

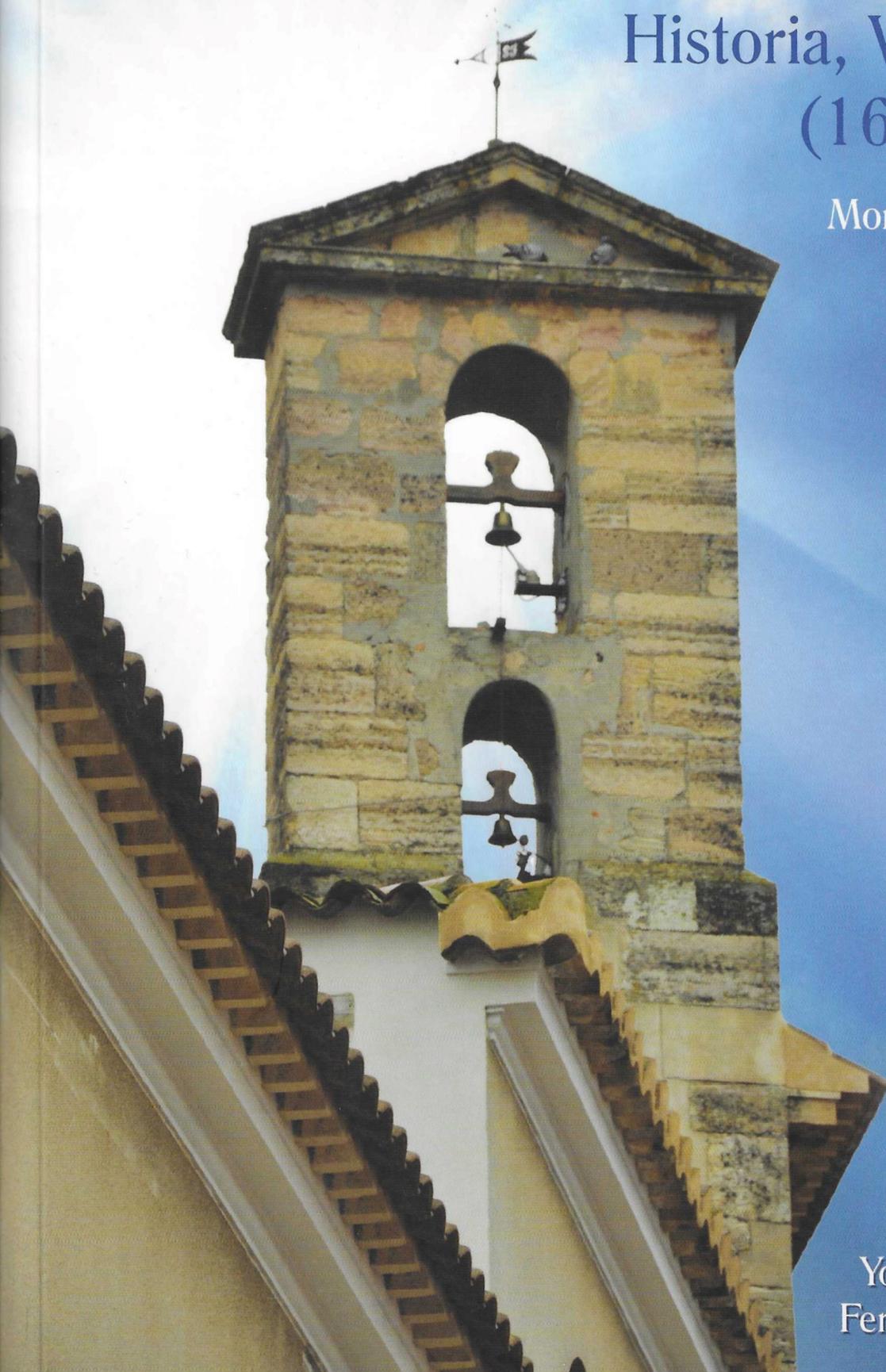
---

# LAS CLARISAS DE VILLARROBLEDO

---

Historia, Vida y Arte  
(1614-2015)

Monasterio San Juan  
de la Penitencia



Coordinadora:  
Yolanda de los Ángeles  
Fernández Bustos, OSC

### 3. LA ESCULTURA

*José Sánchez Ferrer<sup>1</sup>*

Lo mismo que ocurrió con la documentación y con el resto de los bienes artísticos que poseía el monasterio, la escultura fue destruida en 1936, con la excepción de varios relieves, las maltrechas estatuas de los fundadores del convento y de alguna talla en madera de bulto redondo. El resto de las piezas que actualmente tienen las monjas ha sido llevado o labrado con posterioridad a la Guerra Civil.

Incluiré el antiguo retablo mayor de la iglesia conventual porque aunque fue destruido el ya citado año puede conocerse con bastante detalle por una fotografía conservada por las hermanas del convento y por la documentación encontrada.

El estudio de las piezas que hoy forman el patrimonio escultórico conventual y del destruido retablo mayor lo haré dividiendo las obras en grupos en función del material con el que están labradas; los grupos son los siguientes:

- 3.1. Obras esculpidas en piedra.
  - 3.1.1. Relieves.
  - 3.1.2. Imágenes de bulto.
- 3.2. Esculturas talladas en madera.
  - 3.2.1. Imágenes.
    - 3.2.1.1. De bulto redondo.
    - 3.2.1.2. De vestir.
  - 3.2.2. Relieves.
  - 3.2.3. Antiguo retablo mayor.
- 3.3. Imagen modelada en barro.

#### **3.1. Obras esculpidas en piedra**

##### **3. 1. 1. Relieves**

#### **ARMAS DE LOS FUNDADORES DEL CONVENTO**

#### **ESCUDO DE LA PUERTA DE LA IGLESIA**

- . **Relieve esculpido en piedra.**
- . **Dimensiones aproximadas: alto, 85 cms.; ancho, 85 cms.**
- . **Pedro Martínez Mendizábal.**
- . **1624.**
- . **Barroco.**

---

<sup>1</sup> JOSÉ SÁNCHEZ FERRER es doctor en Historia y catedrático de Historia de Enseñanza Media. Ya jubilado, ha ejercido docencia en varios institutos de Enseñanza Secundaria, ha sido profesor tutor de Historia del Arte en el Centro de la U. N. E. D. de Albacete y profesor asociado de Historia del Arte en la facultad de Humanidades de la Universidad de Castilla-La Mancha en Albacete. Es miembro de número del Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" desde 1980. Activo investigador, está especializado en el estudio del patrimonio artístico y etnológico (artesanía y religiosidad popular) de la provincia de Albacete; sobre esta temática ha publicado veinticuatro libros monográficos (cuatro en colaboración con uno o dos autores), cuatro capítulos de otros tantos libros y un centenar de artículos y escritos en revistas científicas y culturales, actas de congresos, catálogos de exposiciones y libros de homenaje y conmemorativos.

## ESCUDO A LOS PIES DE LA IGLESIA

- . Relieve esculpido en piedra.
- . Dimensiones aproximadas: alto, 56 cms.; ancho, 56 cms.
- . Pedro Martínez Mendizábal.
- . 1625.
- . Barroco.

En el Archivo Histórico Provincial de Albacete se encuentran los protocolos notariales que documentan diversas obras escultóricas que para el convento se contrataron en Villarrobledo con el maestro Pedro Martínez Mendizábal<sup>2</sup>. El conjunto estaba formado por tres escudos, dos esculturas de bulto, un retablo y una reja.

El escultor, “...veçino de la çidad de Guete (...) maestro escultor y arquitecto...”<sup>3</sup>, se comprometió a hacer estas obras para la iglesia del convento de Santa Clara de Villarrobledo, después de obtenerlas en pujas públicas, firmando al iniciarse el segundo cuarto del siglo XVII los correspondientes contratos con “...el liçençiado Alonso Moragon, clerigo presbitero desta villa y beneficiado en ella, como Patron del Patronato y Memorias que fundaron Joan Cano Moragon, su tio, y Ana Ruiz, su mujer, difuntos...”<sup>4</sup>. Por tanto, dichos conciertos fueron suscritos después de la muerte de ambos fundadores.

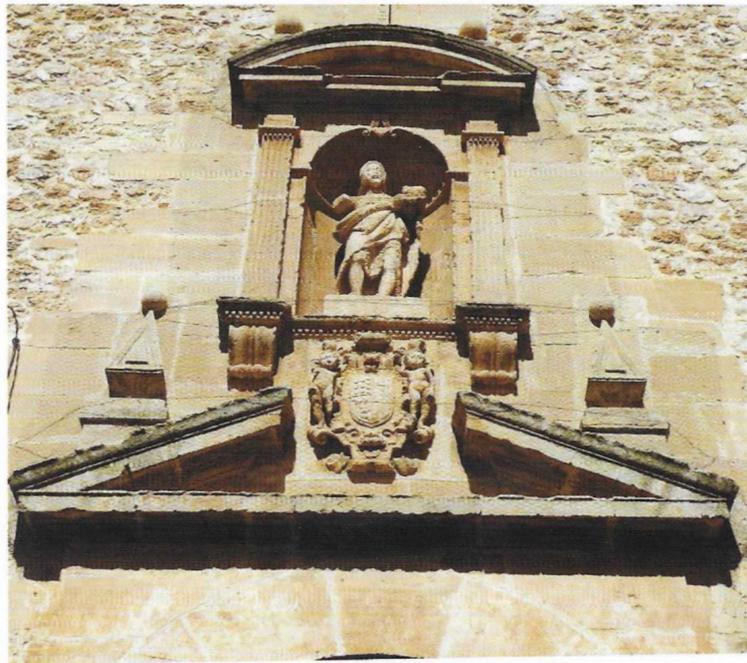


Foto 1.- Portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara. Vista parcial. (Foto J. S. Ferrer).

