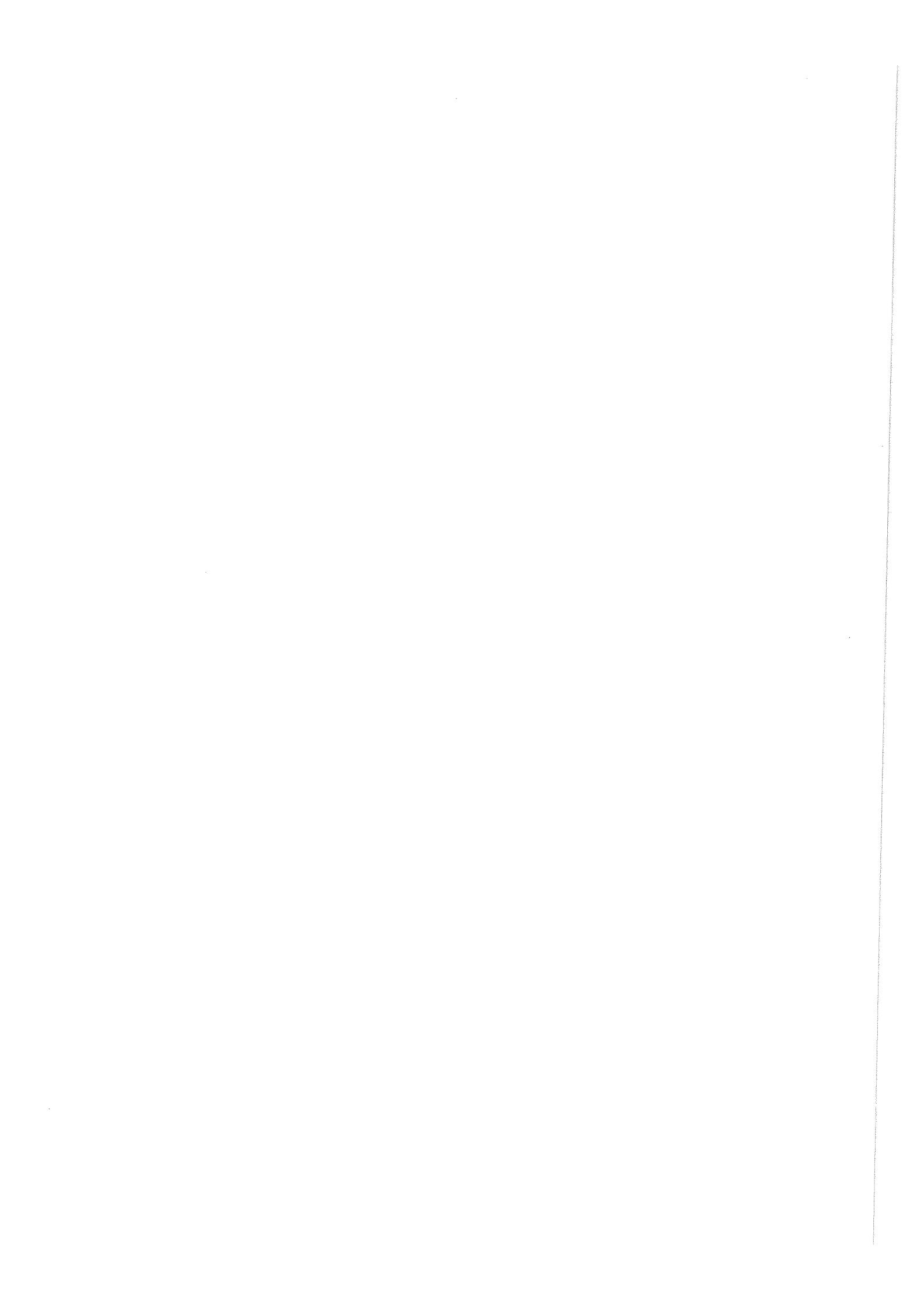


UN EJEMPLO DE RETABLÍSTICA BARROCA EN ALMANSA.

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

Pascual Clemente López



- NOTA PRELIMINAR

En el XIV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) titulado *Correspondencia e Integración de las Artes*, celebrado en Málaga en el 2002, presentamos la siguiente comunicación: «El retablo barroco del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa-Albacete⁽¹⁾». Este mismo estudio obtuvo el segundo premio en la III Edición de los Premios de Investigación Casa Grande promovidos por la Asociación Cultural Torre Grande y el Ayuntamiento de Almansa en diciembre de 2002.

Era la primera vez que se realizaba una investigación sobre la retablística en Almansa. En parte ha sido gracias a que el contrato de obra se encontraba en el archivo histórico provincial de Albacete y nos ha desvelado la autoría del único retablo barroco que se conserva en el término municipal de Almansa.

Nos ha parecido interesante que este nuevo estudio sobre el retablo de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén forme parte de las actas de las IX Jornadas de Estudios Locales dedicadas a la *Arquitectura religiosa en Almansa*, ya que aportamos nuevos datos que no habían sido recogidos anteriormente, como son: la donación y la fecha de realización del nuevo nicho o edículo (espacio donde se sitúa la Virgen), la semejanza existente entre esta ‘maquina dorada’ y la que se conserva en la iglesia de Santa María la Mayor de Ayora (Valencia), procedente de la capilla de la Comunión de la parroquial de la Asunción y además recogemos y desarrollamos de nuevo el interesante y desconocido mecanismo de traemos y poleas que posiblemente en su origen debió de funcionar para bajar a la Virgen desde su hornacina a la mesa de altar y desde lo alto del retablo descendería el Espíritu Santo (Paloma) hasta el nicho de la Virgen, todo un efecto del barroco del momento.

Posiblemente el retablo de Ayora sea de los mismos maestros escultores que los que erigieron el de Almansa o al menos de su taller. Pero esta vinculación que hacemos no la hemos podido constatar documentalmente ya que el archivo de la iglesia de la Asunción de Ayora se encuentra en la actualidad cerrado por obras y nos ha sido imposible poder consultar tanto los libros de bautismos y defunciones como los de fábrica para averiguar cuando se contrató el retablo de la capilla de la Comunión y quienes fueron sus artífices.

⁽¹⁾ CLEMENTE LÓPEZ, P.: «El retablo barroco del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa-Albacete». *14º Congreso Nacional de Historia del Arte*. Tomo I, Málaga, 2003. pp.119-129.

Lo que aquí presentamos sobre el retablo de Ayora es una aproximación general de su estudio. Esperamos que este nuevo camino que abrimos sobre la retablística en Ayora sea seguido en un futuro próximo, ya que su estado de conservación es bastante lamentable.

Creemos que el presente artículo servirá para complementar el trabajo de investigación realizado por Juana Tomás Vico dedicado al «Estudio iconográfico del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa» que también aparece recogido en estas mismas Jornadas. Por último, señalar que tanto el retablo como toda la obra pictórica del camarín y del presbiterio, forman un gran conjunto unitario de exaltación a la Patrona de Almansa, la Virgen de Belén.

• UN EJEMPLO DE RETABLÍSTICA BARROCA EN ALMANSA. EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

Por Pascual Clemente López⁽²⁾

1 - INTRODUCCIÓN

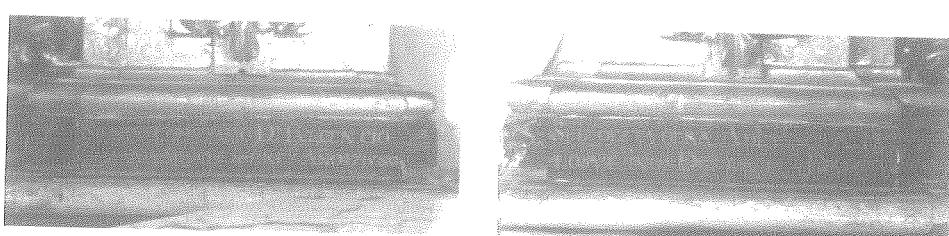
El único ejemplo de retablística barroca de Almansa, es el del santuario de Belén...

El único ejemplo de retablística barroca con columnas salomónicas, en madera dorada que se conserva en el término municipal de Almansa, es el del santuario de Nuestra Señora de Belén. Los otros ejemplos existentes fueron destruidos durante los avatares que sufrió esta ciudad comenzando con la Guerra de Sucesión de 1707, el paso de las tropas napoleónicas y terminando con la Guerra Civil española de 1936 a 1939.

Hasta la fecha la única datación del retablo era 1715, por la inscripción⁽³⁾ que aparece en las cartelas situadas a ambos lados del altar mayor donde dice:

«Siendo comissario D(o)n Fulgencio Galiano Spvche en el año 1715 se (h)izo esta obra a devoción de los vezinos de (e)sta villa d(e) Alma(n)s(a)».

Pero este año se refiere posiblemente al dorado del retablo, ya que unos años antes, el 16 de noviembre de 1699 fue cuando se suscribió carta de obli-



Detalle de las inscripciones. Fotografía de Cecilio Sánchez Tomás (todas las fotografías de este trabajo, salvo nota en contrario, han sido realizadas por el citado fotógrafo).

⁽²⁾ Pascual Clemente López es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia.

⁽³⁾ Las inscripciones que aparecen en los retablos facilitan datos acerca de la construcción, de los patro-
nos, de los artistas que ejecutaron la obra, etc. En este caso el color de la graffía es dorado sobre fondo negro.

...en Murcia, para ejecutarlo con Pedro Fernández y Pablo Tomás de Ayora.

gación, en la ciudad de Murcia, para ejecutarlo por parte de los maestros de escultura Pedro Fernández y Pablo Tomás; ambos residentes en la villa de Ayora siendo ellos los que realizan finalmente la obra por la cantidad de seis mil setecientos reales de vellón⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ A.H.PAB. Sig. 1648, 6 de noviembre de 1699. ff. 77-82v. Agradezco a Enrique Máximo García por haberme facilitado el documento; y a Enrique López Catalá, Miguel Juan Pereda Hernández y Rafael Piquerias García la ayuda prestada.

2 - EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN

El santuario se levanta en la Vega de Belén, y se articula en una plaza porticada con arquerías

En el siglo XVI se construyó la ermita fundacional que en 1627 fue ampliada y a finales del siglo...

El santuario de Nuestra Señora de Belén se levanta en la llamada Vega de Belén, anteriormente conocida como Vega de las Barracas, a una distancia de unos trece kilómetros de Almansa. Consta de una serie de dependencias como son la iglesia, bodega, graneros, casa del santero, hospedería, etc., agrupándose en un espacio rectangular que desde la segunda mitad del siglo XVIII se articula en una plaza porticada con arquerías.

A principios del siglo XVI se construyó la ermita fundacional para albergar la imagen de Nuestra Señora de Belén que había traído el almanseño Juan Sánchez desde la Ciudad Eterna. Debido al gran número de fieles que asistían a su culto, la ermita fue ampliada haciéndose una nueva capilla más grande que se concluye en 1627⁽⁵⁾. Las obras continuaron a lo largo de la



Santuaria de Nuestra Señora de Belén.

⁽⁵⁾ PEREDA HERNÁNDEZ, M.J.: *Agua Virgen de Belén. Devoción y tradición en torno a la Patrona de Almansa*. Almansa, 1995. pp. 151-176.

...XVII se reformó la cabecera de la iglesia.

Desde la visita del obispo de Cartagena en 1745 se denomina santuario.

La iglesia del santuario es de planta rectangular con nave única de cañón rebajado y coro alto a los pies del templo.

Pieza clave del santuario es el camarín...

segunda mitad del siglo XVII y fue a finales de la década de los noventa cuando se comienza con la reforma de la cabecera de la iglesia.

En 1745 el obispo de Cartagena, don Juan Mateo López Sáenz pasa a visitar el lugar y a partir de esta fecha se denomina santuario. Pérez y Ruiz de Alarcón narra la visita en los siguientes términos:

«Con motivo de la visita Pastoral que hizo a esta ciudad el obispo de Cartagena, don Juan Mateo López Sáenz en 1745, pasó a visitar el santuario acompañado del Corregidor de la Villa, señores del Concejo y algunos del clero secular y regular.

Por lo que aparece en la Crónica que habla de esto, el santuario era una mitad aproximadamente de lo que es actualmente y a su costado izquierdo, visto de frente, existía una habitación destinada a hospedería, de reducidas proporciones. El Señor Obispo, después de la comida, habló de la necesidad de hermosear aquel lugar y él mismo trazó en un papel un diseño o plano de lo que podía hacerse en aquel lugar...».

En la primera sesión que celebró el Concejo se presentó para su aprobación el proyecto trazado por el señor Obispo, el cual quedó aprobado y en la misma sesión fue votada la cantidad de 30.000 reales para dar principio a las obras. Estas sufrieron diferentes interrupciones hasta 1785 en que se dieron por terminadas, quedando la edificación general en la forma en que actualmente aparece⁽⁶⁾».

La iglesia del santuario es de planta rectangular. Presenta nave única con cabecera poligonal, -que va adosado el retablo mayor-, abovedamiento de cañón rebajado, sobre el que se insertan lunetos, y coro alto a los pies del templo. La nave está compartimentada en cinco tramos dividida por arcos fajones, en cada uno aparece un florón de yeso dorado, ornamentado de hojas vegetales que presentan la misma decoración que el de la cúpula del camarín. Por tanto los florones de la bóveda de la iglesia se realizaron en torno a la tercera década del siglo XVIII que fue cuando se estaba decorando la gran joya del santuario, el camarín.

El templo presenta poca iluminación natural, la única que hay se debe a dos vanos que se abren en el segundo cuerpo de la fachada principal y a los del camarín alto. Tanto el testero de la iglesia como el camarín se encuentran ornamentados con pinturas al temple de claro perfil levantino, ensalzando a la titular del templo.

Una de las piezas claves del santuario lo constituye el camarín, su construcción se inicia a finales del siglo XVII continuándose en las primeras décadas del XVIII. Es un espacio reservado para determinadas ceremonias y lugar

⁽⁶⁾ PÉREZ Y RUÍZ DE ALARCÓN, J.: *Historia de Almansa. Apuntes*. Madrid, 1949. pp. 61-62.

