábrica correría bajar los órdenes y ponerlos en parte cómoda y a propósito para proceder al trabajo y volverlos a colocar. Posiblemente se referían a las columnas. Se tasaría la parte realizada por Juan Francisco de la Palma y lo que montase se rebajaría de los treinta y siete mil cien reales. Se atestiguaba que se había trabajado en los extremos de la estructura en el y último frontispicio.

30 A.H.P.Ab., prot. 782. 24 Septiembre 1651

Durante el mes siguiente, Antonio López daría fianzas. Se revalidaba, pues, lo fijado en la escritura de 11 de Mayo de 1650, comprometiéndose el artista a hacer el trabajo en cuatro años y a guardar el tenor de lo pactado previamente, obligando esta vez el fabriquero los bienes y rentas y los comisarios los propios y rentas del Concejo. Sin embargo, de nuevo el dorado de la pieza debió quedar incompleto. El 17 de Marzo de 1662 se sacaron copias de las dos escrituras mencionadas. lo que hace pensar en una reactivación del proceso que culminó con la suscripción de otro documento. El 4 de Diciembre de 1663 concurrió Juan Francisco de la Palma Hurtado y Mendoza, pintor y dorador y a la sazón vecino de Almansa, y expuso que tenía tratado con el párroco y capitulares del Concejo acabar con oro limpio «con toda perfección y como lo pide el arte» cuanto faltaba en el retablo, especificando que era casi todo el último tercio y añadiendo que debía hacer lo siguiente:

...estofar todo el dicho retablo que está dorado y por dorar que es toda la talla y capiteles de las columnas excepto los nichos y pintar el remate de la definición y la polsera grande de arriba y en ella pintar un Santo Cristo Crucificado y en la dicha definición el Padre Eterno con un trono de gloria³¹.

La fotografía que persiste muestra la escultura de un Crucificado en el ático remarcando la conclusión del eje vertical dominante y no se distingue la representación de Dios Padre que quizá se pensara para el interior del frontón curvo que culminaba la estructura, temas ambos comunes en los emplazamientos que se citaban.

Se estipuló que los colores correrían a cargo del artífice y el trabajo se haría «a vista y aprobación de maestros de toda satisfacción». dándole la fábrica y el Concejo a Juan Francisco de la Palma tres mil ochocientos reales de vellón que entregarían por mesadas de cuatrocientos, comenzando a contar el día que empezase la tarea. También le darían el oro que requiriese.

De otros comentarios se deduce que había partes sin estofar, comprometiéndose la fábrica a poner los andamios para acometer la tarea:

...y por cuanto para estofar los dos tercios que están puestos y sentados de dicho retablo no se ha de bajar por haberlo de estofar así como está se le ha de poner andamios competentes para irlo trabajando'?

En cambio, el último tercio estaba sin colocar puesto que se manifestaba que no se le cobraría por ello al artista. Por otro lado, era la parte donde debía pintar lo indicado y, por tanto, era lógico que lo realizase con comodidad. El plazo se fijó en nueve meses y medio contados desde el día del inicio que era el tiempo que correspondía a las pagas de las mesadas y, si alguna de éstas se retardaba, se suspendería la entrega. En caso de que la villa no le facilitase el oro, el otorgante continuaría pintando y estofando la obra y, si quedaba falto del mencionado metal viéndose obligado a detenerse, el Concejo le daría trescientos reales al mes. De

31 A.H.P.Ab., prot. 767. 4 Diciembre 1663, f. 377

32 *Ibidem*, f. 377.

no recibir la mesada o de no obtenerla con puntualidad, Juan Francisco de la Palma quedaría libre, siempre que hubiese ejecutado su quehacer conforme a lo cobrado y, de lo contrario, continuaría hasta llegar a tal punto.