<sup>2</sup> A. H. P. de Albacete. Utilizo las escrituras y obligaciones originales -se encuentran en el legajo 1272, exp. 1º- y también un expediente -legajo 1271, exp. 4º- en el que se trasladan la mayoría de ellas y en el que se recoge además todo el proceso administrativo del remate de las obras; dicho expediente me lo proporcionó Francisco Fuster, a quien agradezco su colaboración.

<sup>3</sup> Debía vecindarse en la localidad donde estaba trabajando porque hacia 1630 estaba obrando una parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Asunción de Pareja (Guadalajara) y en la documentación correspondiente se indica que era vecino de dicha población.

<sup>4</sup> A. H. P. de Albacete. Sección Protocolos: P. J. de La Roda: Villarrobledo. Esc. Cristóbal Muñoz. Leg. 1271, Exp. 4º. Es un traslado del original.



Foto 2.- Armas de los fundadores del convento. (Foto J. S. Ferrer).



Foto 3.- Blasón encargado para la tumba de don Juan Cano. (Foto J. S. Ferrer).

Los escudos y las estatuas se contrataron el 6 de septiembre de 1624 “...para los entierros y capillas del convento de Santa Clara...”. Las condiciones y características de dichas obras se reflejaron en un documento que se hizo público junto con la traza de lo que se deseaba encargar<sup>5</sup>.

Dos de los escudos y las estatuas debían ser labrados en piedra y se tenían que

“...sacar las piedras para la dicha obra de la mexor canteria de Uala de Rrey que se diçe de las estorcales y las a de haçer sacar el maestro en quien se rrematare la dicha obra

---

<sup>5</sup> *Ibidem.* Fol. 16.

*por su quenta y costa y el liçençiado Moragon las a de traer por la suya pero si alguna dellas se quebrase a de ser por quenta del maestro escultor (...)" a quien "...se a de dar taller (...) por quenta del liçençiado Moragon y un aposento donde tenga su cama y rropa".*

Las cláusulas que se concertaron en el contrato fueron las siguientes:

. El maestro se comprometía a:

*"...dar puestos a su costa los bultos y escudos en sus lugares y por su rriesgo de manera que si ubiere algun rriesgo o quiebra a de ser por su quenta de dexarlos en toda perfestion y siguridad".*

*"...dar acabada la dicha obra dentro de seis meses de como la començare y a de darla acabada a contento del padre fray Françisco Cabero confessor de las rreligiosas de Santa Clara desta Billarrobledo y de el liçençiado Moragon...".*

Someterse a un arbitraje de un maestro escultor nombrado por el licenciado Moragón si la obra no estuviese *"...acabada en perfesçion conforme las condiçiones..."*. Si esto fuera considerado así bajo juramento, devolvería el dinero recibido dentro de los ocho días siguientes al de la declaración.

Por una anotación marginal en el traslado de la escritura de contrato de los escudos y estatuas se sabe que el escudo de la portada de la iglesia se comenzó y terminó de obrar dentro del año 1624 y que los bultos se empezaron a esculpir en junio de 1625. Si se tiene en cuenta que al final del mencionado traslado se escribió escueta y rotundamente que *"esta obligaçion se cumple por ambas partes"*, puede fecharse la terminación del escudo a finales de 1624 y la de las estatuas a finales del año siguiente, 1625.

. El representante del Patronato se obligaba a lo siguiente:

Pagar la suma de 1.450 reales, precio pedido por Pedro Martínez, de la manera siguiente: *"...la terçia parte luego que el maestro la començare y en el discurso della le a de yr rremediando para la costa y acabada que ssea en toda perfestion le a de pagar dentro de ocho dias"*.

Ambas partes se comprometieron a *"...haçer escriptura en forma..."* para todo ello.

Como se ha dicho, uno de los blasones se encargó para la fachada de la iglesia: *"El escudo de armas de la puerta de la Yglesia a de ser en piedra de bara de alto y otra bara de ancho poco mas o menos lo que cupiere en la portada"*.

Y el otro se pidió para colocarlo en el sepulcro de don Juan Cano bajo el medio punto de la hornacina que contenía su estatua, y así se hizo constar en las condiciones: *"...llevando de sus armas labradas en una piedra de dos pies en quadro se a de poner encima de su cabeza debaxo del arco"*.

El escudo de la puerta de la iglesia de las Claras está algo deteriorado y tiene un buen nivel técnico (fotos 1 y 2). Está situado en la abertura del frontón partido que corona la puerta y debajo de la hornacina con venera, flanqueada por pilastras sobre ménsulas que sostienen un frontón curvo, que cobija y enmarca una mutilada y estropeada imagen de San Juan Bautista<sup>6</sup>, seguramente colocada allí como santo patronímico del fundador. Es un

<sup>6</sup> Rodrigo Amador de los Ríos, en la página 726 de su *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Albacete*, elaborado en 1911-12 (publicado en 2005 en edición facsímil por el Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"), dice que la efigie que había en la hornacina era la del Salvador.

escudo cuadrilongo con bordura, cuartelado en cruz, colocado sobre dos cueros superpuestos retorcidos, con gran riqueza decorativa, y sostenidos por grandes *puttis* tenantes. En el primer cuartel figuran diez roeles; en el segundo la cruz de Calatrava; en el tercero aparecen tres palomas posadas y en el cuarto una banda engolada dragante.

El otro blasón de piedra contratado (foto 3) estuvo situado en la hornacina en la que se colocó la estatua funeraria de don Juan Cano, la del lado del evangelio, pero en la reparación de la deteriorada iglesia efectuada tras la Guerra Civil -se utilizó durante la contienda como cuartel y almacén- se retiraron absurdamente las mutiladas estatuas del matrimonio y se rellenaron ambas oquedades, dejándose a la vista la parte delantera de las piedras talladas que formaban las bases de las hornacinas (foto 4) y las inscripciones, pintándose unas y otras; para que no quedara cubierto por el relleno, el escudo fue quitado de su emplazamiento y colocado a los pies del templo, sobre la pared que separa la nave eclesial del recinto desde el que las monjas participan en las ceremonias religiosas, concretamente entre las dos rejas del coro alto. En este escudo, más pequeño que el anterior y bien conservado, también figuran las armas de los fundadores y está esculpido con mayor sencillez ornamental que el precedentemente descrito.

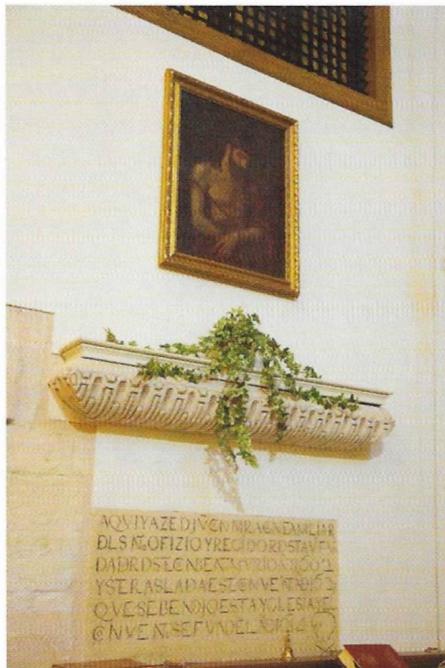


Foto 4.- Repisa de la hornacina de don Juan Cano. (Foto Tomás Colmenar).

### 3. 1. 2. Imágenes de bulto

#### ESCULTURA FUNERARIA DE DON JUAN CANO MORAGÓN

- . Estatua orante esculpida en piedra.
- . Dimensiones:
  - . Figura: alto, 98 cms.; ancho, 61 cms.; fondo, 85 cms. ap.
  - . Sitial: alto, 60 cms.; ancho, 72 cms.; fondo, 47 cms.
- . Pedro Martínez Mendizábal.
- . 1625.
- . Barroco.

Según Sandoval<sup>7</sup>, no fue don Juan Cano un hombre con grandes dotes culturales, pero tuvo gran significación social en Villarrobledo, en donde llevó a cabo notables realizaciones.

Fue regidor de la villa a fines del siglo XVI y familiar del Santo Oficio. Tuvo una importante influencia sobre el cardenal Quiroga para la fundación del convento de San Bernardo en la antigua ermita de la Concepción, siendo confirmada la creación en 1597; en el mismo fundó don Juan una capellanía con misa diaria dotándola perpetuamente con diez mil maravedís anuales.