*...y su cúpula
decorada con ángeles
músicos y con los
cuatro evangelistas
en las pechinas.
Este conjunto
pictórico data de
1731. El retablo
y la decoración
del camarín y
del presbiterio es
un gran conjunto
artístico que se llevó
a cabo durante
el primer tercio del
siglo XVIII.*

de paso de los fieles para rendirle culto a la Virgen. En el exterior la cúpula presenta un claro perfil levantino al igual que la de la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa María de la Asunción de Almansa. Se trata de una tipología de camarín oculto y a su vez de tipo alto, ya que se alza por encima de la nave de la iglesia. Presenta planta cuadrada, cubierta con cúpula sobre pechinhas decorada con los cuatro evangelistas, cada uno representado con su símbolo característico, el ángel con san Mateo, el buey con san Lucas, el león con san Marcos y el águila con san Juan. Todo este recinto aparece decorado con pinturas de temática mariana, excepto la cúpula donde se desarrolla un coro de ángeles que tañen instrumentos musicales, ensalzando a la imagen titular del templo -María, Reina de los Ángeles⁽⁷⁾. Este conjunto pictórico data de 1731 según figura en la inscripción que aparece en uno de los muros del camarín. Posiblemente, los artistas que realizaron esta obra fueron de la zona levantina por la factura de la pintura y por la rica y variada ornamentación de frutas entrelazadas (membrillos, racimos de uva, etc.) que está tomada de la decoración que presenta el contrarretablo y retablo. Estos mismos pintores pudieron tener una estrecha relación con los maestros escultores del retablo e incluso pertenecer a su propio taller, ya que estos antiguos talleres lo formaban desde ensambladores, escultores, doradores, pintores, etc. Hay que señalar que tanto la realización del retablo como la decoración del camarín y del presbiterio es todo un conjunto encadenado y unitario ya que durante las tres primeras décadas del siglo XVIII se concluyó todo este espacio de exaltación a la Virgen de Belén.



Interior de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén.

⁽⁷⁾ TOMÁS VICO, J.: «Estudio iconográfico del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa», *IX Jornadas de Estudios Locales Arquitectura religiosa en Almansa*, Almansa, 2006.

El pavimento del camarín es de cerámica valenciana, los azulejos cuadrados están decorados con hojas de cardo y zarcillos.

El pavimento del camarín es de cerámica valenciana del primer tercio del siglo XVIII. Los azulejos cuadrados de 110 por 110 milímetros unidad presentan motivos decorativos formados por hojas de cardo en espiral y zarcillos. Son azulejos policromos decorados sobre esmalte estannífero en azul oscuro, azul claro, amarillo claro, naranja y verde. Se trata de una variante del modelo 54 de Pérez Guillén⁽⁸⁾, de los llamados ‘cardos en molinillo’ de a cuatro. La composición de los azulejos están dispuestos de tal manera que forman una alfombra. El estado de conservación es bueno, a pesar de los descascarillados que presentan en algunas zonas.

En el frente de los escalones que dan acceso al camarín como contrahuella aparecen azulejos valencianos de 90 por 200 mm. unidad. Están decorados con una cinta polícroma de bandas paralelas ondulada, formando un bucle aplastado central, unidas con ramilletes florales compuesto con flores y de un tallo fino

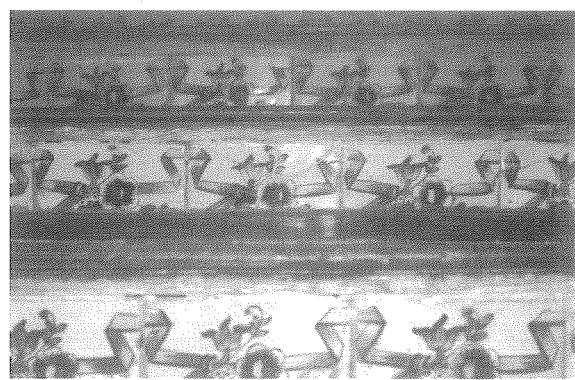
con cuatro hojas. Los colores son: el amarillo, verde, azul, marrón. Posiblemente sean de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una variante del modelo nº 1689 de Pérez Guillén⁽⁹⁾ que se conserva algún ejemplar en el Museo Municipal de Cerámica de Onda. Pero la diferencia con el de Almansa es que no presenta decoración de ramilletes florales.

A los pies del templo se levanta la fachada restaurada en 1922.

A los pies del templo se levanta la fachada y gracias a la inscripción que reza



Santuario de Nuestra Señora de Belén. Pavimento del camarín.



Santuario de Nuestra Señora de Belén. Contrahuella.

⁽⁸⁾ El pavimento original de la ermita de San Blas de Almansa presentaba este mismo modelo de azulejos que no se pudo conservar tras la restauración del edificio en 1997. Esta variante de azulejo aparece representado tanto en pavimentos como en zócalos de templos y palacios de la Comunidad Valenciana. Para una mayor conocimiento del tema véase a PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica valenciana: Los azulejos de serie, siglos XVI-XVIII*. Tomo I, Valencia, 1998, pp 38-39.

⁽⁹⁾ PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Tomo II, Castellón, 2000; pp. 664-665.

en ella sabemos que fue restaurada en 1922. Destaca su portada dividida en dos cuerpos: el primero de ellos con columnas de orden toscano que se alzan sobre amplios pedestales flanqueando el arco rebajado de la entrada. El entablamento queda ornamentado con decoración cuadrifoliada; el segundo cuerpo se apoya sobre una cornisa volada.

La escultura original de la Virgen con el niño situada en la hornacina fue destruida en 1971.

Sobre esa cornisa se encuentra una hornacina avenerada en cuyo interior se alberga una escultura de la Virgen con el niño de época reciente ya que la original fue dañada en 1935 y completamente destruida en 1971⁽¹⁰⁾. La Virgen con el Niño en piedra presentaba un gran esquematismo y rigidez en el cuerpo. Se alzaba sobre un pedestal de base rectangular.

La hornacina queda flanqueada por unas pilastras y un arco de medio punto que sigue la dirección de la venera. A su vez se enmarca por una cornisa moldurada formando dos enjutas. Enmarcando estas molduras aparecen dos columnas jónicas que se alzan sobre amplios basamentos. Por encima de estos soportes corre un entablamento donde se representa una cartela con



Antigua escultura de la Virgen con el Niño situada en la hornacina de la portada. Foto cedida por Miguel Pérez Frías.

⁽¹⁰⁾Según nos ha contado Miguel Pérez Frías la escultura en piedra de la Virgen con el Niño que ocupaba la hornacina de la portada de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén fue parcialmente dañada en el mes de julio de 1935 cuando fue arrojada con cuerdas desde el nicho hacia el suelo. Se destruyó parte de la escultura tanto la cabeza de la Virgen como el cuerpo del Niño. En el verano de 1971 un grupo de niños que estaban en un campamento de verano organizado por el párroco de la iglesia de San Isidro, Antonio Muñoz y dirigidos por un monitor llamado Jover, natural de Almansa, encontraron esta imagen partida en dos trozos. Las cabezas no se hallaron. Los restos descubiertos estuvieron expuestos unos tres años en la sala de ofrendas del santuario. Durante el transcurso de una romería de mayo unos niños, empezaron a jugar con la imagen y se les cayó encima. Pensamos que tal fue el disgusto que se llevaron los componentes de la Asociación de Nuestra Señora Virgen de Belén que creyeron que la mejor forma de que no ocurriera otra vez lo mismo era destruirla. Pues así fue, en 1974 uno de los miembros de esta Asociación mandó a unos albañiles que la rompieran y que la piedra fuera utilizada para el anclaje de uno de los motores de una caseta. Aquí tenemos uno de los tantos ejemplos de destrucción de nuestros bienes muebles, por la 'ignorancia' de algunas personas de buscar soluciones inapropiadas para la conservación del patrimonio artístico en Almansa.

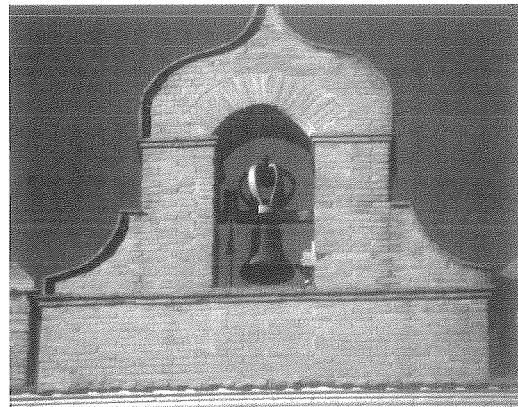
la siguiente inscripción: «*Abe María Gracia Plena*». Este segundo cuerpo queda rematado por un frontón curvo, en cuyo interior se encuentra una cartela con el anagrama de IHS (Jesús Hombre Salvador). A ambos lados de este cuerpo se abren dos vanos rebajados con una balaustrada. Dan al coro alto y sirven para iluminar el interior del templo junto al del camarín.

...todo el conjunto se corona con una balaustrada y con la espadaña de ladrillo. En su interior se conserva la campana más antigua que existe en Almansa.

Todo el conjunto se corona en la parte superior con una balaustrada de piedra con pilares de ladrillo destacando la espadaña⁽¹¹⁾ de un sólo cuerpo, que se sitúa en el eje de simetría de la fachada y es del mismo material que los pilares de la balaustrada. Se combinan dos tipos de materiales, la sillería en los lugares nobles, la mampostería y el ladrillo.



Fachada del santuario de Nuestra Señora de Belén.



Campana de la espadaña.

⁽¹¹⁾ En la espadaña se encuentra una campana, que según dicen es la más antigua que existe en Almansa. Presenta una inscripción: «*Mariá Magdalena, ora pro nobis. Año 1790*». Esta campana perteneció a una antigua ermita que se encontraba junto a la Puerta de Valencia, posiblemente la de Nuestra Señora del Socorro. En 1922 con la restauración de la fachada de la iglesia del santuario de Belén se instaló en la espadaña. En 1986 fue restaurada con un nuevo brazo y cabezal.

3 - EL RETABLO MAYOR DE LA VIRGEN DE BELÉN

Las obras realizadas a finales del siglo XVII en la iglesia, fueron culminadas con la construcción de un nuevo retablo.

El 16 de noviembre de 1699 se lleva a cabo el contrato para erigirlo.

Los maestros escultores: Pedro Fernández y Pablo Tomás eran vecinos de Ayora.

En el año 1698 se nombraron...

Las obras realizadas a finales del siglo XVII, en la cabecera de la iglesia, fueron culminadas con la construcción de un nuevo retablo levantado para adornar y albergar a la titular del templo. Había que hacer de la ermita, desde 1748 llamada santuario, un lugar de devoción, fomentando el culto a la imagen de Nuestra Señora de Belén, nombrada por el Ayuntamiento Patrona de Almansa en enero de 1644. Esta iniciativa fue paralela al incremento del culto mariano durante esta época que llevó a que se construyeran nuevos retablos y camarines por toda la diócesis de Cartagena.

El 16 de noviembre de 1699 se lleva a cabo el contrato para erigir un nuevo retablo que ensalzara a la Patrona de Almansa. El lugar elegido es el altar mayor, espacio sagrado constituido como el centro reinante, donde todo fiel debe dirigir su mirada al entrar al templo para terminar su camino hacia Dios, ya que es el punto donde se desarrolla la liturgia eucarística.

3.1 - Los maestros escultores: Pedro Fernández y Pablo Tomás

Pocos datos tenemos sobre estos dos maestros escultores que realizan el retablo de Almansa. Gracias al contrato de obras sabemos que eran vecinos de Ayora «...maestros de escultoria residentes en la villa de Ayora...». Posiblemente tuvieran un taller con sus aprendices y oficiales donde cada uno tendría su trabajo específico. Podemos casi afirmar que el retablo que se conserva en la iglesia de Santa María de Ayora es también obra suya pero desconocemos otras posibles intervenciones.

3.2 - El contrato de la obra

Antes de comenzar con el estudio pormenorizado del contrato del retablo firmado en 1699, hay que señalar que un año antes, el 8 de julio de 1698,

*...comisarios a
Miguel Antonio
Galiano Spuche
y a Marcos Enríquez
de Navarra,
encargados de
recaudar las limosnas
para la construcción
del retablo y del
camarín...*

*...estos comisarios
serán los que
controlarán la obra.*

*El retablo se
contrata el 16 de
noviembre de 1699
en Almansa...*

en la villa de Almansa se nombraron comisarios a Miguel Antonio Galiano Spuche y a Marcos Enríquez de Navarra, encargados de recaudar las limosnas necesarias tanto de feligreses como de peregrinos, para la construcción del retablo y del camarín, donde se señaló lo siguiente:

«...asimismo dijeron que por quanto se preferide azer retablo y camarín para nuestra señora de Belén patrona de esta villa, y para ellos se a de pedir las limosnas que por sus devotos se quisieren dar y para ello es necesario aia comisario por lo qual nombraron por comisarios para todo lo referido a don Miguel Antonio Galiano Spuche, -alferez mayor-, y al señor don Marcos Enríquez de Navarra, -caballero del orden de nuestra señora de Montesa-, a quienes les da comision para lo referido en bastante forma⁽¹²⁾».

Estos mismos comisarios serán los que controlarán la obra una vez que se firme la escritura de obligación. Finalmente, el contrato de obra se realizará un año después de pedir las primeras limosnas necesarias para su construcción.

El documento de la contratación del retablo, que se conserva en el archivo histórico provincial de Albacete, es prolífico en detalles y nos ha permitido conocer los compromisos y condiciones pactadas entre el artista y su comitente. Las condiciones impuestas por el comitente suelen reflejar su cultura, formación, intereses, posición social, etc.

El retablo se contrata el 16 de noviembre de 1699 en la villa de Almansa por parte del vicario Francisco Navarro de Uarte, los licenciados don Fulgencio Galiano Spuche -comisario del santo oficio de la inquisición de la ciudad de Murcia- y don Miguel Díaz -presbítero-; los comisarios nombrados por la villa de Almansa, Francisco Miguel Galiano Spuche -capitán de la compañía miliciana de infantería española de esta villa- y Marcos Enríquez de Navarra -caballero de la orden de Montesa-, los maestros de escultura Pedro Fernández y Pablo Tomás, que residían en la vecina villa de Ayora y Amador de Cornoça Marín que se presenta como fiador de los maestros. Se acuerda que su precio sea de seis mil setecientos reales de vellón, obligando a los maestros que lo hiciesen en conformidad con la planta elegida, de acuerdo con las condiciones y calidades que se habían expresado.

El contrato de obra nos ofrece una documentación muy rica y variada que analizándola y examinándola pormenorizadamente, podemos extraer no sólo las obligaciones que debía seguir el artista o artistas que finalmente ejecutaran la obra, sino otros aspectos que en un primer momento pudieran

⁽¹²⁾ A.H.M.A. Lg. 1316. Expediente nº 1. f. 453.

pasar desapercibidos como son: los diferentes pagos que se harían según iba avanzando la obra, el alojamiento y manutención del maestro, los materiales, etc.

Según hemos podido leer en la escritura, las obligaciones de los maestros escultores eran cumplir todas las condiciones que se expresaban en el documento.

...y no se expresa el tiempo que disponían para ejecutarlo.

Una vez concluido era inspeccionado por maestros peritos.