Otros documentos aluden a detalles diversos. La realización del retablo llevó al incremento de las limosnas con este fin o a dádivas para mayor culto a Dios. El 17 de Septiembre de 1651, es decir, al año siguiente de que se colocase el retablo, Constanza Mateo, viuda de Tomás Valcárcel, donó a la parroquia una cruz de plata sobredorada con una esmeralda y cuatro rubíes engastados en oro que quería colocar en el sagrario. La había situado en el viril donde se ponía el Sacramento³³. Por otro lado, el Concejo compró en 1668 un juego de tres chirimías, tiple, contralto y tenor, para asistencia al servicio de la iglesia. El 9 de Noviembre de 1699 se firmó una escritura de asiento y concierto en la que se especificaba que Francisco Bastida Alcaraz, ((maestro de alarife y arquitectura» residente en la villa, realizaría las gradas y planos con pretil y cuatro pirámides de remate para la puerta principal del templo que daba a la plaza, costeándolo la Hermandad de San Pedro Apóstol³⁴.

En cuanto a la realización del tabernáculo, debió ejecutarse en el tercer cuarto del siglo XVIII dentro de un proceso de redecoración interior del templo, puesto que los cancelos con rocallas corresponden a una misma etapa de actividad, junto a obras muy importantes del mobiliario litúrgico como el fastuoso órgano de dos teclados y los ángeles que sostienen las lámparas, según revela una fotografía en la que aparecen.

IV. BARTOLOMÉ SALONI Y JUAN SÁNCHEZ CORDOBÉS

Bartolomé Saloni es un artista todavía desconocido pero, a tenor de la entidad y calidad de la obra realizada en la parroquia de Hellín, cabe afirmar que debió desempeñar una labor fundamental en la primera mitad del siglo XVII y, posiblemente, su trayectoria profesional será mejor conocida en el futuro merced a lo que la documentación vaya desvelando. Notas anteriores localizan al maestro en la mencionada villa el 18 de Julio de 1627, titulándose escultor y ensamblador. En tal ocasión concurrió ante escribano con motivo de la muerte de Ana Martínez, su mujer, quien antes había estado casada con Sebastián Ordóñez. También suscribieron esta escritura los cónyuges Pedro Morote y María Martínez y Juan Bautista Pérez e Isabel Ordóñez, éstos vecinos de Ojós, montando los bienes muebles y raíces de la difunta unos seis mil reales. A Saloni le correspondieron tres mil y lo restante a los tres hijos y herederos, debiendo descontar trescientos noventa reales de gastos³⁵. Con todos ellos sacó ni saldó cuentas porque

33 A.H.P.Ab., prot. 782, 17 Septiembre 1651.

34 A.H.P.Ab., prot. 975, 9 de Noviembre 1699. Se utilizaría piedra franca labrada, «cortada en la pedrera que esta encima de la fuente principal» de la villa, de la calidad de la que eran las dos gradas nuevas que estaban a la entrada de la iglesia. Si bien, el maestro debía aprovechar el material anterior y terminar la obra para el último día de Mayo de 1700. Por todo ello recibiría cuatro mil reales. Actuó como fiador del artista, Damián de Ontiveros. Se indicaba que el maestro efectuaría su trabajo en conformidad con el dibujo y planta firmados por él, los comisarios y el escribano.

35 A.H.P.Ab., prot. 749, 18 Julio 1627. Fueron sus fiadores el regidor Diego de Castro Cuellar y Rafael Navarro, vecinos de la localidad, actuando como testigos Gil Martínez, el presbítero Francisco de Villena y Blas de Olivares.

así lo declaró en su testamento fechado el 29 de Febrero de 1644. Lo otorgó estando enfermo y, de hecho, firmó con trazo tembloroso. Pedía ser enterrado en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, vestido con el hábito y cordón de San Francisco y disponía que acompañasen su cuerpo las cofradías del Santísimo Sacramento, Niño Jesús y el Rosario³⁶. Por este documento se sabe que ejecutó para el doctoral Alonso de Orozco, vecino de Hellín, un pie de escritorio por cuya labor entonces le debía diez ducados y quería que se le entregasen trescientos reales a la viuda de Tomás Valcárcel, que los tenía por cuenta de una cama de nogal y un bufete que tenía encomendado y que no había realizado.