Fundó con su esposa, doña Ana Ruiz de Palomera, el convento de monjas de Santa Clara, para cuya iglesia se encargaron estatuas funerarias de los fundadores, retablo, reja y escudos de armas. En el testamento de este noble matrimonio villarrobletano, fechado el 22 de marzo de 1602, se encuentran las cláusulas en las que disponían su enterramiento en dicha iglesia conventual:

*“Iten mandamos que quando Dios nuestro Señor fuere seruido de nos llebar desta vida presente a la otra, que nuestros cuerpos sean sepultados en el convento de Carmelitas Descalzos que en el favor de Dios nuestro Señor pretendemos hazer y fundar en esta Villa, en nuestras casas de morada que tenemos en la plazuela de la calle del Pedregal (...) y si antes que la ereccion del dicho convento fuere fecha Dios nuestro Señor fuere seruido de nos llebar, nuestros cuerpos sean sepultados en la sepultura que tenemos en la Iglesia Mayor del Señor San Blas, junto al Altar Mayor, y acabado que sea el otro convento, nos trasladen en la capilla mayor de la Iglesia del dicho convento”<sup>8</sup>.*



Foto 5.- Estatua orante de don Juan Cano. (Foto J. S. Ferrer).

<sup>7</sup> SANDOVAL, A. *Historia de mi pueblo. (La muy noble y leal ciudad de Villarrobledo)*. Albacete, 1960. Pág. 97.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Pág. 90.

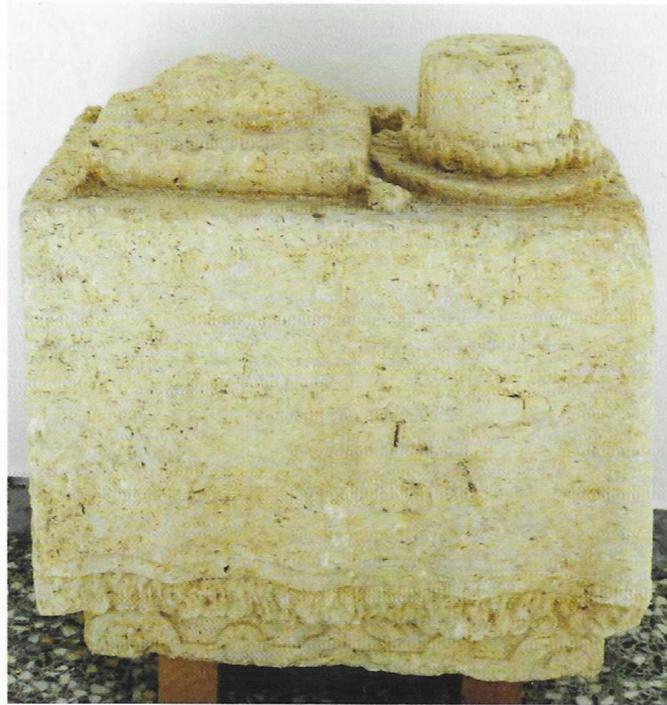


Foto 6.- Sitial de la escultura funeraria de don Juan Cano. (Foto J. S. Ferrer).

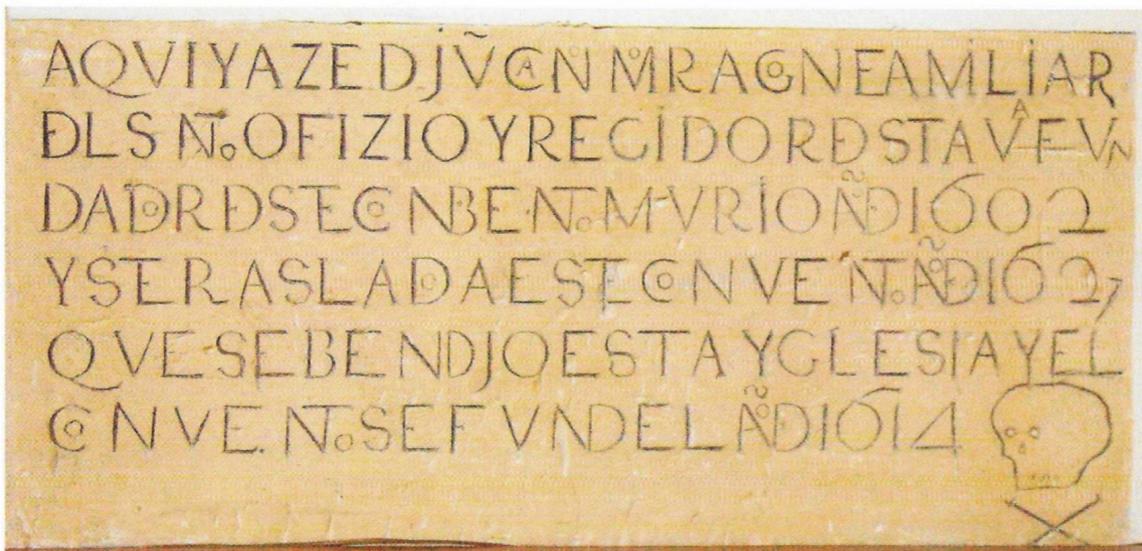


Foto 7.- Lápida funeraria de don Juan Cano. (Foto Tomás Colmenar).

Decidieron emplear gran parte de su hacienda en la fundación del mencionado convento que, a la vista de las disposiciones testamentarias, debía ser de frailes carmelitas descalzos. Según las laudas sepulcrales que se hallan colocadas a ambos lados del presbiterio, don Juan murió en 1602 y doña Ana en 1622, por tanto sus fallecimientos tuvieron lugar antes de ver cumplido su deseo de terminar la construcción del templo, pero sus herederos lo cumplieron, aunque sin poder lograr que fueran los frailes del Carmelo los que ocuparan el convento. Lo hicieron, en cambio, en 1614, las religiosas franciscanas de Santa Clara, orden que sigue ocupándolo en la actualidad.

Según la información de las hermanas, cuando se restauró la iglesia en el año 2000 apareció debajo de las baldosas una enorme piedra y debajo una osamenta descolocada y

restos del ataúd donde estaban, que se deshizo completamente por la humedad; los huesos se colocaron en una caja de madera y se volvieron a poner en el presbiterio, a los pies del altar mayor. No se sabe si los restos son de los dos fundadores y de sus dos hijas -había cuatro cráneos- o de posteriores “patrones” del monasterio.

Las inscripciones citadas, labradas y colocadas en 1638, que no hace mucho tiempo que han sido restauradas y desprovistas de los errores cronológicos que los repintes habían ocasionado, indican que los restos de los cónyuges fueron trasladados a estas sepulturas en 1627, año en el que se consagró la iglesia conventual, cuya fábrica, según la escritura de remate de la construcción, se había finalizado en 1625.

Las estatuas son dos bultos redondos de piedra, orantes, de los fundadores del Patronato. Se encargaron para colocarlas a los lados de la capilla mayor del templo del monasterio:

*“...y an destar los dos bultos que an de ser de marido y mujer cada uno en el hueco que para el dicho efeto estan asignados en la capilla mayor que a de ser el del marido a el lado del evangelio y el de la mujer a el de la epistola cada uno mirando a el altar mayor”.*

Para ello:

*“...han de ponerse dos piedras en los huecos de los dichos entierros que hagan forma de urna de un pie de alto que buele a la parte de afuera porque sobre ellas han de estar los dichos dos vultos y han de ser labradas en forma de urna y tallada aquella moldura”.*

Ambas repisas de piedra se conservan *in situ* y están bien conservadas, aunque de ellas solamente se puede apreciar la parte volada.

Las figuras se colocaron en sus hornacinas, conformando un monumento funerario de una tipología muy frecuente en la época y en ellas permanecieron hasta la Guerra Civil; en 1936 fueron decapitadas y se les rompieron los brazos y a la del fundador también las piernas; entonces desaparecieron todos los elementos dorados. Durante muchos años estuvieron en un patio del convento y en unas condiciones de conservación tan malas que las imágenes parecían tener una burda talla y escaso valor artístico.

Hace unos años se limpiaron -mejoró mucho su aspecto- y se colocaron en el claustro, donde tienen buenas condiciones de conservación. No obstante, creo que las estatuas de don Juan y de doña Ana, a pesar de sus mutilaciones, deberían volver a ponerse en las hornacinas; es su lugar, es donde ellos querían que estuviesen; aunque siendo testimonio de la sinrazón, devolverían al presbiterio una parte fundamental del proyecto originario.

A partir del estado actual, debido a los deterioros que han sufrido las esculturas -fueron labradas en una piedra caliza relativamente blanda-, es difícil saber el grado de perfección técnica y estética que tuvieron. Las aristas se hallan erosionadas, rotas y estropeadas y el modelado aparece tosco, habiendo desaparecido el pulido final de las zonas que tenían este acabado. Aunque no puedo pronunciarme sobre este aspecto, hay que pensar, a la vista de que las obras que se conocen de Pedro Martínez Mendizábal ofrecen un buen nivel técnico, que las estatuas tendrían una notable calidad artística.