El contrato no dice el tiempo que disponían para ejecutar todo el conjunto (retablo, contrarretablo, puertas), tan sólo que deben comenzar cuando los comisarios de la obra se lo indiquen y terminarla sin perder ningún tiempo, siguiendo el diseño de planta elegida que ya había sido aceptada a la hora de firmar la escritura de obligación. Estaban obligados a pagar el tipo de planta tal como nos dice la escritura de obligación:

«Que por quanto se a elexido planta y sean echo diferentes a costa y travaxo de maestro, que el que se quedare con dicha obra a de dar de contado veinte pesos de a quince reales de vellón para pagar la planta elixida⁽¹³⁾».

Una vez que la obra fuera concluida era inspeccionada y revisada por peritos encargados de este asunto. Estas personas solían ser maestros del mismo oficio, cuyo trabajo era examinar y juzgar todo el conjunto una vez terminado. Los peritos debían revisar toda la construcción y ver si tanto las tramo-yas para descender y ascender al Espíritu Santo como el trono de la Virgen de Belén estaban en perfecto estado. Si por el contrario no ocurriera así, lo señalarían en el informe y se les descontaría una parte del precio total de la obra, en este caso cien ducados de vellón de los seis mil setecientos reales de vellón que se había acordado para erigir la obra.

También se expone que si los maestros encargados de terminar el conjunto retablista renunciaran a concluirlo, deberían buscar a otros artistas que concluyeran el retablo, con el mismo precio acordado en la firma de la escritura de obligación, y si por cualquier motivo no hubiera suficiente dinero para pagar a los peones, oficiales, etc., los maestros que habían renunciado a la obra se tendrían que hacer cargo de abonar las cantidades necesarias de sus propias fianzas que habían depositado una vez firmado el contrato. En la escritura de obligación se expresa referente a las fianzas:

«Que el maestro que se quedare con dicha obra a de dar fianças abonadas en esta villa a satisfacción de dichos comisarios y que dichas fianças no sean forasteras⁽¹⁴⁾».

⁽¹³⁾ A.H.PAB, Sig. 1648; f. 79.

⁽¹⁴⁾ Ibidem.

El precio de la obra se estableció en 6700 reales de vellón que debían ser abonados en varios pagos.

Hemos comentado las obligaciones que los artistas tenían que cumplir para realizar la obra, ahora analizaremos las del cliente.

Como hemos mencionado anteriormente, el precio total de la obra se estableció en seis mil setecientos reales de vellón. Esta cantidad debía ser abonada conforme fuera avanzando la obra y en varios pagos o plazos, aproximadamente cada uno de unos dos mil doscientos treinta y tres reales de vellón según se deja entender en la escritura de obligación.

En el primer pago entraría la construcción del primer cuerpo del retablo, como son el banco y las puertas de acceso a las dependencias del camarín y sagrario.

El segundo pago sería el segundo cuerpo, como son los elementos de soporte (columnas, estípites, pilastras) y toda la cornisa.

El último pago iría destinado al tercer cuerpo, es decir, el cascarón elipsoidal que cierra el conjunto. Los dos mil doscientos treinta y tres reales de vellón, no se entregarían a la vez, sino que deberían dividirse en tres partes y abonados en tres años. En el caso de que se recogieran las suficientes limosnas se liquidaría toda la cantidad.

Las obligaciones del cliente era dar todos los materiales al pie de obra...

Otra de las obligaciones que debía asumir el cliente era ofrecer todos los materiales necesarios al pie de la obra para erigir todo el conjunto. Eran desde la cola, las maderas, los clavos, los andamios, las carruchas con sus cuerdas para subir los materiales hasta un albañil que hiciera los michinares para levantar y sujetar los andamios. En cuanto a los materiales, la escritura de obligación dice:

«Que los dichos comisarios tengan obligación de dar todo los materiales al pie de la obra y que sean competentes para dicho efecto como son maderas, clavos y cola.

Que para plantar dicha obra dichos comisarios an de dar andamios echos y un maestro albañil para que aga michinares y que gaste en ieso para certificar dicha obra y an de dar caruchas y maronas para subir pretechos.

Que dichos comisarios an de dar un socalo de piedra de tercio de alto en que se sientan los socalos de madera para su conservacion⁽¹⁵⁾».

También se lee de la escritura que si los comisarios no hubieran ofrecido todos los materiales necesarios para la construcción del retablo, los maestros escultores encargarían a sus oficiales comprar todo lo que les faltara y se les abonaría el tiempo que hubieran perdido en trabajar en el retablo.

⁽¹⁵⁾ Ibídem. f. 78v y 79.

*...y la de los
comisarios ofrecerles
y pagarles una
vivienda digna.*

*Estos maestros
escultores realizaron
unas nuevas polseras
y tarjetas para el
retablo de la iglesia
de Santa María
de la Asunción
de Almansa.*

*El retablo se levanta
en el testero
de la iglesia...*

*...presenta planta
poligonal.*

Otro de los aspectos interesantes del contrato es lo referente al alojamiento que les debían dar los comisarios a los maestros escultores. Como ya dijimos estos artistas encargados de realizar el retablo estaban afincados en Ayora, a unos veinticinco kilómetros de Almansa. Por lo tanto era obligación del cliente y en este caso de los comisarios ofrecerles y pagarles una vivienda digna para que vivieran en ella el tiempo acordado durante la construcción del retablo. En una de las obligaciones del contrato de obra se expresa:

«Que para travaxar dicha obra dichos comisarios daran al maestro que con ella se quedare casa franca⁽¹⁶⁾.»

De las diecisésis condiciones que los maestros escultores de Ayora, -Pedro Fernández y Pablo Tomás- tenían que cumplir, una de ellas, hace referencia a la realización de unas polseras y tarjetas para el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Almansa. Posiblemente estas piezas que iban a realizar estos maestros escultores, fueran para sustituir las primitivas del antiguo retablo. Sabemos gracias al testamento de don Marcos Enríquez de Navarra y Dávila, otorgado el 16 de marzo de 1678, que se entrega una limosna de quinientos reales de vellón para el retablo de la iglesia parroquial⁽¹⁷⁾.

Según aparece en el documento, el retablo constaba de dos cuerpos. Los maestros escultores Pedro Fernández y Pablo Tomás tallarían seis tarjetas⁽¹⁸⁾ para el rebanco del segundo cuerpo y como remate a toda la obra, una gran tarjeta proporcionada con el resto del retablo y a ambos lados dos polseras. Probablemente la tarjeta principal presentara el anagrama de María y las polseras algún atributo de la virginidad de la Inmaculada Concepción como el pozo, la puerta, la palmera, el ciprés, etc.

3.3 - La estructura del retablo

El retablo se levanta en el testero de la iglesia como una verdadera fachada arquitectónica ocupando parte del mismo. Presenta una estructura de marcada horizontalidad al estar formado de un sólo cuerpo presidido por hornacina central y constituido verticalmente por tres calles enmarcadas por cuatro columnas salomónicas y con estípites en los extremos.

Presenta planta poligonal, se alza sobre un zócalo de mármol negro y sobre éste, un banco o predela de talla con ángeles niños que desempeñan el

⁽¹⁶⁾ Ibídem, f. 78v.

⁽¹⁷⁾ PEREDA HERNÁNDEZ, M. J.: «La iglesia de Santa María de la Asunción de Almansa. Quinientos años de historia». *IX Jornadas de Estudios Locales 'Arquitectura religiosa en Almansa'*. Almansa, 2006.

⁽¹⁸⁾ La tarjeta es un adorno plano y oblongo que figura sobrepuerto a un miembro arquitectónico, y que lleva por lo común inscripciones o emblemas.

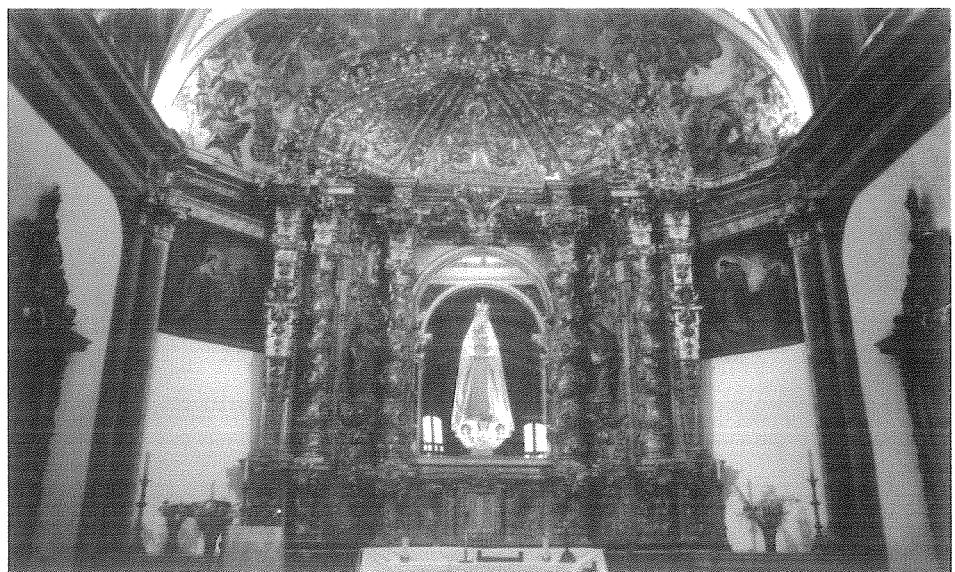
papel de atlantes que se encuentran en cada uno de los basamentos donde arrancan cuatro columnas salomónicas formadas por cuatro espiras y dos medias. El sentido de giro de los fustes cambia de modo que cada uno se mantiene contrario a su inmediato. Cada fuste de las columnas salomónicas se encuentra decorado con un total de ocho serafines⁽¹⁹⁾ que miran a direcciones distintas creando un gran efecto barroco.

En una de las condiciones del contrato de obra, se obliga a los artistas, que cada columna se decorase con serafines, donde se expresa:

«Que en las quatro columnas principales de dicho retablo tenga obligacion, el dicho maestro de azer en cada una coluna ocho serafines y que esten bien compartidos y unidos a los coellos de la talla que sea de azer en dicha columna conforme esta en la traza elixida⁽²⁰⁾».

En los intercolumnios se abren hornacinas con dos tallas, santa Ana con la Virgen Niña y san Joaquín.

En los intercolumnios se abren unos edículos u hornacinas donde se encuentran dos esculturas policromadas de talla, que representan por un lado a santa Ana con la Virgen Niña, a la que lleva de los brazos y en el otro, a san Joaquín que, debido a la posición de las manos, debió de portar una vara. Estas esculturas de bulto redondo se apoyan en repisas decoradas con un serafín en el centro. Fueron encargadas en 1974 por la Asociación Amigos del Santuario al escultor de Hellín José Zamorano Martínez ya que las originales fueron destruidas en la Guerra Civil⁽²¹⁾.



Retablo de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Belén.

⁽¹⁹⁾ Cabezas de ángeles alados.

⁽²⁰⁾ Ibídem, f. 77v.

⁽²¹⁾ PÉREZ FRÍAS, M. y MAIMÓN TORNERO, E.: *La Virgen de Belén y su santuario*. Almansa, 1974.

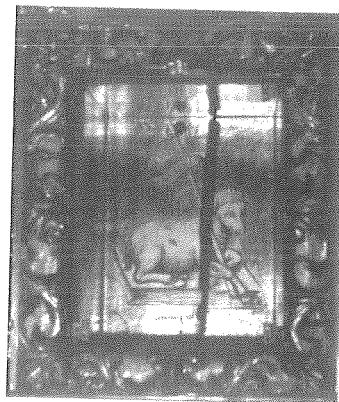
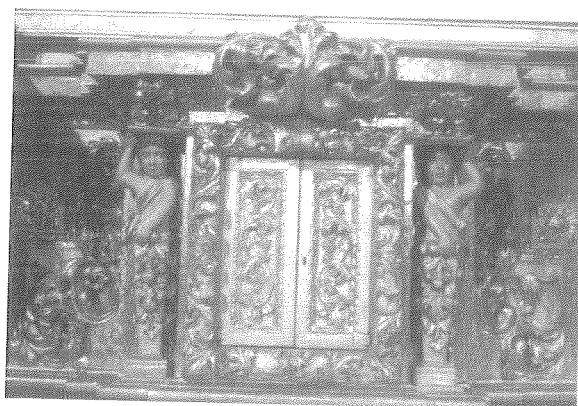
En la fotografía que se conserva del retablo realizada antes de 1936 podemos apreciar que en estas hornacinas se encontraban otras tallas que posiblemente fueron de la misma época que el retablo. En el lugar donde se levanta la escultura de santa Ana con la Virgen Niña aparecía una imagen de san Joaquín y donde hoy vemos el san José se encontraba otra talla del mismo⁽²²⁾.

En el interior del sagrario, la imagen del Cordero de Dios.

Flanqueando las puertas del sagrario aparecen niños atlantes de medio cuerpo que se apoyan sobre medios estípites⁽²³⁾. Los motivos ornamentales de los paneles de las puertas adoptan forma de «S». En el interior del sagrario se representa una imagen del Cordero de Dios con la vara sobre un libro y con una filacteria donde se lee lo siguiente: «Ecce agnus dei» (Este es el Cordero de Dios).



Detalle de los soportes del retablo.



Imágenes del exterior y del interior del sagrario.

⁽²²⁾ Si consultamos el estudio de Juana Tomás Vico nos dice que en las pinturas del camarín se representa a la Virgen niña con san Joaquín y san José con el niño Jesús. Por lo tanto estamos viendo que estos dos temas aparecían repetidos tanto en las esculturas antiguas del retablo como en las pinturas del camarín. La única variante es que la antigua talla de san Joaquín no le acompañaba la Virgen niña y en la nueva escultura de José Zamorano representa a la Virgen niña con santa Ana.

⁽²³⁾ Durante la Guerra Civil el retablo sufrió un cierto deterioro y una vez que concluyó se realizaron algunos instrumentos como las trompetas de los ángeles llevados a cabo por la Cooperativa Virgen de Belén (COVIBE). El escultor José Zamorano Martínez además de tallar las esculturas de bulto redondo de santa Ana y san Joaquín, realizó una serie de cabezas de serafines que ornamentan los fustes de las columnas salomónicas junto a un atlante que se sitúa a la derecha del sagrario. Se diferencia claramente la talla original de la copia. También hizo otras obras para la iglesia del santuario como la peana con ángeles donde se alza la Virgen de Belén.

Todo el conjunto se remata con un cascarón elipsoidal; en el eje central figura un ángel que, posiblemente llevaba en sus manos la paloma (Espíritu Santo).

Todo el conjunto se remata con un cascarón elipsoidal⁽²⁴⁾ dividido en tres zonas enmarcadas con colgantes de frutas que se representan desde racimos de uvas hasta membrillos, todos estos espacios están decorados con hojas vegetales dispuestos simétricamente unos de otros. Esta misma decoración de frutas entrelazadas aparece representada en los estípites, y en los laterales del sagrario junto a los fustes de las pilastras que se alzan tras las columnas salomónicas. Éstas son casi invisibles si se observan desde el frente, e incluso dicha ornamentación se repite en el contrarretablo con la técnica del punteado. En la cornisa del remate del cascarón aparece una serie de serafines con hojas vegetales. En el eje central figura una gran tarja ornamentada con un serafín, debajo del cual pende un ángel que, posiblemente, debido a la posición de las manos portara el Espíritu Santo.