Nombró testamentario a Pedro de Morote, yerno de su mujer, y universal heredera a María Martínez, su hijastra a la que había «criado desde que era niña de poca edad» y de quien tenía ((recibidas muchas y muy buenas obras dignas de remuneración y premio». A Julián de Cañas, yerno de éstos, le dejó las herramientas de su oficio de ensamblado³⁷.

En cuanto a Juan Sánchez Cordobés, desarrolló fundamentalmente su actividad en el Reino de Murcia durante algo más del segundo cuarto del siglo XVII, llenando un periodo repleto aún de incógnitas y sintetizando influencias andaluzas y castellanas. Baquero proporcionó uno de los primeros datos sobre el maestro al señalar que en 1644 el artista afirmaba ser el único escultor de la ciudad, en razón de una petición de gracia de muralla en las proximidades del edificio del Almudí³⁸. En este sentido, cabe recordar que Cristóbal de Salazar había muerto dos años antes, dejando un vacío importante en el ámbito de esta disciplina. A este dato de Sánchez Cordobés se unieron otros fundamentalmente aportados por Sánchez Moreno, Sánchez-Rojas y Belda Navarro³⁹.

Notas tempranas sobre su formación lo sitúan en Málaga, donde el 26 de Abril de 1611 entró como aprendiz de escultor con Salvador Ruiz, por espacio de cinco años. Permaneció en el taller de este maestro hasta que el 13 de Marzo de 1613 volvieron a concurrir ambas partes para dar por *ninguna* la escritura anterior, actuando Gabriel de Góngora como curador de Sánchez Cordobés⁴⁰. Concluyendo la década siguiente, figura en trabajos granadinos como colaborador de Alonso de Mena⁴¹.

36 A.H.P.Ab., prot. 751, 29 Febrero 1634, ff. 66-68. En Murcia, se documenta la presencia de Juan Bautista Saloni en las últimas décadas de ese siglo.

37 Fueron testigos Giriés Martíner Caballero, Juari de Pedrera y Pedro Sánchez (A.H.P.Ab., prot. 751, 29 Febrero 1644, ff. 66-68).

38 Se le concedió, a pesar de la queja de un regidor alegando la escasez de los tiempos que corrían (BAQUERO ALMANSA, A. *Los Profesores de las Bellas Artes Murcinos*. Murcia, 1913, p. 85). Menos de un siglo después, en concreto en 1707. Nicolás Salzillo también alegó estar solo como escultor en Murcia (PENA VELASCO, C. de la. «Pintor de pincel, pintor de retablos. La exaltación del color en la arquitectura en madera». En: AA.VV. *El legado de la pintura. Murcia, 1516-1811*. Murcia, 1999, pp. 68-75, cita p. 71).

39 SÁNCHEZ MORENO, J. «Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia», *Arle Español*, 1945, pp. 87-42; SÁNCHEZ MORENO, J. *Nuevos estudios sobre escultura murcinn*. Murcia, 1964, pp. 15, 27, 28-32; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. «Escultura del siglo XVII en Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVIII, 3, 1979-1980, pp. 221-255; BELDA NAVARRO, C. op. cit., pp. 330-332; LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. *Escultura Mediterránea. Final del Siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España*. Murcia, 1966, pp. 30, 34.

40 LLORDÉN, A. *Escultores y entalladores malagueños: ensayo histórico documental (siglos XV al XIX*. Ávila, 1960, p. 82.

31 BELDA NAVARRO, C. op. cit., pp. 330-332.

En 1629 ya era vecino de Murcia; así consta en la carta de servicio y aprendizaje que suscribió con Juan de Aguirre, éste en nombre de su hijo Baltasar de quince años. Lo aceptó por cuatro años y medio a contar desde la fecha del otorgamiento⁴². Desde entonces en tierras de la Diócesis de Cartagena se documentan trabajos suyos tanto en piedra como en madera, circunstancia, por otro lado, que también consta en los documentos de formación de artistas en los que se comprometió a adiestrar en el trabajo con ambos materiales. En 1644 volvió a aceptar a un aprendiz llamado Cristóbal de Gea con quien modificó un año después el acuerdo, debido al estado de casado que iba a tomar Gea y a su consiguiente necesidad de jornal. El 8 de Febrero de 1648 fue testigo de la carta de soldada firmada por Pedro Pascual, de catorce años y vecino de Mula, con Juan Garay, maestro ensamblador con taller en Murcia⁴³.