En las condiciones por las que debía regirse el escultor al elaborar las estatuas se indican minuciosamente todos los detalles y pormenores con los que debían tallarse:

Don Juan Cano debía ser representado (fotos 5 y 6):

*“...con rropilla abrochada, calza de obra, cuello, espada y daga; cuello con lechuguillas; capa con capilla y en ella y en el pecho la cruz de familiar. Hincado de rrodillas con un sitial delante que tenga un coxin con unas oras y la gorra a un lado sobre el mismo sitial. Adbiertese que las bueltas de la capa an de ser de rraso aprensado con labor y lo demas que se aga de forro //de felpa// a de ser esculpido que se finga la misma felpa con su pelo y bedexas y la orla de la capa por fuera y la capilla a de llevar su guarniçion de seda de tres dedos de ancho. A de tener un coxin en que este hincado de rrodillas y a de tener sus botas y chinelas. A de tener la espada guarniçion dorada e puesta en sus tiros asidos a la pretina. Todo esto bordado excepto los hierros de la pretina y tiros que an de ser dorados con oro de fisa...”.*

En la lápida (foto 7) se grabó este texto:

*“AQVI YAZE D. JV. CANO MORAGON FAMILIAR / DEL SANTO OFIZIO Y REGIDOR DESTA VA. FVN/DADOR DESTE CONBENTO MVRIO Aº DE 1602 / Y SE TRASLADO A ESTE CONVENTO Aº DE 1627 / QVE SE BENDJO. ESTA YGLESLIA Y EL / CONVENTO SE FUND. EL Aº DE 1614”.*

### ESCULTURA FUNERARIA DE DOÑA ANA RUIZ DE PALOMERA

- . Estatua orante esculpida en piedra.
- . Dimensiones:
  - . Figura: alto, 93 cms.; ancho, 65 cms.; fondo, 82 cms.
  - . Sitial: alto, 62 cms.; ancho, 76 cms.; fondo, 47 cms.
- . Pedro Martínez Mendizábal.
- . 1625.
- . Barroco.

Como en el caso de su esposo, en una de las cláusulas del contrato que firmaron el sobrino de don Juan Cano y el escultor se detalla pormenorizadamente cómo debía ser la estatua de doña Ana Ruiz (fotos 8 y 9):

*“...vestida con rropa de manga de punta y saya, tocada con su toca de punta y tocas, pendientes con su abalona sobre el cuello de la rropa, el manto suelto sobre los ombros, la rropa con bueltas labradas y a de ser la saya guarneçida con pasamanos de seis dedos de ancho la dicha guarniçion. Hincada de rrodillas con su sitial delante y un rrosario en las manos que toque en el sitial y sobre el un coxin como el del marido y las carpetas que an de tener sobre los sitaliaes an de llebar fluecos labrados. Todo de piedra y los coxines con sus borlas en las puntas y guarneçidas en la misma piedra”.*

En su lápida mortuoria se grabó esta inscripción (foto 10):

*“AQVI YAZE DOÑ. ANA DE RUIZ DE PALOME/RA MVGER QVE FVE DE DO. JVº. CANO MORAGON / FVNDADORA DESTE CONVENTO MVRIO / AÑº DE 1622 Y SE TRASLADO A ESTA YG/LESIA Aº DE 1627 Y EL CONVENTO SE FVN/DO EL Aº DE 1614 PVSIERONSE ESTAS PI/EDRAS Aº DE 1638 SIENDO PATRON EL LIZENZIA/DO LVIS ZENAºNT DE SLLERICO (¿) PRESVRO.”.*

Como la espada y la daga de don Juan, el rosario de doña Ana tampoco se conserva y ni el cojín labrado en su sitial muestra las borlas, ni la carpeta -esto ocurre también en la de su esposo- los flecos que se mencionan en las condiciones del contrato.



Foto 8. Estatua orante de doña Ana Ruiz. (Foto J. S. Ferrer).



Foto 9.- Sitial de la escultura funeraria de doña Ana Ruiz. (Foto J. S. Ferrer).

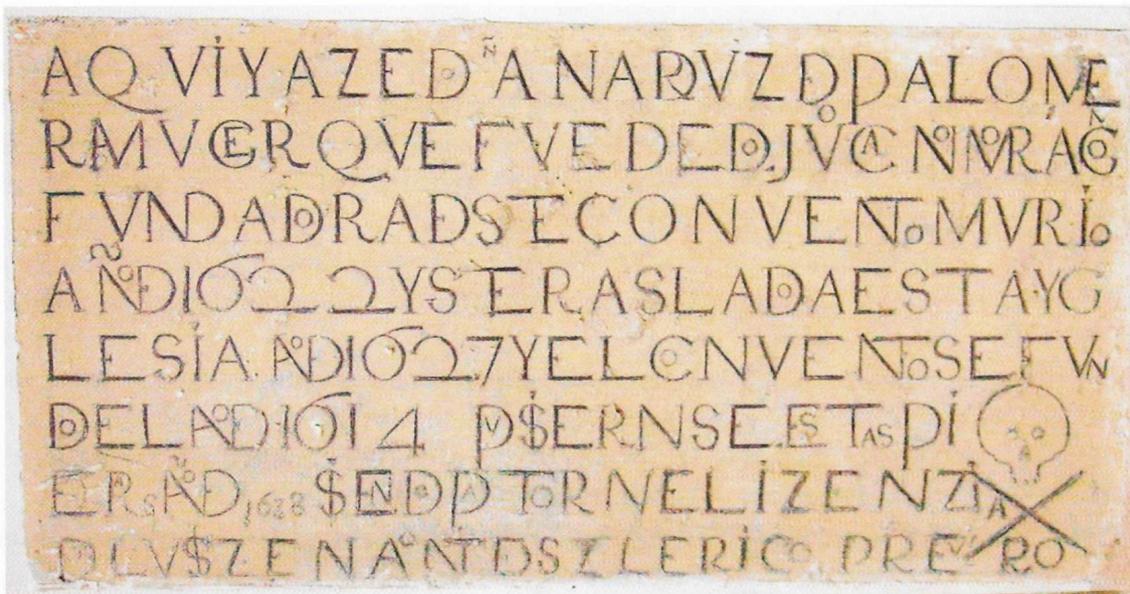


Foto 10.- Lápida funeraria de doña Juana Ruiz. (Foto Tomás Colmenar).

### 3. 2. Esculturas talladas en madera

#### 3. 2. 1. Imágenes

El acercamiento a la realidad que conceptualiza el Barroco determina el auge de los elementos postizos, que en Castilla alcanza su punto culminante. Aparte de pestañas y ojos y lágrimas de cristal, se llegan a usar uñas, dientes y cabellos añadidos a la talla. Con cierta frecuencia se acude a envolver la escultura con vestiduras de tela, reduciendo la parte oculta a un maniquí o una devanadera.

A esta característica se une la de generalizarse las pequeñas tallas de un tono íntimo, obras, en ocasiones de gran exquisitez -especialmente en la escuela granadina-, aptas para ser contempladas de cerca que fueron muy demandadas por clausuras y oratorios privados. Lo reducido de sus proporciones suele conllevar una ejecución cuidada, en la que el autor pone todo su esmero, no precisando apenas la intervención del taller. Los materiales con las que se hacen son variados, madera, piedra o mármol, bronce y barro son los principales.

La imaginería escultórica sacra que actualmente tiene el monasterio presenta uno o ambos caracteres y todas son obras anónimas.

#### 3. 2. 1. 1. De bulto redondo

##### ECCE HOMO

- . Escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada.
- . Dimensiones: alto, 20 cms; ancho, 9 cms.; fondo, 8 cms.
- . Siglo XVII.
- . Anónimo.
- . Barroco.

Después de que Cristo fuera flagelado y escarnecido por los soldados, Poncio Pilato, gobernador romano de la Judea, les dijo a los judíos congregados fuera del lugar donde transcurría el juicio: “Mirad, os lo saco fuera para que sepáis que no encuentro ningún cargo contra él”. Jesús salió, con la corona de espinas y el manto color púrpura, y Pilato lo presentó así: “¡Ecce homo!”<sup>9</sup> (Juan 19:4-6). Al verlo, los sumos sacerdotes y los subalternos gritaron: “¡A la Cruz! ¡A la Cruz!”.

El tema aparece muy pocas veces en el arte cristiano antes del Renacimiento, en que se representó en todas las escuelas artísticas europeas, y fue plasmado numerosas veces por los artistas del Barroco, época en la que llegó a ser popular.

Iconográficamente, el hecho está tratado de dos formas distintas, bien como imagen de devoción o bien como exposición narrativa que incluye numerosas personas. En escultura, la fórmula narrativa se redujo a muy pocos personajes y sobre ella predominó con gran diferencia la representación de Cristo como figura única.

Cristo aparece con los emblemas de la realeza que le habían colocado los soldados con la intención de burlarse de él, la corona y el manto; puede tener también un cetro de caña. Las muñecas, cruzadas muchas veces, están atadas con una cuerda o con una cadena y puede llevar una soga anudada al cuello. El cuerpo presenta las huellas de la flagelación y el rostro las ocasionadas por las espinas. Su expresión, siempre un reto para los artistas, suele ser o de compasión hacia la hostilidad que le rodea o de mansedumbre y aceptación de lo que el Padre había dispuesto.



Foto 11.- Ecce Homo. (Foto J. S. Ferrer).

---

<sup>9</sup> ¡Aquí tenéis al hombre!

En las primeras décadas del siglo XVII se generalizaron los Ecce Homo, siendo sus versiones sobre el tema las obras más importantes que hicieron los hermanos gemelos Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García, en las que intensifican el dramatismo mediante una policromía muy realista con abundancia de sangre; uno de los dos modelos que más trabajaron fue el de los bustos en altorrelieve de pequeño tamaño. No obstante, las creaciones más características e importantes en dicho formato fueron los bustos de mediano y pequeño tamaño que labró Pedro de Mena, con frecuencia formando pareja con otros de la Dolorosa, cuya tipología influyó mucho en otros artistas de la época, entre ellos José de Mora.