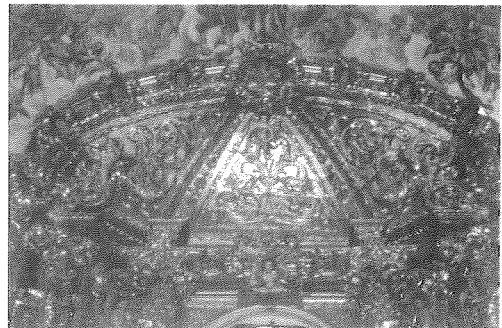
En la fotografía antigua de principios del siglo XX que se conserva del retablo apreciamos que la posición de las manos del ángel no coincide con la que presenta en la actualidad, posiblemente, los brazos y una de las alas sea la talla nueva que realizó José Zamorano en 1974.

Referente a este ángel, en una de las condiciones del contrato para construir el retablo se explicaba lo siguiente:

«...asimismo demas de todo lo referido el maestro que se quedare con dicha obra a de acer una echura de espiritu santo con una circunferencia de raios ondeados a modo de resplandor del grandor que necesite para dicha obra el qual a destar en el florón del cascarón de dicho retablo y desde dicho sitio a de baxar en el aire asta el arco del nicho de nuestra señora, y subiendose dicha santa imagen a su trono dicho espiritu santo bolbera a subir en el aire al sitio de donde baxo»⁽²⁵⁾.

⁽²⁴⁾ Con la restauración del retablo hemos sabido que detrás del cascarón elipsoidal se encontraba una gran venera de piedra. Posiblemente cuando se erigió el retablo, la venera se destruyó, conservándose algunos pedazos.

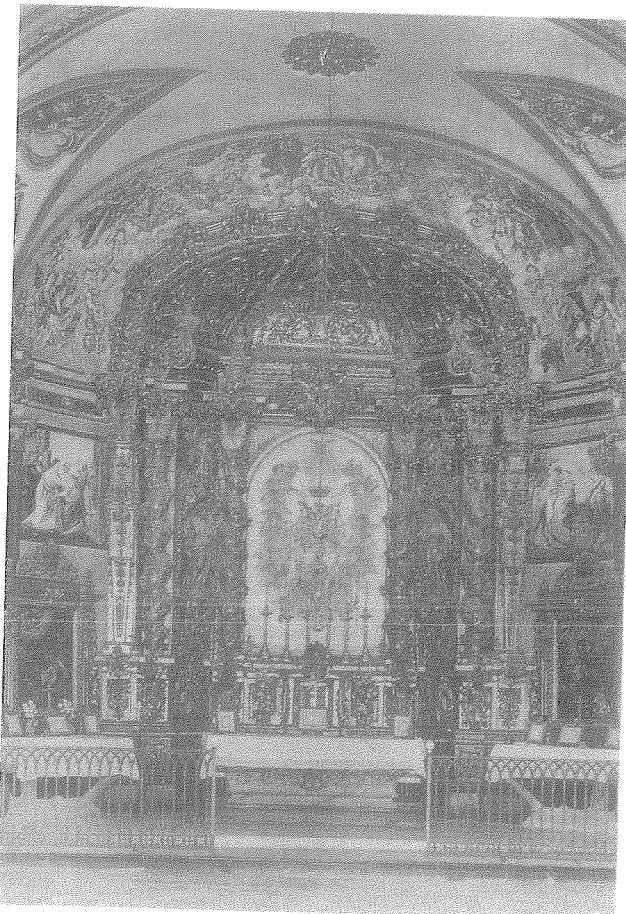
⁽²⁵⁾ A.H.PAB. Sig. 1648. f. 79. No sabemos si la paloma que aparece en el tornavoz del púlpito de la iglesia pudiera haber estado anteriormente en el frontal del antiguo nicho de la Virgen, instalada detrás de la imagen. Lo que si podemos afirmar es que la talla de la paloma y toda la decoración corresponde a la época del retablo. Con la reforma que se realizó en el siglo XIX para instalar el actual nicho, la talla se aprovechó y se utilizó como tornavoz del púlpito que también se levantó en esta misma época. Por lo tanto nos inclinamos a pensar por una parte, que el ángel que pende del cascarón podría haber llevado en sus manos la paloma y esta descendería como se expresa en el contrato hasta la clave del nicho de la Virgen o por otra parte, la paloma que representa al Espíritu Santo podría haber ocupado el frontal del antiguo nicho de la Virgen. Actualmente no se conserva ninguno... (continúa en la página siguiente).



Detalle del cascarón del retablo.

El retablo presenta una gran variedad de ángeles que ejercen de mediadores con la divinidad.

El retablo presenta una gran variedad de ángeles, son los protectores, los guardianes, los mensajeros y guías del pueblo de Dios. El ángel consigue establecer una relación con el creyente en papel de mediador con la divinidad. Todos esos seres angélicos aparecen repartidos por las columnas salomónicas, estípites, entablamentos, volutas, cascarón, es decir, inundan todo el retablo, entremezclándose con los propios elementos decorativos que distinguen al mismo y que proclaman a la Virgen como Reina de los Ángeles. Sobre la línea de cornisa, en los macizos de las cuatro columnas salomónicas se alzaban cuatro ángeles portando en sus manos instrumentos musicales. En la actualidad sólo se conservan dos de ellos que cabalgan sobre amplias volutas y que llevan en sus manos una trompeta⁽²⁶⁾, es decir, son ángeles trompeteros. Los otros dos desaparecidos llevaban en sus manos algún tipo de instrumento musical que no se puede apreciar claramente en la antigua fotografía.



Retablo del santuario de Nuestra Señora de Belén. Almansa. Imagen tomada de «Almansa. Imágenes de un pasado (1870-1936)». Colección Francisco Navarro Guijón.

(Viene de la página anterior) ...rastro del mecanismo de poleas que posiblemente debió de funcionar hasta que se realizara el nuevo nicho en 1807. Con la construcción de esta nueva obra se destruyó y quedó modificado algunas partes del retablo. Por lo tanto podríamos hablar de dos fechas en la historia del retablo. Una sería la primera década del siglo XVIII que es cuando se construye y la segunda, el año de 1807 que es la construcción del nuevo nicho.

⁽²⁶⁾ Las trompetas que llevaban estos dos ángeles fueron realizadas por la Cooperativa Asociación Virgen de Belén (COVIBE). Actualmente con la restauración del retablo (2004) se han podido recuperar las originales ya que se encontraban guardadas en la sacristía de la iglesia de Santa María de la Asunción. Se pueden apreciar las diferencias existentes entre las originales y las copias que no fueran realizadas siguiendo la forma de las originales. Además la posición de los brazos que presentan estos dos ángeles es nueva y no se corresponde con la que se aprecia en la fotografía antigua. Por lo tanto pensamos que José Zamorano hizo los brazos de estos dos ángeles trompeteros.

En el año 1715 se concluyó y se comenzó a dorarlo.

A ambos lados del retablo se disponen pinturas murales, la Visitación de la Virgen a su prima Isabel y la Huida de Egipto...

...son de la misma época que las del presbiterio, del siglo XVIII.

Según las cartelas que se sitúan a ambos lados del retablo, fue en 1715 cuando se concluyó la obra y se comenzó a dorar el retablo, la denominada labor de '*dore y adorne*'. Posiblemente como indica Peña Velasco, el encargado de realizar este trabajo sería Tomás Velando, a vecindado en Almansa en el tránsito de la segunda y tercera década del siglo XVIII, ya que siendo como era, uno de los doradores más acreditados de esa zona, es posible que asumiese este quehacer en el retablo de la patrona de la ciudad⁽²⁷⁾. Este maestro contrata en 1724 el dorado del retablo desaparecido de la capilla mayor de la Catedral de San Juan Bautista de Albacete, destruido en la Guerra Civil española⁽²⁸⁾.

A ambos lados del retablo se disponen dos pinturas murales que narran diferentes escenas. En el lado del Evangelio, la Visitación de la Virgen a su prima Isabel y en el lado de la Epístola, la Huida a Egipto. Debajo de estas pinturas hay dos grandes espacios rectangulares desprovistos hoy de decoración. Hasta la Guerra Civil española se encontraban dos pequeños retablos con lienzos. Databan de finales del siglo XVIII y se debieron erigir después de que se concluyera el retablo mayor. Estos retablos eran muy sencillos y se alzaban sobre unos altares que enmarcaban al central⁽²⁹⁾. Presentaban unas pilastras que enmarcaban el lienzo y por encima un entablamento coronado por una crestería. En medio de ésta aparecía un anagrama que posiblemente representara algún símbolo mariano. En el lado del evangelio el retablo albergaba un lienzo de la Anunciación y en el lado del epístola la Adoración de los Reyes Magos.

Anterior a estos pequeños retablos de madera, el muro estaba decorado simulando una especie de cortinajes que enmarcaban los lienzos. En la parte inferior de la representación de La Huida a Egipto se ha podido ver unos restos de esta especie de cortinaje simulado que posiblemente fuera parecido al representado en el camarín.

Las pinturas murales de la Visitación de la Virgen María a su prima Isabel y la Huida a Egipto son de la misma época que las del presbiterio, del siglo XVIII. Con la restauración que se llevó en torno a 1970 fue cuando se repintaron y se rehicieron por completo algunas figuras. Los colores que ob-

⁽²⁷⁾ DE LA PEÑA VELASCO, C.: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, 1992; p. 233.

⁽²⁸⁾ GARCÍA SAHUCO-BELÉNDEZ, L.G. y SANTA MARÍA CONDE A.E.: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla. Estudio histórico-artístico*. I.E.A. Albacete, 1981. pp. 115-116.

⁽²⁹⁾ Con la restauración del altar central denominado 'a la romana' se ha podido apreciar la gran calidad artística de los materiales. Se ha retirado la capa de pintura que era del mismo color que la que tienen los altares laterales. Al eliminar esta falsa capa de pintura se pueden apreciar la decoración original de la obra, los colores claros imitando a mármol y el dorado de las molduras. En la parte central aparece pintado el anagrama de María. El altar central fue erigido en el siglo XIX, al igual que los altares de los laterales que son de obra.

servamos en ambas escenas son diferentes a los del presbiterio. Pero la imagen de san José de la Huida a Egipto es similar a la que aparece representada en el camarín.

La fuente del tema de la Visitación está extraído de un pasaje del Evangelio de san Lucas (Lucas: 1, 39-56) en el que el evangelista narra la visita que hizo la Virgen María a su prima Isabel. En la parte central de la escena, se representan las dos mujeres abrazándose de pie por la felicidad de su embarazo. A ambos lados aparecen dos grupos de hombres, uno de ellos Zacarías, esposo de Isabel. La escena se desarrolla al aire libre y al lado de la casa de Zacarías.

El tema de la Huida a Egipto se menciona en el Evangelio de san Mateo (Mateo: 2, 13-15). En la escena aparecen san José con su cayado al hombro tirando del asno que lleva a la Virgen María amamantando al niño Jesús. La escena se desarrolla al aire libre, de día, en torno a un paisaje con árboles, enmarcando la escena.

En la zona del presbiterio hay dos puertas de acceso al camarín y al sagrario que se realizaron al mismo tiempo que el retablo mayor.

En la zona del presbiterio se conservan dos puertas que dan acceso a las diversas dependencias de la iglesia, tanto al camarín como al sagrario. Funcionan como retablos colaterales, aunque no sea esta su función. Estas puertas se realizaron al mismo tiempo que el retablo mayor y estaban incluidas en el coste total de todo el conjunto tal como aparece expresado en una de las condiciones referentes a como se debe realizar el pago de la obra, en el que hacen referencia que las puertas del camarín y del sagrario deben estar incluidas en la primera parte del precio.

Se distinguen por el anagrama que tienen en la parte superior. En el lado del Evangelio, san Juan Niño con el Cordero y la Virgen del Carmen; al lado de la Epístola, los Niños de la Concha y una imagen de la Asunción.



Pinturas murales del santuario de Nuestra Señora de Belén. De izquierda a derecha, 'La Visitación de la Virgen a su prima Isabel' y 'La Huida a Egipto'.

Estas pequeñas esculturas fueron realizadas junto con los medallones⁽³⁰⁾ después de la Guerra Civil, ya que las originales eran de mayores proporciones y representaban a ángeles de bulto redondo con una trompeta en la mano, como se puede ver en la antigua fotografía.

Ambas puertas están enmarcadas por molduras revestidas de hojas vegetales.

Ambas puertas se encuentran enmarcadas por unas molduras verdes revestidas de hojas vegetales. Sobre la moldura se apoya el entablamento en cuya parte central se encuentra una gran tarja decorada con elementos vegetales. Todo el conjunto está coronado por una crestería de angulosas formas cóncavas y convexas. Cada puerta presenta dos hojas y está compartimentada en ocho paneles rectangulares albergando en cada uno de ellos unos motivos ornamentales que tienen forma de "S". El color predominante es el dorado de las hojas vegetales tras un fondo rojizo y el verde se utiliza para realizar los elementos verticales y horizontales. Esta ornamentación a base de dorados, rojos y verdes es de época reciente. Anteriormente las puertas se encontraban ornamentadas, de color blanco las hojas vegetales y el fondo era turquesa y rosa.

A los pies del templo se encuentra un lienzo de la Inmaculada Concepción.

A los pies del templo, en el lado del Evangelio se sitúa un lienzo de la Inmaculada Concepción⁽³¹⁾ de 150 por 100 cm. La temática de la Inmaculada Concepción va a tener un gran desarrollo durante el siglo XVII español. También se le conoce como Purísima Concepción, la Virgen Tota Pulcra, acompañada de algunos de los símbolos que antes de su vida la habían profetizado en las sagradas escrituras: el espejo, el ciprés, la torre, el sol, el pozo, etc.

Data de la primera mitad del siglo XVII. Se representa en actitud rígida, hierática sobre



Puerta del lado del Evangelio.

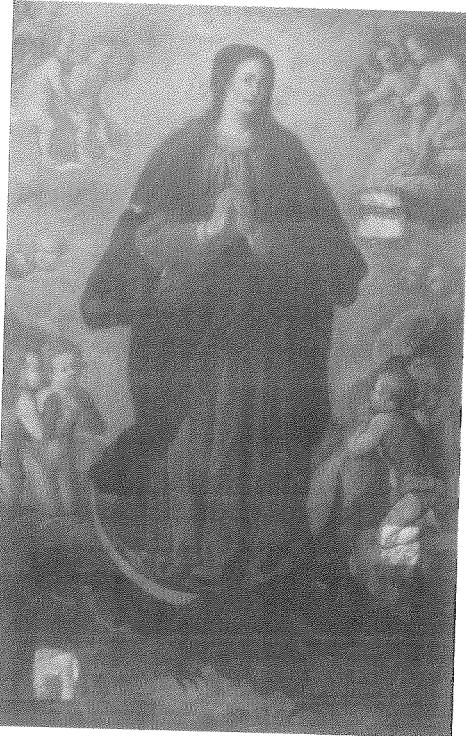


Puerta del lado de la Epístola.