A través de su testamento fechado en 1653, se sabe de su vecindad en la parroquia de Santa María de Murcia. Afirmaba estar sano y, por entonces, disponía de una situación acomodada, como lo demuestra el hecho de que tenía dos criadas –una procedente de Hellín, lo que hace pensar en que quizás tuvo una estancia prolongada durante la ejecución de las esculturas del retablo de la parroquia–; a ambas les dejó ciertos recuerdos. Fueron sus albaceas Juan de Ibarra, Lázaro Pérez y su cuñado Juan Serrano.

Sus trabajos debieron adquirir cierto reconocimiento, puesto que recibió encargos episcopales y otros de consideración. Por mandato del obispo de Cartagena y a instancias de Juan de Vega, canónigo de la colegial de Lorca, efectuó una silla episcopal para San Patricio en la mencionada localidad, ajustándose en doscientos ducados y contando para ello con un «oficial que vino ayudar de Granada»), lo que indicaría que su relación con la ciudad andaluza no se perdió con los años⁴⁴. Por otro lado, la cláusula en escrituras de aprendizaje por la que se establecía que el maestro podría llevarse a su discípulo cuando se trasladara de Murcia, podría ser una prueba más de sus considerables encargos fuera de la capital del Reino de Murcia. Con excepción de que el cambio de domicilio fuera a Granada, lo que demostraría que los vínculos con esta ciudad los mantenía, a pesar de los años de vecindad en Murcia⁴⁵.

42 SÁNCHEZ MORENO, J. op. cit.; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. art. cit; A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 1291, 19 Septiembre 1629, ff. 487-488.

43 A.H.P.M., prot. 715, 8 Febrero 1648.

44 Según consta en el documento, se le habían pagado 1.250 reales, de los que 150 se le dieron al oficial y, estando acabada la pieza, decía que pagándole los 950 reales que restaban se llevaría a Lorca y colocaría por su cuenta conforme a la obligación que había contraído. Si bien, tras su muerte el 9 de Enero de 1654 su viuda dio poder a Juan de Ibarra, carpintero, para que éste hiciera el traslado a la colegiata de la mencionada ciudad (SÁNCHEZ MORENO, J. art. cit., p. 13; SÁNCHEZ-ROJAS FGNOLL, M.C. art. cit.; A.H.P.M., prot. 1.355, 25 Diciembre 1653, f. 286 v.). Según Espín Rael, la sillería la acabó en Diciembre de 1640 Andrés García Ramos, recibiendo la colaboración de Martín Díaz y otros artífices. Después de la construcción del trascoro en la segunda década del siglo XVIII, recibió ciertas remodelaciones realizadas por Villanueva al ser reubicada en su emplazamiento (ESPÍN RAEL, J. *Artistas y artífices Levantinos*. Lorca, 1931, pp. 102-103, 193-194. SEGADO BRAVO, P. *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la Colegiata de San Patricio de Lorca*. Lorca, 1984, s.p.).

45 SÁNCHEZ MORENO, J. art. cit., p. 12



Lámina II. Retablo mayor de Son Martín de la Gineta (publicado por Sánchez Moreno y García-Saúco Beléndez)