De esta modalidad iconográfica, aunque muy alejada de la calidad de los que tallaron los artistas mencionados, es la esculturita del convento (foto 11); busto en posición frontal - que muestra la parte superior del paño de pureza- sobre peana, escaso detallismo anatómico, manos atadas cruzadas y pegadas al pecho, cabeza ladeada hacia su derecha e inclinada hacia abajo, mirada baja y serena, corona de espinas, pero sin manto, sogá al cuello -el cordón es reciente-, sangrante y con encarnación macilenta.

### SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

- . **Escultura de bulto redondo tallada en madera, estofada y policromada.**
- . **Dimensiones: alto, 69 cms.; ancho, 27 cms.; fondo, 27 cms.**
- . **Finales del siglo XIX o principios del XX.**
- . **Anónimo.**

Es una devoción tardía que, según Louis Réau<sup>10</sup>, no ha engendrado ninguna obra de arte de primer orden; sin embargo, el tipo iconográfico de este Cristo, generalmente representado por medio de imágenes vulgares y adocenadas, ha alcanzado una extraordinaria difusión en el culto católico.

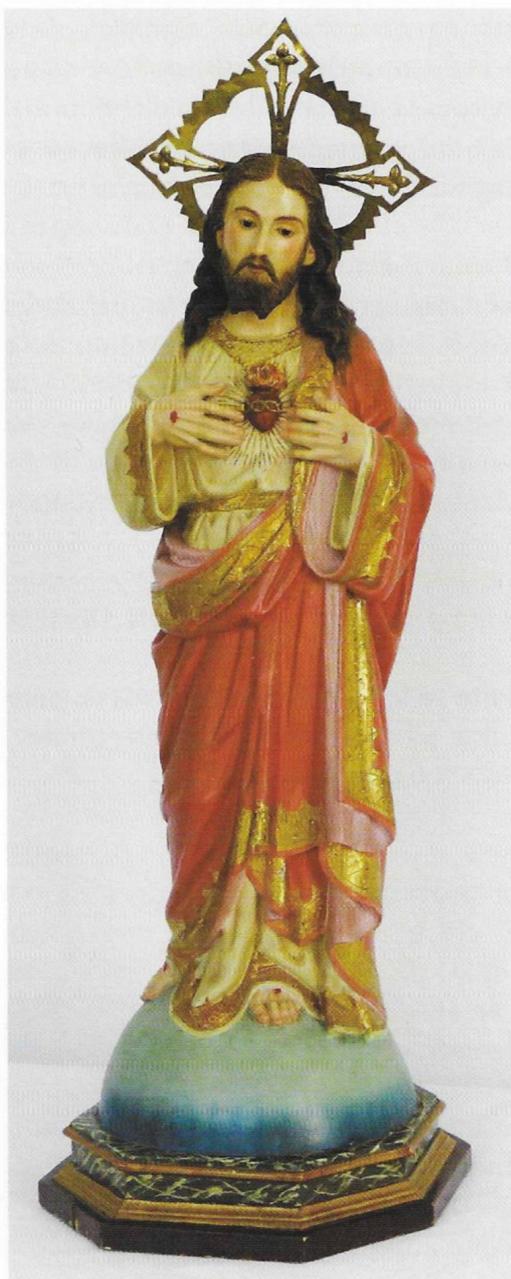
El corazón inflamado coronado de llamas se utilizó como motivo simbólico y ornamental desde la Edad Media; tuvo como objeto honrar el corazón de Jesús como símbolo de su amor misericordioso por los hombres. Fue a finales del siglo XVI cuando se introdujo en la imaginería popular el corazón de Jesús atravesado por tres clavos y engastado en una corona de espinas.

El iniciador del culto litúrgico de los Sagrados Corazones de Jesús y de María fue Jean Eudes en 1668-1670; pocos años después, en 1673, Santa Margarita María Alacocque (1647-1690), religiosa salesa de Paray le Monial, tuvo su primera revelación, orientándose su fervor hacia el de Cristo solo; la devoción fue consagrada oficialmente en 1685. En 1765 fue aprobada por Clemente XIII y en la citada localidad francesa fue celebrada por primera vez la fiesta litúrgica del Sagrado Corazón. La introducción de la devoción y de la iconografía se debe a la Compañía de Jesús, que fue la inspiradora de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, creando el tipo de Jesucristo abriéndose las vestiduras para mostrar en medio del

---

<sup>10</sup> Tomo la información general de RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de a Biblia. Nuevo Testamento*. P. U. F. 1957. Consulto una traducción de Ediciones del Serbal de 1996. Trata de la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús en las páginas 52-54.

pecho un gran corazón inflamado. Pío IX, en 1856, extendió su figura a toda la Iglesia universal.



**Foto 12.- Sagrado Corazón de Jesús. (Foto J. S. Ferrer).**

Tuvo un brillante desarrollo en Francia en el siglo XIX. Después de los desastres de 1870, los católicos pusieron la reconstrucción del país bajo la égida del Sagrado Corazón de Jesús y levantaron en su honor, en la cumbre de la colina de Montmartre, la gran basílica, convirtiéndose ésta, después de Paray le Monial, en el centro mundial de la devoción. Barcelona, después de la Guerra Civil iniciada en 1936, siguió el ejemplo de París y en la cima del Tibidabo se edificó una iglesia expiatoria con esta advocación.

A finales del siglo XVIII, el tema entró definitivamente en el repertorio de la iconografía católica con dos modelos:

- . El corazón en llamas de Jesús aplicado exteriormente sobre su pecho.
- . Rayos de luz emanando de una incisión practicada en el pecho, en el lado del corazón.

Se impuso abrumadoramente la primera forma y las estatuas se multiplicaron a partir del siglo XIX, teniendo casi siempre como modelo la figura de Cristo esculpida por el danés Thorvaldsen para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague. Fruto de esta expansión fue la construcción de grandes esculturas del Sagrado Corazón en puntos elevados de su orografía en muchas ciudades del mundo católico.

Hoy se denomina comúnmente Sagrado Corazón de Jesús a cualquier representación de Jesucristo con ademán de descubrir o mostrar su corazón, resplandeciente, en llamas y/o coronado de espinas. El corazón suele ser hipertrófico, con el fin de que pueda ser visto aun a cierta distancia, y es frecuente que no se ubique en su lugar anatómicamente propio. Las representaciones tienen dos versiones fundamentales: Jesús de pie y Jesús sedente en un gran trono rodeado por una aureola de esplendentes rayos.

Esta advocación alcanza notable veneración en el convento de Santa Clara; prueba de ello es que figuraba como centro del retablo mayor de su iglesia, quemado en 1936, una gran escultura de Jesús sedente, circundado con un gran resplandor, que bendice con el brazo derecho y que tiene la mano izquierda sobre el corazón, haciendo patente su amor hacia los hombres.

Las monjas poseen actualmente un Sagrado Corazón de Jesús de talla, del tipo iconográfico de estar de pie y mucho más reducido que el perdido (foto 12). Presenta cabeza ligeramente ladeada y mirada baja con una expresión que concuerda con la que ponen de manifiesto las manos; se halla vestido con túnica color marfil y manto rojo apagado y su atuendo está ornado por rico estofado; sus manos y pies muestran las heridas de los clavos y la figura se apoya sobre un orbe. El ademán de ambas manos es señalar su corazón, colocado en el centro del pecho, resplandeciente, llameante y ceñido por la corona de espinas.

## **INMACULADA CONCEPCIÓN**

- . **Escultura de bulto redondo tallada en madera, estofada y policromada.**
- . **Dimensiones: alto, 62 cms.; ancho, 20 cms.; fondo, 18 cms.**
- . **Siglo XVIII.**
- . **Anónimo.**
- . **Barroco. Escuela granadina.**

Esta advocación se refiere a la concepción de María en el vientre de su madre Santa Ana. Según la doctrina cristiana, como la Virgen estaba predestinada desde el comienzo de los tiempos para que en ella tuviese lugar la Encarnación de Cristo debía estar libre de pecado, por tanto también del Pecado Original; de ahí su denominación de Purísima. Esta idea fue ganando terreno lentamente durante la Edad Media y se convirtió en un tema fundamental de los debates de los siglos XII y XIII. Entre las órdenes monásticas, los dominicos negaban tal posibilidad, mientras que los franciscanos, con la excepción de Buenaventura, fueron partidarios de la misma. En los siglos siguientes, este concepto recibió diversas sanciones papales que confirmaban su ortodoxia. A principios del siglo XVII el papa Paulo V concedió indulgencias al culto de la Inmaculada, además de prohibir el hecho de oponerse a esta creencia y pocos años después Gregorio XV promulgó una bula prohibiendo

que la gente afirmara pública o privadamente que María no era Inmaculada, decreto que ocasionó grandes festejos en España que se colocó bajo esta advocación. El papa Pío IX proclamó oficialmente el dogma de la Inmaculada Concepción en 1854.



Foto 13.- Inmaculada Concepción. (Foto J. S. Ferrer).