⁽³⁰⁾ Los temas que representan los medallones de ambas puertas son copias recientes recordando las obras del pintor español del siglo de oro, Bartolomé Esteban Murillo.

⁽³¹⁾ Este lienzo junto a otras obras pertenecía a doña Elvira García Huerta conocida como 'la francesita' que vivía en la calle Aniceto Coloma. Tras su fallecimiento sus bienes... (*continúa en la página siguiente*).

la característica media luna a sus pies. Se dispone en posición orante, girando la cabeza hacia el lado derecho. Viste túnica y manto azul. Enmarcándola aparecen cuatro grupos de ángeles. Unos están arrodillados en actitud de adorarla y los de la parte superior se encuentran en constante diálogo, señalando con sus manos a la Purísima Concepción. En la zona inferior del lienzo aparece el dragón⁽³²⁾ y junto a él se representan tras un fondo de paisaje algunos de los símbolos marianos del Antiguo Testamento, pregonando el «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est inte*», extraído del *Cantar de los Cantares* (Cantar IV-7). Los símbolos que aparecen son: la torre (*Turris David*), Cantar IV-4; la puerta (*Porta Coeli*), Génesis XXVIII-17; el pozo (*Puteum Aquarum Vivarum*), Cantar IV-15; la fuente (*Fons Signatus*); el ciprés (*Sicut Cypress In Sion*); la palmera (*Quasi Palma Exaltata In Cades*), etc.



Inmaculada Concepción. (Los tres cuadrados más claros que se observan en el lienzo son las catas que se han hecho para su restauración).

3.4 - El contrarretablo

La tipología del conjunto retablista formado por retablo y contrarretablo se...

La tipología de este conjunto retablista formado tanto por el retablo como por el contrarretablo, se conoce como retablo bifronte, es decir está formado por dos caras, una que da a la capilla mayor de la iglesia y la otra hacia el camarín. El contrarretablo⁽³³⁾ de cara al camarín forma

(Viene de la página anterior) ...pasaron a ser propiedad del Obispado de Albacete siendo después cedidos a la Asociación de Nuestra Señora de Belén. En 1980 se colocó el lienzo en uno de los muros del altar mayor y el Cristo crucificado se instaló en el coro alto. El lienzo de la Inmaculada ha estado colocado en el altar mayor hasta el año 2005 que pasó a uno de los muros de los pies del templo.

⁽³²⁾ La representación del dragón es un detalle significativo dado su arcaísmo ya que después se sustituye por la serpiente y responde a la identificación de la Virgen María con la mujer que triunfa sobre el dragón en el Apocalipsis.

⁽³³⁾ Son contados los camarines que presentan contrarretablo en la antigua diócesis de Cartagena. Junto al de Almansa se encuentra el camarín de Nuestra Señora de las Angustias de la iglesia de San Francisco de Yecla, realizado en 1769 por José González de Comiedo. En este ejemplo podemos observar que el contrarretablo se encuentra junto a la pared... (*continúa en la página siguiente*)

*...denomina
retablo bifronte...*

otro espacio sagrado para la imagen titular del templo. Fue con la instalación del nuevo tabernáculo cuando se desplaza el contrarretablo de la pared hacia el centro del camarín. Se pueden apreciar hoy en día las marcas donde se encontraban engarzadas las cornisas y el zócalo del contrarretablo. Se alza sobre un zócalo de obra. En la parte central se encontraba una mesa de altar o credencia de madera o de yeso estucado, gracias a las marcas y a los dos maderos sesgados que se han podido ver con la restauración.

*...la estructura del
contrarretablo es de
un solo cuerpo, se
levanta sobre un
basamento en el que
se apoyaban un par
de columnas y
pilastras terminadas
en una gran ménsula...*

*...y queda rematado
por una crestería
con el anagrama
de María.*



Contrarretablo.

La estructura del contrarretablo es de un sólo cuerpo y se levanta sobre un amplio basamento en el que, en su momento, se apoyaban un par de columnas, en la actualidad desaparecidas, y unas pilastras terminadas en una gran ménsula con hojas vegetales. Este elemento del contrarretablo va a ser muy inusual en esta zona. En una de las condiciones del contrato de la obra se expresaba lo siguiente:

«Que a las espaldas del nicho de nuestra señora, en el camarín se aia de azer un adornato con su pedestal y una columna a cada lado con su cornisa siguiendo sus maçicos conforme arte y por remate una tarxeta proporcionada a dicho adornato y a los lados sus polseras proporcionadas a dicha obra⁽³⁴⁾».

Estos elementos de soporte, tanto las columnas desaparecidas como las pilastras sostienen un entablamiento con una cornisa de fuertes entrantes y salientes. Los fustes de las columnas se encuentran decorados con la técnica del punteado, unos colgantes de frutas entrelazadas donde aparecen membrillos, manzanas, racimos de uva, etc. Este repertorio de combinaciones de

(Viene de la página anterior) ...que da la espalda al retablo. Véase a DELICADO MARTÍNEZ, F.J.: «El arquitecto, maestro, tallista y pintor José González de Comiedo, un artífice de la 2ª mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia». *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2002, pp. 45-52.

⁽³⁴⁾ A.H.PAB. Sig. 1648. f.78.

frutas también se representa en la pintura mural y es muy típico de la zona levantina. Todo el conjunto queda rematado por una crestería albergando en su parte central una ‘tarjeta’ con el anagrama de María, tal como se señala en el contrato. Esta crestería de formas vegetales se encontraba junto a la pared pero fue con la reforma del nuevo nicho en 1807 cuando quedó desplazada. A ambos lados de la crestería que remata todo el conjunto aparecen dos tarjetas ornamentadas con tallas de hojas vegetales en cuyo interior presentan cada una de ellas, un símbolo mariano del Antiguo Testamento, que hacen referencia a la Inmaculada Concepción. A la derecha se representa el símbolo del ciprés y a la izquierda la palmera.

3.5 - El edículo o nicho del siglo XIX

El edículo es el espacio reservado a la imagen titular del templo.

El nuevo nicho data de la primera década del siglo XIX...

El edículo también llamado nicho es el espacio existente entre el retablo y contrarretablo, se coloca en el eje de simetría del retablo. Es el lugar reservado a la imagen titular del templo, bien de cara a la iglesia o al camarín, que se alzaba sobre una plataforma giratoria para que los fieles le rindieran culto⁽³⁵⁾.

El nuevo nicho se trata de una pequeña arquitectura que alberga a la imagen mariana y no es de la misma época que el conjunto retablestico. Cuando se realizó el retablo en la primera década del siglo XVIII, el espacio situado entre este y el contrarretablo era más pequeño que el que presenta actualmente.

Sabemos que data de la primera década del siglo XIX, gracias a la inscripción que aparece en la parte alta y que se ha encontrado con la restauración llevada a cabo:

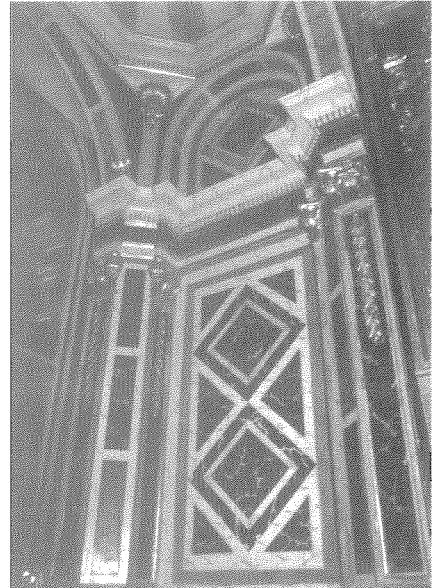
«Se donó este tabernáculo⁽³⁶⁾ de María Santísima. Año 1807. Por Isidro Sapena y Solano (Olano?). Lo yzo de madera el mismo en 1806».

⁽³⁵⁾ Entre las condiciones que se expresan para erigir esta ‘maquina barroca’ se pide en dos de ellas, realizar un trono donde se albergara la imagen de la Virgen de Belén y además que este fuera decorado en cada una de sus esquinas con ángeles de cuerpo entero. Todo el basamento del trono debía estar ornamentado con molduras totalmente simétricas unas de otras. El contrato dice: «Que tenga obligacion el dicho maestro de azer su trono para nuestra señora, mui garbosos con cinco angeles de todo cuerpo de el alto que necesite para dicha imagen y entre dichos angeles unos cogollos de talla bien unidos con dicha escultura y las molduras que requieran para dicho trono que sean conforme a arte y buena disposición. Que demas de lo contenido en dichos capitulos se an de azer por el maestro por quien quedare dicha obra quattro angeles en las quattro esquinas del trono en que se a de poner dicha santa imagen los quales angeles en las ocasiones y siempre que sea necesario an de bajar a nuestra señora desde el nicho del camarin a la mesa del altar y desde ella dichos angeles la an de poder digo volver a poner en su sitio de adonde le baxaron».

⁽³⁶⁾ En la inscripción lo denomina tabernáculo pero este término suele entenderse como el templete para exponer o guardar el Santísimo, también conocido como Sagrario.

*...para instalarlo
se retiró el
contrarretablo
engarzado a la pared
y se situó hacia el
centro del camarín;
presenta planta
rectangular cubierta
por una cúpula
gallonada y un
florón dorado
en el centro.
Toda la obra está
policromada
simulando lujosos
mármoles.*

La construcción de este nuevo nicho hizo que el hueco del retablo que da a la nave de la iglesia y que muy posiblemente fuera rectangular pasara a tener forma de medio punto y se abriese varios centímetros más, coincidiendo con el arco de medio punto que da al camarín. Las molduras doradas que enmarcaban el antiguo nicho desaparecieron, junto al medio cuerpo del niño de la cornisa principal que se encuentra entrelazado con formas vegetales⁽³⁷⁾. Dichas molduras doradas que aún se pueden apreciar fueron reutilizadas como ensamblaje para sujetar el contrarretablo que sufrió algunas alteraciones. Como dijimos anteriormente, para instalar la nueva obra, se arrancó el contrarretablo que estaba engarzado junto a la pared y se desplazó un metro situándose más hacia el centro del camarín. Este espacio



Detalle del nicho de la Virgen.



Detalle del nicho de la Virgen.

⁽³⁷⁾ La representación de niños de cuerpo entero entrelazados con amplias hojas vegetales aparece en otros ejemplos de retablistica, como en el retablo de la Purísima...(continúa en la página siguiente).

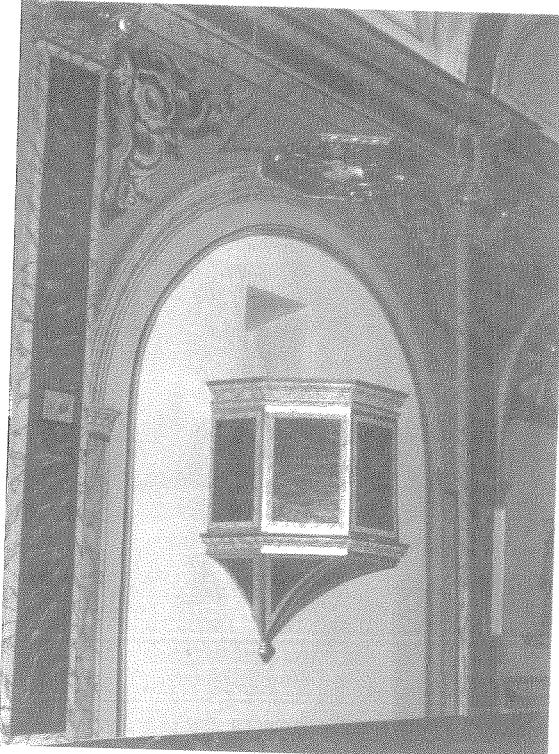
ganado fue utilizado para albergar la nueva arquitectura, como si se tratara de un templo de planta central. Presenta planta rectangular cubierta por una cúpula gallonada y un gran florón dorado en el centro del que parten los nervios entremezclados con hojas vegetales. Los elementos de soporte son las pilastras con decoración vegetal y con capiteles corintios que sostienen un entablamento desde donde arrancan las pechinas con una venera dorada en cada una de ellas y por encima la cúpula de forma octogonal. Todo el conjunto aparece policromado simulando lujosos mármoles de varios colores. Los grandes paños que se crean entre las pilastras están ornamentados con formas romboidales⁽³⁸⁾.

El mismo artista que hizo el nicho realizó el púlpito de la iglesia,...

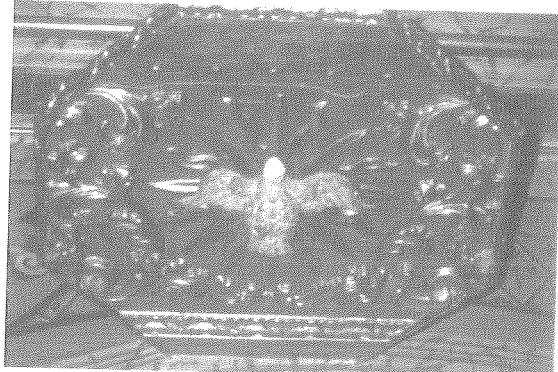
...el altar de madera y los dos altares laterales de obra.

El mismo artista que hizo el nicho realizó el púlpito de la iglesia como se puede apreciar fácilmente en la factura y en el color de los materiales utilizados, y puede ser que fuera el mismo Isidro Sapena el que instalara la placa del Espíritu Santo como tornavoz del púlpito.

Además hizo el altar a la romana que es de madera y posiblemente los dos alta-



Púlpito de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén.



Tornavoz del púlpito del santuario de Belén.

(Viene de la página anterior) ...de la iglesia de San Francisco de Lorca, en el de la iglesia de Santa María la Mayor de Ayora, en el de San Pedro de Murcia (1702), en el de Nuestra Señora del Espino de la iglesia parroquial de Santiago en Lietor (1728), etc.

(38) Este espacio fue restaurado en 2004 por los mismos restauradores que trabajaron en las pinturas del camarín y en el retablo.

res laterales que son de obra. Sabemos gracias a una inscripción que se conserva en uno de los altares laterales que fueron restaurados en el año 1902.

El retablo de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor, procede de la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de Ayora...

...debió construirse a finales de la primera década del siglo XVIII.