Por mil ducados contrató el desaparecido retablo mayor de La Gineta, tanto escultura como ensamblaje (lám. 2)⁴⁶. En 1647 tenía concluido un San Luis para Mula del que aún le debía Juan de Torrecillas ciento veinte reales; al año siguiente se obligó a hacer un San José con el Niño para la Soledad de Cehegín que entregó terminado de pintura y, tardíamente, consta un cargo por un San Diego para la parroquia de Alcantarilla⁴⁷. El 22 de Julio de 1653 suscribió carta de pago de un San Andrés y unas andas para la parroquia de Almoradí con Fernando de Sola, pintor con vecindad en Murcia, quien efectuó lo correspondiente a su oficio⁴⁸. Otros trabajos suyos que se enumeran en 1653 en su testamento fueron los siguientes: para Puche, vecino de Yecla, hizo un San Pascual Bailón que se estaba dorando y por el que le debía doscientos treinta y dos reales; para el presbítero Antonio Sánchez, vecino de Murcia, un San Antonio de Padua –le restaban por entregar treinta y cinco reales–; por mediación de Felipe Tomás, vecino de Molina de Segura, hizo unas andas, quedando por darle veintiocho reales; para San Juan de Dios acababa un tabernáculo y, por entonces, mandó devolverle a Martín de Valverde, vecino de Cieza, sesenta reales que le había pagado por cuenta de un Santo Cristo⁴⁹. Ello viene a demostrar que en el taller de Sánchez Cordobés no se pintaban las esculturas, pero debió entregar las obras para ello a artistas de su confianza. En ese mismo año mencionó en su testamento de nuevo al pintor Fernando de Sola, cuñado de Lázaro Pérez –alcalde de la Hermandad de la Concepción–, porque estaba encargado de dar color a las imágenes de San Pascual Bailón y San Antonio de Padua, ya mencionadas, y a unas andas para Molina de Segura. Precisamente para la capilla de la Concepción declaró haber realizado unos apóstoles, siendo mayordomo de la Hermandad y disponiendo ser enterrado en la misma⁵⁰. En 1653 debía cincuenta reales a la Cofradía de Jesús de Murcia y a finales de ese año murió.

V. SOBRE EL RETABLO Y SU SINGULARIDAD

La actual provincia de Albacete pertenecía en esos siglos a tres diócesis: Toledo, Cuenca y Cartagena. La estudiada localidad manchega gozó de un siglo XVI artísticamente considera-

46 Se contrató en Albacete. Sánchez Moreno documentó una carta de pago otorgada en Murcia el 25 de Noviembre de 1648 por 1.217 reales, siendo entonces vecino de Murcia, aunque se decía que era por cuenta del retablo «que tiene hecho» y esa cantidad era de la renta que le correspondía de 1647. Concluyendo 1653 aún se le debían 1.000 reales (SÁNCHEZ MORENO, J. *Salzillo...*, op. cit., p. 31, n. 25; A.H.P.M., prot. 715, 25 Noviembre 1648. f. 120 r.v. y prot. 1355, 25 Diciembre 1653. ff. 285-290 v., cita f. 286 v.). El Cristo de la Buena Muerte de este retablo ha sido recientemente estudiado por García-Saúco (GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. et al. *Los Caminos de la Luz. Huellas del cristianismo en Albacete*. Albacete, 2000, pp. 175-177).

47 SÁNCHEZ MORENO, J. art. cit., pp. 11-14; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. art. cit., pp. 228-232; BELDA NAVARRO, C. op. cit., p. 330.

48 AGUERA ROS, J.C. *Pintura y Sociedad en el siglo XVII*. Murcia. 1994, p. 188.

49 Mencionadas en su testamento (SÁNCHEZ MORENO, J. art. cit., pp. 28-29; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. art. cit., p. 230).

50 En 1653 le debían algunas cantidades por ello que perdoiiió (A.H.P.M., prot. 1.355, 25 Diciembre 1653, f. 287). Contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera con María Escobar y la segunda con Ana Sáez, según Sánchez Moreno este último tuvo lugar en Murcia el 24 de Febrero del año de 1653, año de su muerte (SÁNCHEZ MORENO, J. art. cit., pp. 11-14; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. art. cit., pp. 228-232; BELDA NAVARRO, C. op. cit., p. 330).