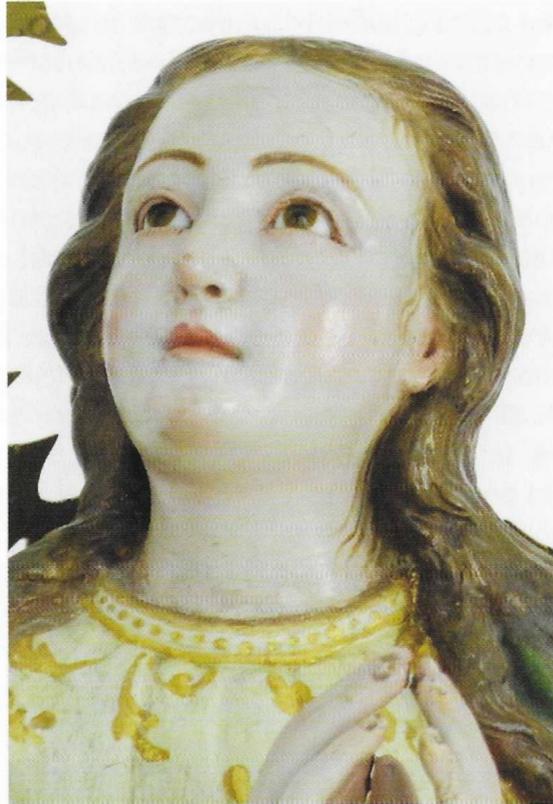


Foto 14.- Inmaculada Concepción. Detalle. (Foto J. S. Ferrer).

La irrupción tardía de este tema en el arte cristiano puede ser reflejo no tanto de su carácter polémico cuanto de la dificultad de establecer un modelo satisfactorio de un concepto tan abstracto; por ello, la diversidad de representaciones.

Era lógico que se recurriese al Antiguo Testamento para buscar metáforas que pudieran aplicarse a aquella “que fue formada en un tiempo remotísimo, antes de comenzar la tierra”; el Cantar de los Cantares fue la fuente favorita y desde el siglo XVI el arte tiene muchos ejemplos de la Inmaculada Concepción rodeada por las imágenes aplicadas en dicho libro a la joven Sulamita (Cantar de los Cantares, 6:13), a quien en la Edad Media se identificó con María.

Para el arte del siglo XVII, sobre todo en España, el estímulo que la Contrarreforma supuso para la veneración de la Virgen llevó a un nuevo modelo de Inmaculada que se consagró con rapidez. La nueva forma fue codificada por el español Francisco Pacheco, quien adaptando, ampliando y concretando representaciones antiguas basadas en los rasgos que presentaba la “Mujer del Apocalipsis” (Apocalipsis, 12:1); precisó que debía representarse como muchacha de doce o trece años, vestida con una túnica blanca y un manto azul, las manos cruzadas sobre el pecho o juntas en actitud de oración; debía llevar media luna a los pies y ceñida su cintura por un cordón franciscano de tres nudos.

Tras este maestro, una pléyade de escultores (Gregorio Fernández, Antonio de Herrera, Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, etc.) y de pintores (Zurbarán, José Ribera, Murillo, etc.) crearían bellísimas Inmaculadas y numerosas variantes iconográficas en su representación.

Alonso Cano, con su pequeña imagen (50 cms.) para el tabernáculo del coro de la catedral de Granada (en 1655) creó un tipo iconográfico de gran encanto y fortuna que fue muy copiado por los maestros granadinos posteriores, en especial por Pedro de Mena, que elaboró un tipo iconográfico que logró gran difusión y del que labró numerosos ejemplares.

La Inmaculada de Cano es un modelo muy juvenil, que presenta actitud pensativa, algo melancólica, y gran ternura; la figura posee gran esbeltez, adopta el perfil fusiforme -adelgazándose en la parte inferior- típico de su artífice y se apoya sobre un trono de nubes con querubines y media luna; su policromía está constituida por colores planos, vistiendo túnica verde claro y manto azul; las manos, unidas en actitud de oración, se desplazan hacia la izquierda, su mirada, compensando el anterior giro, se dirige hacia el lado derecho.

Como consecuencia de la devoción franciscana por la Purísima, es lógica la existencia en el convento de tallas de la Virgen con esta advocación, en concreto hay dos.

Una de ellas es una espléndida escultura de la Inmaculada que responde a los caracteres iconográficos de la Virgen apocalíptica y a los parámetros estilísticos de la escuela barroca granadina (fotos 13 y 14). La Virgen está representada como una bella joven de larga cabellera con un ovalado y ancho rostro que expresa inocencia, dulzura y candor; muestra despejada frente, ojos grandes, boca pequeña y encarnación de piel blanca con mejillas y barbilla sonrosadas; junta sus manos -que están ligeramente desplazadas hacia su izquierda- en actitud de oración y gira levemente su cabeza, levantándola apenas, hacia su lado derecho, en un movimiento que compensa muy armoniosamente el de las manos; alza su mirada al cielo, gesto propio de la Asunción que también es frecuente en la iconografía de la Purísima. La figura, que lleva corona con las doce estrellas, se apoya, marcando un insinuado *contraposto*, sobre un trono de nubes con la media luna, cabezas de querubines y el dragón con la manzana en la boca, elementos todos policromados con vivo colorido; las vestiduras son voluminosas, tienen amplios y recogidos pliegues y dibujan un perfil fusiforme; la túnica, ceñida por un ancho cordón, es blanca con abundantes motivos florales estofados y tiene anchas y cortas mangas con vueltas de color asalmonado que permiten ver otras, más ajustadas a los brazos, de color verde claro; el manto es azul verdoso con ornamentación estofada en la orla perimetral y en el campo central, mostrando éste motivos de hojarasca y estrellas.

### INMACULADA CONCEPCIÓN

. Escultura de bulto redondo tallada en madera, policromada y con dorados y plateados.

. Dimensiones: alto 160 cms.

. 1942 o poco anterior.

. Pío Mollar.

. Novecentismo. Escuela valenciana.

Pío Mollar fue un escultor valenciano nacido en 1878 que realizó una extensísima obra -se le calculan más de 3.500 esculturas- a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, siendo uno de los maestros al que más imágenes se le encargaron para sustituir a las perdidas en la contienda bélica civil. Su estilo estuvo influenciado por diversos maestros valencianos activos en el tránsito de siglos y, dentro de su formación novecentista, puede ser considerado como academicista con reminiscencias barrocas.

Según la revista *Villarrobledo* de 1944, fue este imaginero el que confeccionó la segunda talla de la Inmaculada que hay en el convento. Es una escultura de estilística neobarroca que presenta a María con mirada elevada al cielo y manos cruzadas ante el pecho bajo los que se halla colocado su sagrado corazón; la cabeza está ligeramente inclinada sobre su izquierda y su rostro es bello, de gesto dulce y corte clasicista; su túnica, decorada con flores, muestra amplias mangas y voluminosos pliegues y el manto, caído de su hombro derecho, presenta extremos voluminosos y movidos. La Virgen se halla posada sobre una peana constituida por una nube, de la que sobresalen los extremos de la media luna, cuajada de ángeles; dos de ellos son de cuerpo entero y prácticamente de bulto redondo: uno, travieso, levanta el extremo del manto de María, el otro porta un espejo entre sus manos -“*Speculum sine macula*”; “Ella es (...) espejo nítido de la actividad de Dios e imagen de su bondad” (Sabiduría 7:26)- como alusión a las letanías.



Foto 15.- Inmaculada Concepción. (Foto de Tomás Colmenar)

Fue donada al convento por doña Clementina Montoya en 1942.

## ESCULTURITAS DEL NIÑO JESÚS

En la segunda mitad del siglo XVI y durante el XVII, entre las devociones difundidas por la Reforma Católica, la figura del Niño Jesús como imagen de devoción propia individualizada fue adquiriendo un progresivo protagonismo. Se popularizó en la citada etapa estilística y mantuvo su importancia durante los siglos posteriores. Su difusión llevó pareja su labrado en diferentes materiales: plomo, barro, cera (se hizo obligado el uso de una urna de cristal protectora -Niño Jesús de Praga. República Checa-), alabastro, marfil, etc., aunque lo habitual es que estuviese tallada en madera.

Al principio fueron las cofradías caritativas las que demandaron más Niños, pero posteriormente se unieron a ellas las peticiones de las clausuras de monjas (a las que también llegaban en las dotes de las nuevas monjas o como consecuencia de mandas testamentarias) y por los oratorios privados domésticos.

Algunas representaciones se hacían con vestiduras de talla, pero la inmensa mayoría muestran al Niño Jesús totalmente desnudo. Según los historiadores Fernández Álvarez<sup>11</sup> y García-Saúco<sup>12</sup>, estos Niños, con una mirada más o menos distante o perdida, eran un elemento de llamada y apelación a los sentimientos del creyente y su manifestación estaba relacionada con las cofradías caritativas fundadas para hacerse cargo de los numerosos niños expósitos de la época. Era la imagen de Jesús que, además de ser motivo de veneración, llamaba para ser vestido y cuidado, muy en la línea de toda la doctrina derivada de los principios de Trento, y que se convertía en un símbolo de las propias flaquezas humanas que apelaba al arrepentimiento y a la conversión, con el mismo carácter ejemplar que pudieran tener las manifestaciones procesionales de Semana Santa o el gusto realista de los martirios de santos. Es probable que estas piezas conllevasen el intento de hacer al Hijo de Dios más asequible y próximo a los fieles. Como consecuencia de todo ello, la imagen del Niño Jesús se convierte en un aspecto más, e importante, del barroco español.