4 - EL RETABLO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE AYORA (VALENCIA)

El retablo de la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor⁽³⁹⁾ -la antigua- de Ayora, procede de la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de esta misma ciudad. Dicha capilla se levantó entre 1693 y 1702, y unos años después se debió de construir el retablo. Con el estallido de la Guerra Civil española, el retablo barroco se traslado de su lugar de origen (capilla de la Comunión) a la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor. El motivo principal de trasladar dicha obra fue que se pudiera conservar de los destrozos que ocasionó la citada guerra.

El retablo debió construirse a finales de la primera década del siglo XVIII. Se trata de un retablo de tipo exedra u hornacina y por la forma que presenta el ático, estuvo encajado en la capilla de la Comunión cuya bóveda es de medio cañón. Actualmente esta obra ocupa la capilla mayor del templo de Santa María la Mayor, quedando completamente desvinculado a como fue erigido



Retablo de la iglesia de Santa María la Mayor de Ayora.

⁽³⁹⁾ Esta iglesia se levanta en las laderas del castillo y fue la fundacional de la villa. Presenta planta rectangular con cubierta a dos aguas sobre arcos diafragma de piedra bastante irregulares.

en su lugar de origen. La capilla mayor de este templo es más amplia y presenta una gran altura con respecto al retablo. Debido a que el ático no alcanzaba la techumbre de la capilla mayor se añadió el actual remate formado por una cruz latina con dos figuras a los pies y todo ello coronado por un frontón curvo decorado con amplias hojas vegetales.

El retablo se alza sobre un basamento de madera revestido de yeso, originalmente debió erigirse sobre uno de piedra y delante una mesa de altar a la romana como en el caso del santuario de Nuestra Señora de Belén. En su lugar de origen presentaba una marcada verticalidad ya que ocupaba todo el muro de la capilla de la Comunión quedando en la actualidad, contrarrestado por las grandes dimensiones y proporciones de la capilla mayor.

Consta de un solo cuerpo, formado por tres calles. El banco presenta cuatro ángeles niños. Se combinan dos tipos de soporte, los estípites y las columnas salomónicas que enmarcan el nicho central, lugar reservado para la imagen mariana, que en la actualidad ocupa san Blas.

Consta de un sólo cuerpo, formado por tres calles. Se alza sobre un banco o predela de talla que a su vez se apoya sobre un basamento de madera y yeso. El banco presenta cuatro ángeles niños que desempeñan la función de atlantes y se sitúan en cada uno de los basamentos donde arrancan los soportes. En la parte central de la predela se encontraba el sagrario que actualmente ha desaparecido y en su lugar aparece una gran plancha de yeso que oculta la cavidad. Se utiliza la combinación de dos tipos de elementos de soporte, los estípites y las columnas salomónicas. Los primeros que enmarcan el retablo están constituidos por un tronco de pirámide invertida, una parte bul-

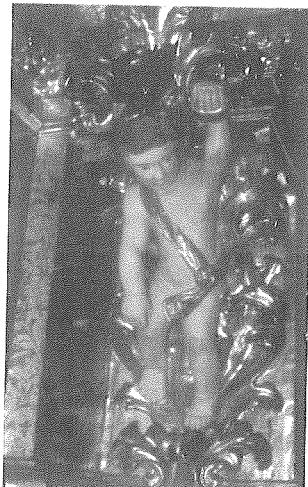


Detalle de los soportes del retablo de Santa María la Mayor. Ayora.



Detalle del ático del retablo de Santa María la Mayor. Ayora.

bosa y como remate un capitel compuesto. Por encima una cornisa volada que recorre todo el conjunto. Las columnas salomónicas presentan un fuste de cuatro espiras y dos medias repleto de hojas vegetales y racimos de uva que lo revisten por completo. Estos soportes enmarcan el nicho central, lugar reservado para una imagen mariana que en la actualidad está ocupada por una escultura de san Blas. Antes de instalarse la nueva imagen se encontraba una representación de la Virgen y queda reflejado por el anagrama de María que aparece en el ático junto a las tarjetas que representan los atributos marianos de la Inmaculada Concepción, el ciprés y la palmera que se encuentran situados en el cuerpo superior.



Detalle de un atlante del retablo del santuario de Belén. Almansa.

El nicho presenta forma rectangular enmarcado por una cornisa que a su vez se enmarca de nuevo por otra más amplia. En la parte superior y justo en el eje del retablo se desarrolla un gran florón repleto de hojas vegetales y entrelazado a ellas, un niño de cuerpo entero. Por encima de la cornisa volada se alza el entablamiento con un friso corrido y sobre este unos basamentos con un total de cuatro ángeles, conservándose en la actualidad sólo los de los estípites. Debido a la posición de sus manos portaban instrumentos musicales, desde trompetas a arpas, etc.

Todo el conjunto está rematado por un ático con forma de bóveda de medio cañón. En la parte central se representa una tarjeta con el anagrama de María.

Todo el conjunto queda rematado por un ático con forma de bóveda de medio cañón. Esta forma de remate era el que presentaba la bóveda de la capilla de la Comunión donde estaba originalmente. Ocupando la parte central del ático se representa una tarjeta con el anagrama de María y alrededor se desarrolla una profusa decoración vegetal totalmente simétrica. Este semi círculo a su vez se corona con la bóveda de cañón en cuyo frente aparecen unos serafines dispuestos simétricamente y entrelazados con las hojas vegetales que recorren todo el frente del coronamiento.

Una vez concluida la Guerra Civil española se añadió por encima del ático un remate para que ganara verticalidad el retablo imitándose la ornamentación vegetal que aparece representada en todo el conjunto retablístico.



Detalle de un atlante del retablo de Santa María la Mayor. Ayora.

El estado actual de conservación del retablo es lamentable. Han desaparecido tanto elementos de soporte como algunos relieves.

El retablo de Ayora tiene una gran similitud con el de Almansa...

El estado actual de conservación es del todo lamentable. Han desaparecido algunos elementos de soporte, como son una columna salomónica y un estípite que fueron destruidos durante la citada guerra junto a dos ángeles de bulto redondo que coronaban las columnas salomónicas. Incluso algunos de los atlantes que se sitúan en el banco del retablo les falta algunas partes del cuerpo.

Una vez analizado el retablo podemos observar la gran similitud existente entre el de Ayora y el de Almansa. No sólo en el tipo de retablo de exedra u hornacina, sino también en los elementos de soporte junto a la talla de los niños atlantes, serafines, ángeles de cuerpo entero, niño entrelazado con hojas vegetales en la clave del arco de la hornacina y además la abundante ornamentación vegetal que inunda los dos retablos. Pero en el caso de Almansa la representaciones de ángeles son más numerosas que en el de Ayora.

En ambos retablos nos encontramos con unos niños atlantes que presentan una posición de manos, de pies y de cabeza muy similares.

Los elementos de soporte, tanto la combinación de estípites como la de columnas salomónicas se repiten en los dos casos, sólo que en el de Almansa aparecen cuatro columnas salomónicas y en el de Ayora dos, actualmente una.

Una de las diferencias de ambos retablos son las decoraciones en los fustes de las columnas salomónicas. En Almansa aparecen serafines en cambio en Ayora son racimos de uvas. Otra diferencia es el nicho central, en su origen el de Almansa debió ser bastante similar al de Ayora, con forma rectangular pero fue en la reforma que se llevó a cabo en el año 1807, cuando se abrió el hueco pasando de ser rectangular a un arco de medio punto. En la parte superior del nicho aparece un niño desnudo entrelazando con sus manos, una gran maraña de hojas vegetales. En el de Ayora la imagen está completa, en cambio en el de Almansa es sólo de medio cuerpo⁽⁴¹⁾, pero originalmente debió de ser de cuerpo entero hasta la intervención de 1807.



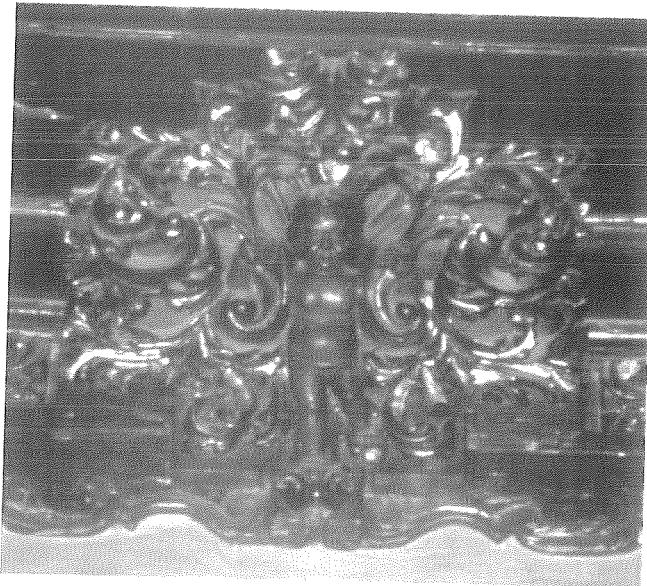
Detalle del Niño del retablo del santuario de Nuestra Señora de Belén. Almansa.

⁽⁴⁰⁾Se puede observar en el corte brusco de las cornisas y también la ménsula que se colocó para ocultar el cuerpo sesgado del niño.

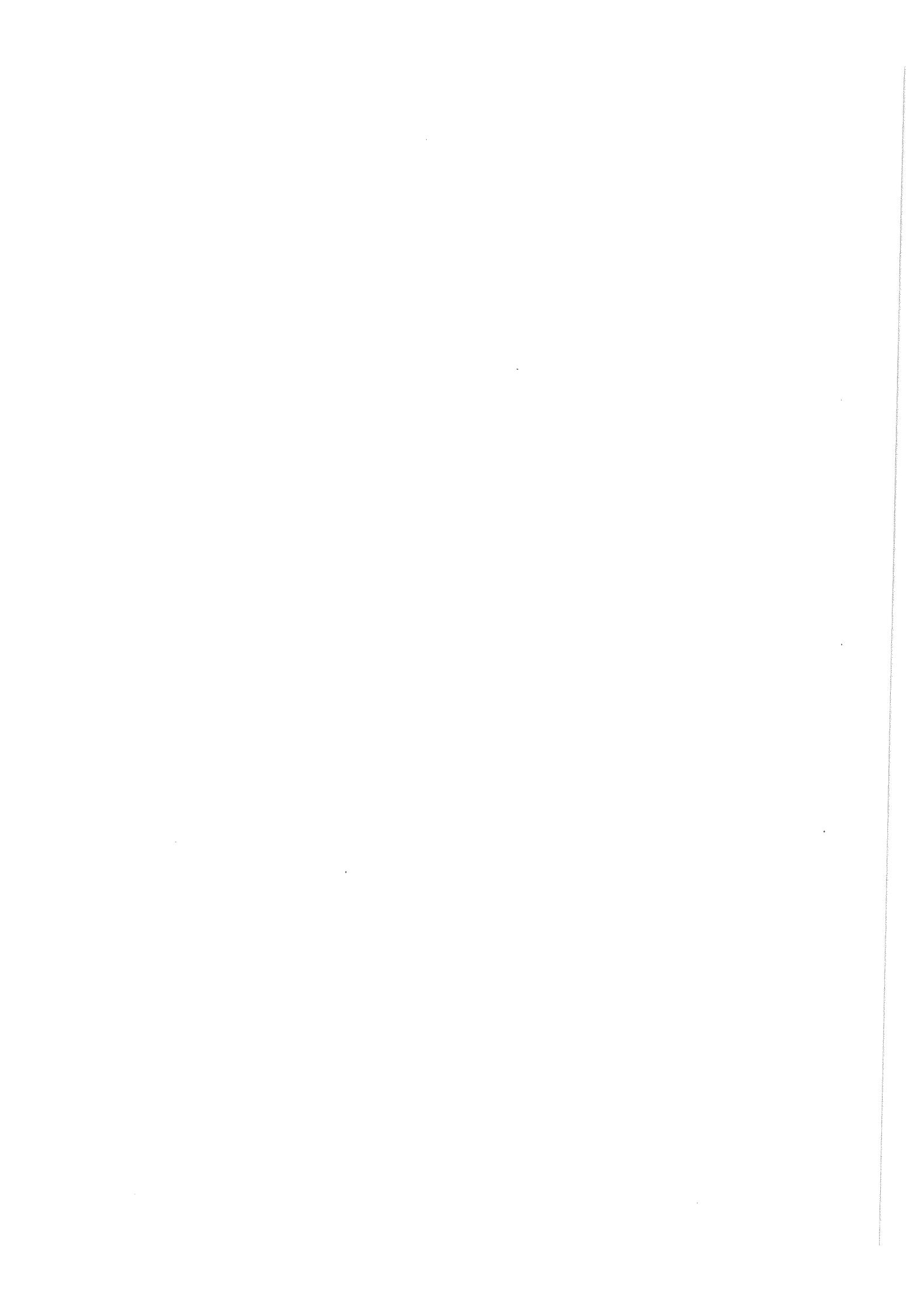
*...posiblemente
estemos ante los
mismos escultores.*

En el retablo de Ayora nos encontramos en el ático con el anagrama de María junto a dos símbolos marianos de la Inmaculada Concepción, el ciprés y la palmera. Estos mismos elementos aparecen en el conjunto retablístico de Almansa pero en este caso se representan en el contrarretablo que da al camarín. El ático del retablo de ambos ejemplos está ornamentado en su frente por cabezas de serafines entrelazados con abundante hojas vegetales.

Possiblemente estemos ante los mismos escultores que realizan el retablo de Almansa y no es de extrañar, ya que estos maestros, Pedro Fernández y Pablo Tomás, estaban afincados en Ayora. El retablo de Almansa se contrata en 1699 y escasos años después, una vez que se concluyó la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de Ayora en 1702, realizaron el retablo siguiendo el mismo diseño que habían hecho en el de Almansa. Si no fueron estos mismo escultores los que hicieron el retablo de Ayora lo tendríamos que relacionar a su taller, pero estamos convencidos que debido a los pocos años que hay entre una obra y otra, tan sólo un lustro, fueron estos mismos artistas los que construyeron el retablo de la iglesia de Ayora.



Detalle del Niño del retablo de la iglesia de Santa María la Mayor. Ayora.



5 - CONCLUSIONES

Nos encontramos ante un ejemplo de retabística barroca realizada por artistas de origen valenciano, los maestros de escultura de Ayora, Pedro Fernández y Pablo Tomás.

El tipo de retablo, de exedra u hornacina es el característico de este periodo.