ble que vio erigir el templo parroquial y el conventual de San Francisco, como también grandes retablos en localidades próximas como el conienzado en 1572 en Yeste con cuadros de Alonso de Monreal". Muchas de estas iglesias se vieron en la centuria siguiente decoradas y revistieron sus muros con arquitecturas doradas en madera. En la primera mitad del siglo XVIII se experimentó una renovación en los retablos mayores. Algunos persisten, de otros se tienen testimonios por las visitas de la Encomienda o episcopales, o bien por inventarios y, especialmente, se sabe que en territorio de la Orden de Santiago se acometió una labor de reforma importante, experimentándose cambios auspiciados por la piedad tridentina. En ciertos casos, para realizar la nueva obra se reutilizó la precedente o se dio en pago para abaratar los precios. En otros, se trasladó a capillas cercanas de importancia –caso de Férrez que tenía seis cuadros y un nicho que pasó a presidir la imagen de San Francisco Javier–. Un gran retablo fue también el del convento de San Francisco de Murcia, concluido a finales del XVI, o el de Chinchilla con relieves y esculturas, además de otros conocidos por antiguas fotografías y documentos.

En Hellín se alzó un retablo acorde a la grandeza de la capilla mayor en la que se situaba, embelleciendo el presbiterio, suscitando y moviendo a la devoción y reverencia y contribuyendo al esplendor del culto. Las razones enumeradas fueron las esgrimidas habitualmente cuando se erigían estas monumentales escenografías sacras en las que se procuraba la bondad y buena ley de la obra. El retablo de la parroquia de Hellín responde a la tipología difundida en España en la primera mitad de siglo que tiene como elemento vertebrador la arquitectura y que Martín González define como heredera del modelo escurialense⁵². Fue un proyecto ambicioso y bien elaborado, con una resolución formal sin concesiones, austero y de composición equilibrada, donde la geometría y las relaciones numéricas cumplieron un papel esencial, destacando la perfecta disposición del diseño con riguroso conocimiento de los órdenes, multiplicación de elementos y copiosa compartimentación, con creación de pequeños edículos para acoger las imágenes y proporcionada relación entre arquitectura y escultura, aunque tuvo la singularidad de evitar lo narrativo. En una iglesia con esta advocación lo usual hubiera sido la inclusión de un ciclo iconográfico secuencial con escenas de la vida de la Virgen o de Jesús, de ahí que se distinguiese por tratarse de un proyecto escultórico que debió incorporar las imágenes estipuladas por la parroquia, en un momento en que proliferaron los retablos repletos de cuadros que convivían con esculturas de bulto en entrecalles, aunque también hubo ejemplares como éste, caso del de San Martín para la Concepción de Murcia que contrataron Diego de Navas y Pérez de Artá en 1598, el de la Iglesia de la Compañía de Jesús de la misma ciudad o el San Clemente de Sevilla de cronología similar al de Hellín, aunque este modelo protagonizado por la escultura exenta abundó más en la segunda mitad del siglo XVII. Presentaba, como ya se ha indicado, diferentes hornacinas que variaban su tamaño de unos lugares a otros, siendo mayores las emplazadas en el eje de simetría y, de éstas, era de superior capacidad la del primer cuerpo, reduciéndose las de los extremos hasta el punto de ser abiertamente diferentes

51 Era una pieza de complicada historia con dieciocho columnas, cuatro cuadros y varias esculturas cuya conclusión se debió dilatar hasta comienzos del siglo siguiente (LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. «Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las Diócesis de Orihuela y Cartagena», *Arclrivo de Arte Valenciano*, 1974, p. 6).

52 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El Retablo Barroco en España*. Madrid, 1993, pp. 35 y ss.

con la disposición de dos oquedades superpuestas por calle. Las esculturas descansaban sobre reducidos pedestales, salvo en algún caso que eran más grandes.