La iconografía se fue ampliando con el tiempo y llegó a ser variada. Fueron habituales los Niños triunfantes -en pie y bendiciendo, a veces portando una larga cruz-, Niños mostrando sobre una mano el globo u orbe, al que suelen señalar con la otra, Niños denominados “de la Pasión”, en los que Jesús prefiguraba diferentes aspectos de su Pasión e incluso su Resurrección -figuras dormidas sobre una cruz y soñando la Pasión, trenzándose la corona de espinas y pinchándose con alguna de ellas, dormitando con la cabeza apoyada sobre una calavera, jugando con alguno de los elementos materiales del suplicio, etc.-, Niños en el pesebre, especialmente relacionados con los cultos navideños, Niños representados como el Buen Pastor, Niños “eucarísticos” -portando un cáliz en una mano-, generalmente utilizados en la festividad del *Corpus*, etc.

Estas imágenes se hacían con la intención de ser vestidas con telas reales, por lo que son abundantes las que muestran poco empeño en el estudio anatómico del cuerpo. No obstante, era frecuente el labrado de obras de extraordinaria calidad en las que los desnudos integrales infantiles se trataban con el mismo interés que los de los Cristos y los santos martirizados. En los oratorios familiares y, sobre todo, en los conventos de clausura femeninos, estas esculturitas se enriquecían con variadas y ricas ropas -incluso se les cambiaba según la época del año o del ciclo litúrgico-, produciéndose en los últimos una

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. *La sociedad española del Renacimiento*. Ed. Cátedra. Madrid, 1974. Pág. 165 y ss.

<sup>12</sup> GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. “Sobre escultura barroca andaluza. Imágenes exentas del Niño Jesús en Albacete”. *Homenaje a Alfonso Santamaría Conde*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete, 2010. Págs. 244 y 245.

ampliación de las variantes iconográficas existentes al recibir los Niños denominaciones alusivas a las vestimentas o a ritos conventuales: “el esposo”, “el curita”, “el portero”, etc.

El tema se cultivó en toda España -destacando por su calidad Andalucía, en particular la escuela sevillana- y sus manifestaciones artísticas ofrecen una gran riqueza plástica e iconográfica, reflejo del acentuado sentimiento contrarreformista que arraigó en ella.

En este convento hay varios Niños Jesús; trataré sobre ellos.

### NIÑO JESÚS -“Esposo”-

- . **Escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada.**
- . **Dimensiones: alto sin peana, 55 cms; alto con peana, 69 cms.**
- . **Segunda década del siglo XVII.**
- . **Anónimo andaluz, seguramente sevillano.**
- . **Barroco.**

La representación del Niño Jesús de pie, desnudo, bendiciendo y portando una larga cruz u otro atributo pasional, hizo su aparición en Flandes a finales del siglo XV y enseguida en la Italia renacentista. En España es durante el manierismo, con Jerónimo Hernández en Sevilla, cuando se sientan las bases de un tipo iconográfico de gran éxito -desde el modelo que creó Juan Martínez Montañés (en 1606-1607 esculpió el bellissimo Niño de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla)- durante los siglos XVII y XVIII que se prolonga incluso al XIX.

El Niño de las clarisas de Villarrobledo es una preciosa escultura de Niño triunfante, desnudo, de pie y bendiciente; por la postura de su mano izquierda se puede pensar que sostenía en ella una cruz. Está bien conservado, con la excepción de la mano izquierda, que tiene un par de dedos rotos (fotos 16 y 17).

El cuerpo se apoya por medio de un gran *contraposto* sobre su pierna izquierda y aunque muestra una sinuosidad y un movimiento notables se halla bien asentado y equilibrado.

El tratamiento de la anatomía es excelente y fino y suave el modelado, siendo correctas las proporciones de cuerpo, brazos y piernas; el vientre, los muslos y las rodillas están bien resueltos. La profundidad de las arrugas del cuello, vientre y muslos indican que la figura es ligeramente rolliza, siendo sus formas redondeadas.

La cabeza, muy ligeramente inclinada hacia abajo, tiene una cuidada morfología. Su cabellera, de corte bajo sin llegar a una incipiente melena, tiene el pelo castaño y rizado con poco pronunciado copete que cae sobre la frente, que es amplia. El cabello está tratado con poco relieve y produce escaso claroscuro. Lleva nimbo de metal, circular, dentado y crucífero.

La cara, redondeada, muestra un semblante pensativo y de cierto ensimismamiento; los ojos son oscuros, grandes y almendrados y miran hacia el suelo, los enmarcan cejas caligráficas y pestañas poco marcadas; la nariz es pequeña y recta, la boca diminuta con labios muy bien delimitados y dibujados y muy rojos, las mejillas son mofletudas y fuertemente rosadas y breve la barbilla, que tiene hoyuelo.

La policromía y, sobre todo, la carnación, blanca y sonrosada con acabado brillante, alcanzan gran perfección.



Foto 16.- Niño Jesús "Esposo". (Foto J. S. Ferrer).



Foto 17.- Niño Jesús "Esposo". Detalle. (Foto J. S. Ferrer).

La figura se alza sobre una alta peana calada, seguramente repintada, con ménsulas en “ese” en las esquinas y unidades decorativas vegetales en tres de los lados.

Aunque la escultura estaba destinada a llevar ropa, habitualmente viste una túnica roja, el desconocido artista realizó una labor de talla minuciosa, cuidada y perfecta.

Aunque la escultura estaba destinada a llevar ropa, habitualmente viste una túnica roja, el desconocido artista realizó una labor de talla minuciosa, cuidada y perfecta.

Se conoce muy aproximadamente la cronología de la imagen por un párrafo que P. M. Ortega escribió en la narración de los Ejercicios de Virtudes de la Gran Sierva de Dios Sor María de San Antonio, que fue la primera monja que vistió el hábito religioso en Santa Clara el mismo año de su fundación y que vivió en este convento<sup>13</sup>. El texto mencionado dice lo siguiente:

*“Continuando la vida interior, fue favorecida con muchos espirituales consuelos, y mercedes singularissimas, de la liberal mano del Altissimo. Expressòse su Divino Esposo, en repetidas cariñosissimas demonstraciones, manifestandosele en la Imagen de un hermoso Niño, que havia en el Monasterio, que comunmente le llamaban el Fundador, y tambien de las Señoras Moragonas; porque le havian llevado las dos Hermanas, Religiosas que fueron de San Bernardo, y hijas de Juan Cano Moragòn, que fue el que con su hacienda puso las primeras basas à este de Santa Clara (...).”*

Como el convento fue fundado en 1614, hay que adscribir la hechura del Niño a la segunda década del siglo XVII.

Según las monjas, hasta 1992 las hermanas de este monasterio han recibido el anillo de la profesión solemne de manos de este Niño -lo llevaba en el dedo índice- y todas las monjas le tuvieron presente el día de su consagración; por ello siempre se le ha llamado el Niño Esposo.

### **NIÑO JESÚS -triumfante-**

- . **Escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada.**
- . **Dimensiones: alto, 31 cms.; ancho, 18 cms.; fondo, 18 cms.**
- . **Siglos XVII-XVIII.**
- . **Anónimo, de ascendencia murciana.**
- . **Barroco.**

También triunfante es otro de los Niños del convento. Se muestra vestido con túnica de amplias mangas ceñida con un cordón y capa corta a juego; ambas de color blanco con bordados en oro y orilla flecada, en la capa, y galón, en la túnica, dorados. Completa el atuendo un cuello blanco con volante y puntillas. La figura se apoya en una sencilla peana de madera (fotos 18 y 19).

La actitud de Jesús, como siempre ocurre en esta modalidad iconográfica, es de bendecir; a juzgar por su postura, debía llevar en la mano izquierda una cruz, lo más probable, o un elemento pasional.

Su estado de conservación no es bueno ya que posee numerosos desperfectos en las manos -muy deterioradas-, brazos, hombros, espalda y parte posterior de las piernas.

---

<sup>13</sup> ORTEGA, P. M. *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*. Tres volúmenes. 1752. Manejo una reproducción facsímil de 1981. Volumen III; pág. 21; epígrafe 36.



Foto 18.- Niño Jesús. (Foto J. S. Ferrer).



Foto 19.- Niño Jesús. (Foto proporcionada por las monjas).

La cabeza, pequeña, casi totalmente frontal y algo inclinada hacia abajo, está aureolada por tres potencias radiantes metálicas. El cabello, relativamente largo, está ondulado. La encarnación de la tez es clara y aparecen coloreadas las mejillas. La frente es muy ancha, ligeramente abombada y despejada. Los ojos son pardos y almendrados y se encuentran enmarcados por caligráficas cejas y bien dibujadas pestañas; la mirada aparece baja y con la característica expresión reflexiva y ensimismada. La nariz y la boca son pequeñas, presentando la segunda labios finos, apretados y rosados.

Jesús está apoyado sobre su pierna izquierda y su figura se yergue con un ligero contraposto. El cuerpo muestra escaso trabajo anatómico y su encarnación es rosada.

### NIÑO JESÚS -sedente-

- . Escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada.
- . Dimensiones: alto, 33 cms.; ancho, 19 cms.; fondo, 14 cms.
- . Siglos XVII-XVIII.
- . Anónimo andaluz.
- . Barroco.