Nos encontramos ante un ejemplo de retabística barroca de importancia que atrae a maestros de escultura de otra diócesis. Almansa por su característica situación geográfica, punto de conexión de Levante con la meseta, permitirá que muchos artistas del antiguo Reino de Valencia trabajen en estas tierras olvidándose algunas veces de los propios de la diócesis de Cartagena que era a la que pertenecía. El ejemplo lo tenemos en este conjunto ya que tanto el retablo como las pinturas murales del camarín y presbiterio van a ser realizadas por artistas de origen valenciano. En el retablo trabajarán los maestros de escultura de Ayora -Pedro Fernández y Pablo Tomás- y en las pinturas desconocemos por el momento a sus autores. Pero si podemos afirmar que los mismos pintores que realizaron las pinturas del camarín son los que decoraron las del presbiterio. Posiblemente tuvieron alguna relación cercana con los maestros escultores de Ayora o incluso podrían ser algunos artistas de su propio taller los que realizaron todo este conjunto pictórico. Podemos apreciar que algunas figuras como el niño entrelazado con hojas vegetales junto a algunos elementos ornamentales como las frutas entrelazadas (membrillos, racimos de uva, etc.) que aparecen en el camarín están tomados del retablo. E incluso en las pinturas del presbiterio se repiten parte de los mismos ángeles músicos junto a sus instrumentos que se representan en la cúpula del camarín.

El tipo de esquema de retablo, de exedra u hornacina, de planta poligonal, dividido por columnas salomónicas y estípites es el característico de este periodo y va a ser uno de los modelos que van a inundar los templos del momento. Como hemos visto ese tipo de esquema que realizan estos maestros escultores de Ayora, en la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa, aparecerá unos años después, aunque con algunas variantes, en la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción de Ayora, actualmente en la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor. Este esquema de retablo pudo servir de modelo para la ornamentación de otras capillas de iglesias de localidades valencianas cercanas a esta, como pueden ser Jarafuel, Cofrentes, etc. En ninguno de los templos de los pueblos

Su construcción supuso un esfuerzo por hermosear el testero de la iglesia para acoger a la Virgen de Belén.

Llama la atención el uso del contrarretablo en esta época.

Cabe destacar la representación del Espíritu Santo para que descendiera de los cielos hasta el nicho de la Virgen. Hoy en día no se conserva este mecanismo...

...desconocemos si funcionó. Posiblemente con la instalación del nuevo nicho en 1807 todo este aparato teatral de tramoyas pudo destruirse.

cercanos a Ayora se conservan ningún retablo que presenten estas mismas características mencionadas.

Además del citado retablo mayor de la iglesia del santuario de Nuestra Señora de Belén, había otros dos pequeños con lienzos que enmarcaban el principal. Pero desconocemos si estos son obra de los mismos maestros o se instalaron unos años después junto con sus mesas de altar que datan del siglo XIX. La construcción de esta obra supuso un esfuerzo por hermosear el testero de la iglesia que es el lugar que sirve para acoger a la Virgen de Belén, dándole a todo este entorno un carácter esplendoroso y triunfal, que junto con el camarín alto son los lugares más significativos y primordiales que forman todo este conjunto.

Lo característico y lo que llama poderosamente la atención es el uso del contrarretablo en esta época, ya que no era muy habitual en las tierras de la antigua diócesis de Cartagena. Son muy pocos los ejemplos que podemos ver como el aludido de las Angustias de Yecla.

Cabe destacar que lo singular de esta obra como se señalan en las condiciones y calidades es lo referido a la representación del Espíritu Santo que se debe situar en el cascarón del retablo, para que en determinadas ceremonias descienda de los cielos hasta el nicho de la Virgen y salga de su trono para disponerse en el altar rodeado de cuatro ángeles que deberán bajarla y posteriormente subirla a su lugar de origen. Hoy en día los cuatro ángeles de bullo redondo del trono no se conservan y la paloma que se encuentra en el tornavoz del púlpito de la iglesia que se instaló cuando se construyó el nuevo nicho en la primera década del siglo XIX, posiblemente sea la que se encontraba en el antiguo edículo del retablo.

Aunque la escritura de obligación es prolífica en detalles sobre esta especie de sistema de tramoyas que debían subir y bajar a la Virgen y al Espíritu Santo, desconocemos si todo este mecanismo funcionó en determinadas ceremonias durante el siglo XVIII, para ensalzar a la patrona de Almansa, consiguiendo claros efectos escenográficos y teatrales en una época en que la teatralidad del barroco estaba presente en los interiores de los templos, ya que el retablo se convertía en una máquina situada en el corazón de la iglesia, en el altar, para poder atraer la atención de los fieles o por si lo contrario quedaría simplemente expresado en el papel sin que finalmente se llevara a cabo. Posiblemente con la instalación del nuevo nicho en 1807 todo este aparato teatral de tramoyas pudo destruirse ya que el espacio donde se albergaba la Virgen fue ampliado para instalar la nueva obra. En la actualidad nadie recuerda que a principios del siglo XX funcionara todo este sistema que nos llama poderosamente hoy la atención.

*Similar al de
Almansa fue el del
retablo mayor
del antiguo convento
de las Justinianas
de la Concepción
de Albacete.*

Similar a las tramoyas de Almansa fueron las del retablo mayor del antiguo convento de las Justinianas de la Concepción de Albacete. Una vez derruido el convento en 1935 para ensanchar la plaza del Altozano, esta maquina dorada pasó al presbiterio de la iglesia parroquial de la Purísima de la misma ciudad. En el estudio que realizó García Sauco sobre este retablo, publicó las condiciones de la escritura de obligación. Una de ellas hace referencia a las tramoyas que se tenían que realizar. En este caso estas irían destinadas al sagrario, del que tendría que salir una custodia llevada por ángeles y éstos la depositarían en la mesa del altar⁽⁴¹⁾. En la actual provincia de Albacete sólo conocemos hasta hoy estos dos ejemplos de retablos con este tipo de tramoyas que fueron características del Barroco.

Debido a los grandes destrozos que ocasionó la Guerra Civil en este término municipal, el conjunto del santuario de Nuestra Señora de Belén tuvo mucha más fortuna que otros edificios religiosos de la ciudad. Si que es verdad que en el retablo desaparecieron algunos elementos originales que formaban parte de todo este conjunto, como pueden ser algunas cabezas de serafines, el atlante del sagrario, las molduras que enmarcaban el nicho central, parte del ángel con los brazos abiertos que se sitúa en el eje del cascarón, los pequeños



Restos encontrados en la restauración del camarín y retablo. Se pueden observar tres alas y dos manos de los ángeles desaparecidos, un nivel y un carboncillo que utilizaron los artistas que decoraron el camarín, un trozo de lámpara que colgaba de la iglesia, una baldosa del pavimento original, etc.

⁽⁴¹⁾ Para una mayor información de este retablo véase GARCÍA SAÚCO BELÉNDEZ, L.G.: «Dos retablos barrocos en Albacete». Revista *Al-basit*. Año IV, nº5, septiembre de 1978. pp. 43-53.

retablos junto a sus lienzos, los ángeles que coronaban las puertas que dan acceso al camarín y sagrario, etc.

*Con la restauración
concluida en el
año 2004,...*

*...se ha conseguido
recuperar todo
su esplendor.*

Con la restauración, tanto de las pinturas del camarín -comenzada a finales del 2003 y concluida en el 2004- como con las de la capilla mayor y sobre todo la del retablo, los restauradores han encontrado algunos restos de los ángeles que fueron destruidos, como una mano y una ala ornamentada con plata corlada etc., junto a un ‘nivel’ que utilizaron los pintores del camarín.

La restauración del retablo se ha llevado a cabo por los mismos restauradores del camarín y de la capilla mayor que han conseguido recuperar todo el esplendor que tuvo esta obra en el momento de su realización.

Antes de la actual restauración del camarín y del retablo hubo otra intervención en 1974 que no fue muy afortunada y que consistió en restaurar las pinturas y limpiar los dorados. Esta no fue realizada por profesionales de la restauración y se rehicieron por completo algunas figuras y elementos vegetales que se pueden apreciar en la actualidad, perdiéndose por completo el dibujo y la factura de los originales.

*Felicitamos a la
Asociación Virgen de
Belén por su trabajo
y al matrimonio
Ubaldo Teruel Retzel
e Isabel Aracil García,
por su donación.*

Por último felicitamos a la Asociación Virgen de Belén de Almansa por el excelente trabajo que han desarrollado en estos últimos años por conservar, proteger y restaurar este rico patrimonio almanseño y sobre todo en memoria del matrimonio Ubaldo Teruel Retzel e Isabel Aracil García, que gracias a su donación se han podido recuperar y restaurar tanto el camarín como el retablo, todo un gran conjunto artístico que ensalza a la patrona de Almansa, la Virgen de Belén.

6 - ANEXO. INFORME DE LA RESTAURACIÓN DEL RETABLO⁽⁴²⁾

En este anexo que hemos titulado «*Informe de la restauración del retablo*» nos ha parecido interesante recoger el tratamiento realizado en el proceso de restauración del retablo.

- LIMPIEZA SUPERFICIAL:** Realización de una limpieza superficial de todo el retablo eliminando el polvo y los residuos sólidos, tratamiento realizado con brochas suaves, aspiración y con ayuda de medios mecánicos.
- DESINFECCIÓN:** Tratamiento curativo y preventivo contra carcomas, termitas, hongos de pudrición, azulado, etc., mediante impregnación e inyección, de productos de la gama Xilamón. Para que el tratamiento resulte eficaz, se ha realizado en primavera: entre los meses de abril y julio que es cuando las larvas están más cerca de la superficie. El producto impregna toda la madera. Tras el tratamiento se ha procedido al cerramiento total de la obra dejando actuar los productos durante varias semanas.
- CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE:** Se ha consolidado el soporte en las zonas debilitadas o desencoladas. Se ha procedido a la revisión de todos los anclajes, ajuste de cuñas, colocación de nuevas donde ha sido necesario y el encolado de piezas de maderas sueltas.
- CONSOLIDACIÓN DEL ORO Y LAS POLICROMIAS:** Fijación y consolidación de las partes más levantadas, o con falta de cohesión y zonas amplias de craqueladuras tanto del oro como de las policromías, con un empapelado a base de coleta (cola de conejo, agua y fenol) sobre papel japonés. Con este adhesivo se actuará puntualmente en los bordes y pequeñas muescas, craqueladuras. También se consolidaran desprendimientos, levantamientos, etc., mediante cola y espátula caliente.
- LIMPIEZA DEL ORO Y LAS POLICROMÍAS:** En la analítica realizada vemos que el oro y las policromías se encuentran protegidos de una finísima capa de barniz orgánico ennegrecido, además de ceras, depósitos de suciedad, hollín y polvo. Se ha procedido a la eliminación de estas capas mediante la acción conjunta de medios químicos y mecánicos. También se han eliminado infinidad de gotas de cera de vela endurecida.
- ELIMINACIÓN DE REPINTES:** Los mejores resultados en cuanto a la eliminación de los repintes han sido los que se han hecho con medios mecánicos en seco, ayudados de medios químicos, realizados tras la limpieza y consolidación por empapelado. El objetivo de la limpieza de las carnaciones es

⁽⁴²⁾ El informe sobre la restauración del retablo se debe al equipo de restauradores formado por María Dolores Barnuevo Cabanillas y Pablo González Cerón. Debo expresarles mi más sincero agradecimiento por toda la ayuda prestada para esclarecer algunos aspectos de todo este conjunto retablista ya que sin su ayuda hubiera sido imposible.

alcanzar la capa más antigua, que en general se encuentre en mejor estado. En las cabezas de los querubines se han encontrado hasta tres capas de repintes. En el resto de los repintes (altar, basamento de mármol, moldura negra que apoya sobre el basamento), el objetivo ha sido recuperar las policromías originales y sacar la piedra de mármol original de la que está realizado todo el basamento del retablo.

-REINTEGRACIONES VOLUMÉTRICAS: La reposición de volúmenes perdidos se han centrado sólo y exclusivamente en el estucado de grietas, faltas y motivos decorativos de los cuales se disponga de información de cómo eran en origen. Desde la predela hasta el remate superior no se presenta ninguna complicación ya que son pequeñas faltas y casi todos los motivos ausentes tienen su simétrico.

La parte delicada es la moldura superior de la predela, que es un punto muy visible del retablo y es importante la reconstrucción para no romper la unidad estética. Disponemos de información prácticamente de todas la piezas ausentes excepto del motivo central sobre el sagrario y de algunas hojas vegetales situadas sobre los niños atlantes. Disponemos de una fotografía del retablo de principios del siglo XX donde se aprecian esas piezas, pero no lo suficientemente claras para su reproducción. Estamos a la espera de la información fotográfica que nos permita reproducirlo; si así fuera se informaría documentalmente a patrimonio.

Todas las reintegraciones volumétricas se van a realizar con estuco manufacturado a base de resina acrílica, con cargas de baja densidad o con resina *'Araldit SV/HV 427'*.

-REINTEGRACIONES CROMÁTICAS: todas las faltas pictóricas se reintegrarán con la técnica del rigatino, puntillismo, o tintas planas dependiendo del tipo y tamaño del motivo. Así mismo el oro se reintegrará exclusivamente con selección de color, tanto en las faltas cromáticas como en las reintegraciones volumétricas. Se utilizarán témporas y acuarelas Windsor and Newton o de calidad similar.

-PROTECCIÓN FINAL: se aplicará '*Paraloid b-72*' al 5 % disuelto en tolueno.

-CRITERIOS Y OBJETIVOS: recuperar la calidad estética y original de la obra sin ocultar los avatares que a través del paso del tiempo han incidido sobre ella. En este sentido justificamos el respetar las intervenciones anteriores en cuanto a reintegración volumétrica se refiere. Retirarlas resultaría excesivamente agresivo para la obra y afectaría a la lectura de la misma (brazos y cabezas).

Frenar los daños que ya se han producido y recuperar la integridad física de los materiales de constitución de la obra, en la medida de lo posible: a través de los tratamientos de desinfección, consolidación, limpieza y protección.

Cumpliendo con las normas de patrimonio y los criterios en materia de restauración, los tratamientos que se apliquen serán estables y reversibles, se realizarán con materiales diferentes del original, serán reconocibles de cerca e invisibles en la distancia, y se ceñirán exclusivamente a la laguna o falta.

La intervención se realiza para la conservación a largo plazo, aunque inevitablemente requerirá unas actuaciones de vigilancia y una intervención mínima de forma periódica que asegure su mantenimiento.