El comentario de Villalva y Córcoles revela la existencia de una imagen de la Virgen –Nuestra Señora del Sagrario– anterior a la construcción del retablo que posiblemente se situara en la calle central del primer cuerpo y que, en la fotografía existente, queda oculta por la presencia del tabernáculo⁵³. Sobre ella estaba La Asunción, en el tercer cuerpo un Resucitado y, en el ático, había un Calvario culminando el conjunto en la forma acostumbrada. La presencia del tabernáculo obstaculizó la visión del icono mariano que se hallaba entre San Pedro sentado y con atuendo pontificio en el lado del Evangelio y San Pablo en el de la Epístola, distorsionando la concepción original del retablo que había concedido a esta hornacina mayor importancia al incrementar sus dimensiones. En su escenario lignario todo confluía para favorecer el culto a la fuerte presencia de una imagen de la Virgen de tanta devoción. Flanqueando la calle central del tercer cuerpo, se hallaban San Sebastián y quizá San Rafael, ambos dieron nombre a ermitas en la villa –una por entonces desaparecida– y es posible que la advocación de otras esculturas coincidiese igualmente con la de alguno de estos templos. En cuanto a las doce piezas de las calles externas, por su número cabría pensar que pudiera tratarse de un apostolado, pero la difícil aproximación a lo que persiste no parece indicarlo. Es posible que algún grupo de cuatro –quizá el superior– fueran los Padres de la Iglesia–.

El nombre de Saloni cabe unirlo al de otros maestros de talla como Diego de Navas, Juan Bautista Estangueta, Juan Corna, Alonso Lorenzo, Andrés Íñiguez, Martín Fernández –vecino de Cuenca pero con incursiones profesionales en la Diócesis de Cartagena⁵⁴ y otros, además de artífices de la arquitectura como Pedro Monte que destacaron en el diseño de retablos. Sánchez Cordobés recogió el testigo de Pérez de Artá y de Cristóbal de Salazar en el ámbito escultórico⁵⁵. Se hizo la obra en un momento de cierta actividad artística en Hellín; por ejemplo, en 1635 se documenta la donación realizada por Juan Pérez Valero, vecino de la villa, de un pino doncel que poseía en la huerta para que su tronco se utilizase en unas puertas con destino a la parroquia y las ramas en un retablo para la ermita del Snn Rafael, quedándose él con lo restante⁵⁶. Cabe sumar a los ya citados en Albacete el de Santa Ana de Jumilla, el de San Pedro de Alcantarilla, el de San Onofre de Alguazas, el proyectado para el templo mercedario

53 En el mismo templo había otro retablo nini-jario que se sabe que estaba terminado en 1579 y que se había dedicado a la Virgen de la Antigua, debido a la vinculación sevillana del patrono de la capilla (GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G.; SÁNCHEZ-FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A. op. cit., p. 331).

54 SÁNCHEZ MORENO. J. art. cit., p. 10.

55 Las obras de Sánchez Cordobés en tierras manchegas se unirían a las de Salzillo y su escuela en los siglos siguientes, aunque con difererencias, puesto que el tipo de demanda, y la amplitud del encargo y las circunstancias del mismo propiciaron su traslado temporal a la villa de Hellín (GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. op. cit., pp. 69, 83, 85). Se posee escaso conocimiento de los nombres de artistas que trabajaron en la época en la zona. Sánchez Ferrer documentó en 1585 a Juan de la Barrera, escultor vecino de Alcaraz, y a Juan de Contreras dorador de Villanueva de los Infantes (SÁNCHEZ FERRER, J. «Noticias documentales del siglo XVI sobre una escultura de San Juan Bautista en Alcaraz», *Al-Basit*, 11, 1982, pp. 243-244 y, del mismo, «Contrato de una escultura para la iglesia de la Trinidad de Alcaraz: año 166», *Al-Basit*, 23, 1988, pp. 243-244). Juan Martínez, pintor vecino de Murcia, doró en 1574 las andas de la Virgen del Rosario de Hellín.