7 - APÉNDICE DOCUMENTAL

Escritura de obligación para la fábrica del retablo de Nuestra Señora de Belén A.H.PAB. Sig. 1648; ff. 77-82v

«En la villa de Almansa en diez y seis dias del mes de nobiembre de mil seiscientos y nobenta y nueve años ante mi el escriuano y testigos auajo escritos parecieron el licenciado Francisco Navarro de Uarte vicario en esta dicha villa y su jurisdicion y juez en virtud de comision del illustrisimo señor obispo de este obispado para lo que en esta escritura se ara mencion que de ser bastante doi y ago fee, los licenciados don Fulgencio Galiano Spuche, comisario del santo oficio de la inquisicion, de la ciudad de Murcia y Miguel Diaz presbiteros y comisarios nombrados por el reverendo cura y clero de esta parroquial Francisco Miguel Galiano Spuche, capitán de la compañía miliciana de infanteria española de esta dicha villa y Marcos Enriquez de Navarra, caballero del orden de Montesa, comisarios nombrados por esta mui noble y leal villa de Almansa, Pedro Fernandez y Pablo Tomas maestro de escultoria residentes en la villa de Aiora y estantes al presente en esta de Almansa y Amador de Cornoça Marin, vecino de esta dicha villa como fiança de dichos maestros y dijeron que por quanto los dichos Pedro Fernandez y Pablo Tomas icieron posturas en la fabrica del retablo que se pretende hacer /f. 77v/ para nuestra señora de Velen estra muros de esta dicha villa en seis mil y setecientos reales de vellon obligandose azer dicho retablo en la conformidad y según esta en la planta que para ellos se tiene elixida con las condiciones expresadas en la primera postura y demas que se expresan en el acimiento que unas y otras son como se siguen:

- 1 - Que el maestro que se quedare con dicha obra tenga obligacion de llenar y ocupar todo el sitio de los tres ochavos conforme planta y traza.
- 2 - Que se aia de ensamblar dicha obra y aboquillar a donde combenga a uso y costumbre de buen oficial admitiendo tambien la talla sea mui garbosa y con buen aire y bien calada y la escultura que sea de buena mano.
- 3 - Que en las quatro columnas principales de dicho retablo tenga obligacion, el dicho maestro de azer en cada una columna ocho serafines y que este bien compartidos y unidos a los coellos de la talla que se a de azer en dicha columna conforme esta en la traza elixida.
- 4 - Que tenga obligacion el dicho maestro de azer su trono para nuestra señora, mui garboso con cinco angeles de todo cuerpo de el alto que necesite para dicha imagen y entre dichos angeles unos cogollos /f. 78/ de talla bien unidos con dicha escultura y las molduras que requieran para dicho trono que sean conforme a arte y buena disposicion.

- 5 - Que a las espaldas del nicho de nuestra señora, en el camarin se aia de azer un adornato con su pedestal y una columna a cada lado con su cornisa siguiendo sus maçíos conforme arte y por remate una tarxeta proporcionada a dicho adornato y a los lados sus polseras proporcionadas a dicha obra.
- 6 - Que el maestro que aga dicha obra tenga obligacion de azer dos polseras grandes y proporcionadas para el retablo de la yglesia parroquial que deesta villa que tengan buen relieve y an de ser de largo de las columnas principales y tambien se an de azer seis tarxetas para los seis mazizos de el rebanco de el segundo cuerpo para las delanteras de dichos maçíos tambien se a de azer la targeta principal de todo grandor que pueda tanto de ancho como de largo.
- 7 - Que los dichos comisarios tengan obligacion de dar todos los materiales al pie de la obra y que sean competentes para dicho efecto como son maderas, clavos y cola.
- 8 - Que para plantar dicha obra dichos comisarios an de dar andamios echos y un maestro alvañil para que aga michinaires y que gaste en ieso para certificar dicha obra y an de dar caruchas y maromas /f. 78v/ para subir pretechos.
- 9 - Que para travaxar dicha obra dichos comisarios daran al maestro que con ella se quedare casa franca.
- 10 - Que despues que esté rematada dicha obra se an de aacer tres partes del precio que quedare en dicho remate y la una se a de dar para azer el primer tercio como son socalos de madera y pedestal y puertas para el camarin y sagrario, y el otro tercio se a de dar para travaxar el segundo cuerpo como son columnas, pilastras y cornisa.
- 11 - Que la ultima porcion que quedare se a de dar para travaxar el ultimo tercio que es el cascaron y dicha cantidad se a de dar en tres años y antes si se recogiere de limosna lo suficiente y sino en tres años por tercios y para ello an de aacer papel dichos comisarios.
- 12 - Que dichos comisarios an de dar un socalo de piedra de tercia de alto en que sientan los socalos de madera para su conserbacion.
- 13 - Que por quanto se a elexido planta y sean echo diferentes a costa y travaxo de maestro, que el que se quedare con dicha obra a de dar de contado veinte pesos de a quince reales de vellon para pagar la planta elixida.
- 14 - Que el maestro que se quedare con dicha obra a de dar fianças abonadas en esta villa a satisfacion de dichos comisarios y que dichas fianças no sean forasteras.
- 15 - Que demas de lo contenido en dichos capitulos se an de aacer por el maestro por quien quedare dicha obra quatro angeles en las quattro esquinas del trono en que se a de poner dicha santa imagen los cuales angeles en las ocasiones y siempre que sea necesario an de bajar a nuestra señora desde el nicho del camarin a la mesa del altar y desde ella dichos angeles la an de poder digo bolber a poner en su sitio de adonde le baxaron.
- 16 - Y asimismo demas de todo lo referido el maestro que se quedare con dicha obra a de aacer una echura de espiritu santo con una circunferencia de raios ondeados a modo de resplandor del grandor que necesite para dicha obra el qual a destar en el floron del cascaron de dicho retablo y desde dicho sitio a de baxar en el aire asta el /f. 79v/ arco del nicho de nuestra señora, y subiendo dicha santa imagen a su trono dicho espiritu santo bolbera a subir en el aire al sitio de donde baxo.

Y aviendose corrido por los terminos del concejo y no aviendo avido mejor postor se les a echo el remate en la dicha cantidad de seis mil y setencientos reales de vellon el qual tienen aceptado y de nuevo aceptan y cumpliendo con el tenor de dicha postura y remate el qual dan aquí por inserto repetido de berbo ad berbum los dichos Pedro Fernandez y Pablo Tomas maestros como principales y el dicho Amador de Cornoça Marin su fiança juntos y demás comun a boz de uno y cada uno de por si insolidum, renunciando como dijeron renunciauan las leies de la mancomunidad como en ella y en cada una de ellas se contiene aunque no ban especialmente declaradas en esta escritura se obligauan y obligaron de comenzar dicha obra por el tiempo que se les dijere por dichos comisarios y empezada que sea continuarla y feneçerla sin perder tiempo alguno y acer dicha obra segun la planta elixida y en la conformidad y de los capitulos y condiciones /f.80/ expresadas con toda perfecion en la cantidad que nos a sido rematada de los seis mil y setencientos reales de vellon y en caso de dejar de la mano dicha obra sin acavar la quieren que a su costa se busque el maestro de toda satisfacion que le acabe concertandolo por el precio que se allare y si en lo que se les estubiere debiendo del precio de dicha obra no ubiere bastante para pagar el dicho maestro peones y oficiales de toda satisfacion y eramientes lo pagaron dichos otorgantes de sus bienes y acienda lo que faltare luego que sea acavada dicha obra o como se fuere trabajando con mas los daños e intereses que de la dilacion de no feneçer dicha obra y fabrica de retablo causaren y si lo que dichos otorgantes tubieren trabaxado en dicho retablo no estubiere de toda satisfacion quieren que se bea por maestros peritos de toda ciencia y conciencia y si de sus declaraciones constare estar dicha obra peligrosa y no conforme a arte y es de un obligación, dichos otorgantes la remediarán y asegurarán y pondrán conforme a arte y son obligados dejandola conforme a dicha planta y capitulos y sin fealdad alguna la bolberan a acer a su costa y no lo aciendo busquen maestros de toda satisfacion para que lo agan a costa y por quenta y riesgo de dichos otorgantes y por lo que costare, dichos adobos importaren como /f.80v/ por los demás que están obligados por esta escritura y las costas de la cobranza de todo ello se les pueda ejecutar y ejecute con solo esta escritura y el juramento de dichos comisarios a la maior parte de ellos en que los difiere y sin otra prueba ni liquidacion aunque se requiera de que los releuan en toda forma de derecho; y es condicion asi mismo en esta escritura que si echa la obra de las dichas tramoias de baxar dichos angeles a nuestra señora desde el nicho a la mesa del altar y desde dicho sitio volverla a dicho nicho y desde el florón del cascaron de dicho retablo baxar por el aire la echura de espiritu santo a el arco del nicho y volver a su sitio reconocidas que sean por dos maestros peritos y no estando conforme arte y conforme digo y con toda la seguridad que se requiere se les a de baxar a dichos otorgantes del precio en que les a sido rematado dicha obra y fabrica del retablo, cien ducados de vellon la qual condicion quieren se entienda con las demás antecedentemente declaradas y expresadas por ser asi mismo comprendida y puesta en una de las mejoras echas en dicha fabrica de retablo. Y los dichos licenciado don Fulgencio Galiano Spuche y Miguel Diaz presbiteros, don Miguel Antonio Galiano Spuche y don Marcos Enriquez de Navarra cavallero del orden de Montesa vecinos de esta villa, y comisarios nombrados por ambas comunidades usando del poder y facultad que se les tiene dada en virtud de sus nombramientos y aviendo oido y entendido lo contenido y declarado por dichos maestros y fianza que es en conformidad de su postura y remate que se les tiene echo de dicha obra y fabrica de retablo aceptaron en todo y por todo y como va dicho y se obligan a tener prontos todos los materiales y cosas que quedan a cargo de dichos otorgantes para dicha obra segun se refiere en dichos capitulos y condiciones bien y cumplidamente y sin que falte cosa alguna para el avio de dicha fabrica y si faltaren algunos /f. 81v/ de los materiales que tocaren dar a dichos otorgantes y por ello cesaren en dicha obra dichos maestros, a los referidos les pagaran y a sus oficiales el tiempo que dejaren de travaxar y lo que importare con lo que se restare debiendo feneçida que sea dicha obra y fabrica de retablo dichos otorgantes lo pagaran a dichos maestros en la conformidad y segun queda expresado y dan aquí por repetido de berbo ad berbum y las costas que para su cobranza se causaren para todo lo qual y cumplimiento de esta escritura cada una de las dichas partes por lo que a la suia toca obligaron sus personas y bienes muebles y raices presentes y futuros y dieron poder a las justicias y juezes de su magestad que de sus causas puedan y devan conoçer para que se les mande cumplir como si esta escritura y lo en ella contenido fuera sentencia definitiva de juez

competente pedida, consentida y pasada en cosa juzgada renunciaron las leies de su favor y la general y derechos de ella en toda forma y derecho licenciado don Francisco Navarro de Uarte vicario /f. 82/ en esta villa y su jurisdicion y juez para lo que queda referido en birtud de su comision dijo que aprobava y aprobo lo contenido en esta escritura por las dichas partes y usando de dicha comision y facultad que por ella se le concede interponia e interpuso su autoridad y judicial decreto quanto puede y a lugar en derecho y asi lo otorgaron siendo testigos don Gonzalo Diez Platas, don Marcos Alcaraz y Barberan, cavallero del orden de Montesa y Salvador Gozalvez vecinos de esta villa y los otorgantes que doi fee conozco lo firmaron y por el que no un testigo a un ruego.

Don Francisco Navarro de Huarte, Don Fulgencio Galiano, Miguel Diaz, Don Francisco Miguel Galiano Spuche, Don Marcos Enriquez de Navarra, Amador de Zornoza Marin, Salvador Gozalvez, Pedro Fernandez.

Ante mi Pedro Navarro Spuche».

8 - FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

8.1 - FUENTES

- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ALBACETE (A.H.PAB). Sig. 1648, 6 de noviembre 1699. ff. 77-82v.
- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ALMANSA (A.H.M.A). Lg. 1316. Expediente nº 1, 8 de julio 1698. f. 453.

8.2 - BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RIOS, R.: *Murcia y Albacete. España en sus monumentos y en su arte. Su naturaleza e historia.* Barcelona, 1889.
- BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos.* Murcia, 1913, reedición Murcia, Ayuntamiento, 1980.
- BELDA NAVARRO, C.: «Metodología para el estudio del retablo barroco». Revista *Imafronte*, nº 12-13, Murcia, 1998, pp. 9-24.
- CLEMENTE LÓPEZ, P.: «El retablo barroco del santuario de Nuestra Señora de Belén de Almansa-Albacete». *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e Integración de las Artes.* Tomo I, Málaga, 2003, pp. 119-129.
- ESPINALT Y GARCÍA, B.: *Atlante español o descripción general de todo el Reino de España. Reyno de Murcia.* Facsímil, Murcia, 1980.
- DE LA PEÑA VELACO, C.: *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación.* Murcia, 1993.
- DE LA PEÑA VELACO, C.: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785.* Murcia, 1992.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: «El arquitecto, maestro, tallista y pintor José González de Comiedo, artífice de la 2º mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia». Revista *Archivo de Arte Valenciano.* Valencia, 2002, pp. 45-52.

- DÍAZ CASSOU, P.: *Serie de obispos de Cartagena*. Murcia, 1967.
- GARCÍA SAUCO BELENDEZ, L.G.: «Dos retablos barrocos en Albacete». Revista *Al-basit*. I.E.A. Año: IV, nº5, Albacete, septiembre de 1978. pp. 43-53.
- LÓPEZ MEGÍAS, F.R. y ORTÍZ LÓPEZ, M.J.: *La Virgen de Belén y su santuario en Almansa. Historia documentada*. Tomo I y II, Almansa, 1994.
- MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Facsímil Castilla-La Mancha. Salamanca, 1987.
- OLIVER, A.: *Crónica y guía de las provincias murcianas*. Madrid, 1975.
- PEREDA HERNÁNDEZ, M.J.: *Agua, Virgen de Belén. Devoción y tradición en torno a la Patrona de Almansa*. Almansa, 1995.
- PÉREZ FRÍAS, M. y MAIMÓN TORNERO, F.: *La Virgen de Belén y su santuario*. Almansa, 1974.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. III vols, Castellón, 2000.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica valenciana: los azulejos de serie, siglos XVI al XVIII*. II vols, Valencia, 1998.
- PÉREZ Y RUÍZ DE ALARCÓN, J.: *Historia de Almansa. Apuntes*. Madrid, 1949.
- PIQUERAS GARCÍA, R.: «Aproximación a la arquitectura neoclásica en Almansa. La arquitectura académica». *II Congreso de Historia de Albacete*. Vol. Edad Moderna, I.E.A., Albacete, 2002. pp. 351-373.
- TORMO Y MONZÓ, E.: *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Guías regionales Calpe, Madrid, 1923.
- VILAPLANA ZURITA, D.: «Genesi i evolució del retaule barroc». *Historia del art al País Valencià*. Vol. II, Valencia, 1988. pp. 209-227.
- VILLABERT GUILLÉN, F.; PIQUERAS GARCÍA, R. y GÓMEZ CORTES, J.: *Almansa. Imágenes de un pasado (1870-1936)*. I.E.A., Almansa, 1985.
- VILLALBA Y CÓRCOLES, F.: *Pensil del Avemaría*. Murcia, 1730.
- VV.AA.: *Arquitectura de la provincia de Albacete*. Editado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Albacete, 1999.