56 A.H.P.Ab., prot. 751, 16 Septiembre 1635, f. 350 v.



Lámina III. Retablo mayor de San Esteban de Murcia (publicado por González Simancas)



Lámina IV. Tabernáculo del altar mayor de la Asunción de Hellín.

de Murcia'' y, también en esta ciudad, el de la capilla del Rosario en Santo Domingo, el de Santa Ana, el de San Antonio y muchos otros. Poco antes Juan Bautista Estangueta y Sánchez Cordobés trabajaron en el de Tobarra y se contrataron muchos para capillas laterales, conservándose varios ejemplares. En 1628 está fechado el de la Adoración de los Reyes de Yeste que presenta *guarnición* pintada en lugar de la tallada que se usó en la parroquia de Hellín. Si bien, más adelante volvió a ser pictórica en el retablo de La Gineta en el que participó Sánchez Cordobés; obra ésta en cuanto a su estructura y talla menos lograda, con soportes diferentes en la decoración de sus fustes que fueron entorchados o en zigzag según su situación y levantándose sobre ménsulas en los dos primeros cuerpos (Iám. 11). El Crucificado que se conserva en La Gineta sí estaría emparentado con el de Hellín.

Saloni estudió bien la disposición y distribución de los elementos de la arquitectura en madera y sus relaciones con la de piedra, pensando en la

visión total y simultánea que de ambas se hacía, aunque estilísticamente difiriesen. Así, el esquema del tercer cuerpo del retablo se alzó por encima de la línea de cornisa del templo, de manera que no se produjese distorsión, sino que la integración de ambas arquitecturas se realizara convenientemente. Era consciente de que la conexión se establecía entre la forma principal, aunque no se olvidasen los detalles, subdivisiones, esquinas y demás que constituían acentos visuales determinantes. De hecho el quiebro de las calles laterales de la estructura lignaria se produjo en coordinación con las líneas que definían el testero poligonal de la iglesia. Por otro lado, el ático ocupó uno de los paramentos bajo el arco ojival, quedando libres los de los muros laterales que, al disponer de vanos, permitían la iluminación del presbiterio desde ámbitos elevados.

El tabernáculo, quizá de los años sesenta del siglo XVIII, presentaba un frente no compartimentado como habían tenido los que se hicieron en las décadas anteriores. Su ejecución debió coincidir con otros quehaceres artísticos en la parroquia y, en particular, los ángeles y las lámparas del altar mayor parecen pertenecer al mismo momento (Iáms. I y IV). Se trata de un modelo reiterativo con variaciones sutiles o de mayor entidad que puede relacionarse con el que había en Peñas de San Pedro —ejecutado por Ignacio Castell según diseño de Juan de

57 AGUERA ROS, J.C. «Maestros y trazas de arquitectura, ingeniería y retabística del Siglo XVII en Murcia», *Imafronte*, 8-9, 1992-1993, pp. 11-29.

Gen—, el de San Esteban de Murcia (lám. III)⁵⁸ y otros de esta ciudad. Su evolución con respecto a los precedentes se orientó hacia una mayor estilización, circunstancia que se hace evidente si se compara con el desaparecido de los franciscanos de Hellín que, junto con su retablo, fue la otra gran pieza barroca de la localidad tampoco conservada, a excepción del camarín. La duplicación de columnas sosteniendo pequeños frontones curvos en los chaflanes, composición por lo demás común en piezas coetáneas, enlaza en este caso con los elementos de definición de la pieza del siglo anterior que se hallaba detrás.

Retablo y tabernáculo constituyen obras de gran relevancia para la historia del mobiliario litúrgico barroco y los nombres nuevos de artistas que aparecen con trayectoria desconocida demuestran que el siglo XVII está aún por descubrir en muchos reinos españoles, especialmente en su primera mitad, uniéndose a un sinnúmero de maestros en ocasiones no faltos de habilidad, pero sí de invención e ingenio.

58 Piezas desaparecidas que dio a conocer GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. «El retablo en...», op. cit., p. 485, GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Atlas*. ed. facsímil, Murcia, 1997, p. 63, lám. 119. Sobre la inimportancia y características del desaparecido órgano de la parroquial, véase MÁXIMO GARCÍA, E. *Inventario y Catálogo de los órganos históricos de la provincia de Albacete* (en prensa).