Foto 20.- Niño Jesús. (Foto J. S. Ferrer).

El tercer Niño de las hermanas clarisas que se trata está vestido con túnica blanca de doble manga adornada con galón de orifrés y calzado con peucos de punto (foto 20). Una de las hermanas, sor Francisca, cuenta que éste era el Niño que llevaba San José o San Antonio de Padua -no se acuerda cual de ellos- y que logró salvarlo cuando quemaron la imagen a la que pertenecía. Probablemente mostraba en la mano derecha un orbe y en la izquierda, semicerrada, una cruz. Tiene abundantes pequeños deterioros.

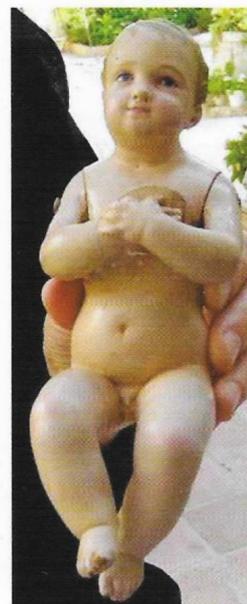
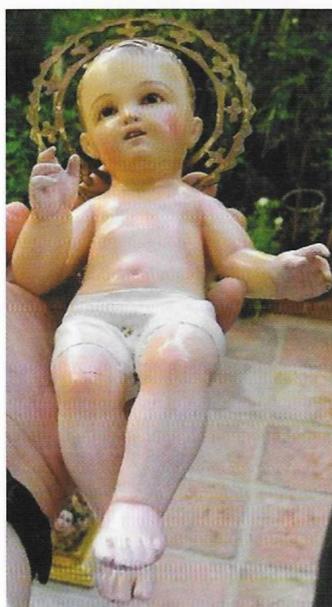
La cabeza se presenta frontal, levemente ladeada hacia su derecha y está aureolada por un nimbo circular muy calado. El cabello, de color castaño, es corto y deja al descubierto las orejas; tiene pequeño copete ondulado del que cae un diminuto flequillo sobre la frente.

El rostro tiende a cuadrado, su encarnación es clara con amplias zonas rosadas en mejillas y barbilla. Los ojos son oscuros, no muy grandes y almendrados, con cejas caligráficas y destacadas pestañas. La mirada, dirigida al frente, muestra una expresión algo ensoñadora. La nariz pequeña y algo respingona. La boca pequeña y entreabierta, mostrando los dientes superiores y la punta de la lengua.

Jesús está sentado en un sillón sobre un cojín rojo; la pierna derecha, por estar más flexionada que la otra, apoyada en el asiento y la izquierda con el pie colgante.

### **Tres figuras del NIÑO JESÚS -en el pesebre-**

Además de los tres descritos, en el convento se guardan otros tres Niños Jesús; tienen en torno a veinte centímetros de altura y son figuras de talla obradas para estar en el pesebre. Sus rostros tienen calidad artística, sus brazos muestran diferentes posturas - bendicente, brazos muy abiertos y bendicente, brazos cruzados, respectivamente- y fueron labrados en diferentes épocas de los siglos XVIII y XIX (fotos 21, 22 y 23).



Fotos 21, 22 y 23. Niños Jesús en el pesebre. (Fotos proporcionadas por las monjas)

### **3. 2. 1. 2. Imágenes de vestir**

#### **CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS**

- . Escultura de vestir tallada en madera y policromada.
- . Dimensiones: alto, 86 cms.; ancho, 28 cms.; fondo, 28 cms.
- . Siglo XVIII.
- . Anónimo.
- . Barroco.



Foto 24.- Cristo con la cruz a cuestras. (Foto J. S. Ferrer).

La iconografía del recorrido de Cristo desde la casa de Pilato al montículo del Gólgota, donde fue crucificado, se desarrolla en torno a dos versiones fundamentales. El relato de los evangelistas sinópticos (Mateo, 27: 31; Marcos, 15:21; Lucas, 23: 26) difiere en un aspecto importante del de Juan (19: 16), aunque los exegetas han intentado conciliar ambas versiones. Juan dice simplemente: “Y con eso se hicieron cargo de Jesús. Él, llevando a cuestras su cruz, salió para un lugar que llamaban la Calavera”. Por el contrario, los sinópticos describen cómo Simón, hombre de Cirenea (África), fue obligado a llevar la cruz.

Los artistas han representado ambas escenas; en la Iglesia oriental solía aparecer Simón llevando la cruz sobre sus hombros. Esta versión fue adoptada a veces en el primitivo Renacimiento italiano, pero con el tiempo desapareció en Occidente; en épocas posteriores se ve a Simón que ayuda a Cristo, más simbólica que prácticamente. La tradición occidental se inclinó de forma preferente por la imagen de Cristo llevando solo la cruz, símbolo de la carga que el cristiano lleva a lo largo de su vida.

En los siglos XIV y XV Cristo está erguido y camina sin dificultad, pero en el arte posterior la cruz cada vez resulta más pesada -en muchas ocasiones simbólicamente porque es pequeña- y el tema pierde su carácter triunfal para adquirir tintes patéticos, acentuando el sufrimiento del Salvador.

En el recorrido hacia el Calvario, Jesús ya no lleva la ropa que le pusieron en son de burla tras la flagelación y coronación de espinas; lleva la suya propia y generalmente se le representa vistiendo un manto azul sobre una túnica roja.

La subida al Calvario es tratada, bien como escena narrativa, en la que pueden tomar parte una gran variedad de personajes, o bien como imagen de devoción, en la que aparece solamente Cristo portando la cruz. En el monasterio de las clarisas se guarda una figurita de Cristo con la cruz auestas, representación también conocida como Jesús Nazareno<sup>14</sup> (foto 24). Es de vestir sobre maniquí y se halla sobre una base que representa un suelo rocoso; solamente son de talla la cabeza y las manos y lleva larga cabellera de pelo natural. La cabeza la tiene ligeramente ladeada hacia su derecha e inclinada hacia abajo; su mirada es baja y su rostro no muestra huellas de sangre. Es un Cristo erguido, sereno, contenido y, salvo la encarnación del rostro, demacrada, no muestra señales de sufrimiento. Sobre su hombro izquierdo porta una pequeña cruz que sujeta con ambas manos. Se viste con amplia túnica de color azul con bordados amarillos.

### MATER DOLOROSA

- . Escultura de vestir tallada en madera y policromada.
- . Dimensiones: alto, 75 cms.; ancho, 53 cms.; fondo, 40 cms.
- . Finales del siglo XVIII o primera mitad del XIX.
- . Anónimo.
- . Clasicista.

El término *Mater Dolorosa*, aunque se refiere también a la imagen de la madre que se lamenta al pie de la cruz, o que está sentada llorando sobre el cuerpo de Cristo recostado en su regazo, se utiliza fundamentalmente para denominar a la imagen de la Virgen sufriente sola. Como Virgen de los Siete Dolores aparece con siete espadas que le enmarcan la cabeza o le atraviesan el pecho o, más frecuentemente, el corazón, interpretación literal de la profecía de Simeón que constituye el primero de los Dolores: “Este niño está puesto para ser una bandera discutida, mientras que a ti una espada te traspasará el corazón” (Lc.,34-5).

Los seis Dolores restantes son: Huída a Egipto, Cristo perdido en el templo, María encuentra a Jesús con la cruz auestas, María al pie de la cruz recibe en sus brazos al Hijo muerto, Sepultura de Jesús y Soledad de María.

El tema se generalizó a partir del siglo XVI y la figura solitaria de la Virgen doliente con las espadas atravesándole el corazón fue muy del gusto de los artistas barrocos que lo interpretaron muy frecuentemente.

En el convento se guarda una pequeña imagen de la Dolorosa (foto 25). Sobre un trono constituido por una nube blanca, María aparece compungida, llorosa y orante, con las manos unidas ante el pecho -ante el que figura el corazón atravesado por las espadas- y los dedos entrelazados. Se le ha añadido un rosario colgado en las manos. Se le muestra cubierta por amplias vestiduras negras bordadas en oro y lleva una toca blanca con rostrillo enmarcando estrechamente, quizás en exceso, el rostro.

---

<sup>14</sup> Originario y/o habitante de Nazaret. En los cinco primeros siglos de la era cristiana, los judíos empleaban este nombre para designar al mismo Jesucristo.



Foto 25.- Mater Dolorosa. (Foto J. S. Ferrer).

### 3. 2. 2. Relieves

#### ARMAS DE LOS FUNDADORES DEL CONVENTO

- . ESCUDO DE LA CLAVE DE LA CÚPULA DEL PRESBITERIO DE LA IGLESIA
  - . Relieve tallado en madera y policromado.
  - . Dimensiones aproximadas: alto, 85 cms.; ancho, 85 cms.
  - . Pedro Martínez Mendizábal.
  - . 1624-25.
  - . Barroco.

Este blasón es del mismo tamaño que el de piedra que está en la puerta de la iglesia y también muestra talladas las armas de los fundadores del convento. Debió estar esmaltado y actualmente se encuentra repintado (foto 26).



Foto 26.- Escudo de los fundadores colocado en la clave de la cúpula de la capilla mayor de la iglesia.  
(Foto J. S. Ferrer).

### 3. 2. 3. Antiguo retablo mayor

#### ANTIGUO RETABLO MAYOR

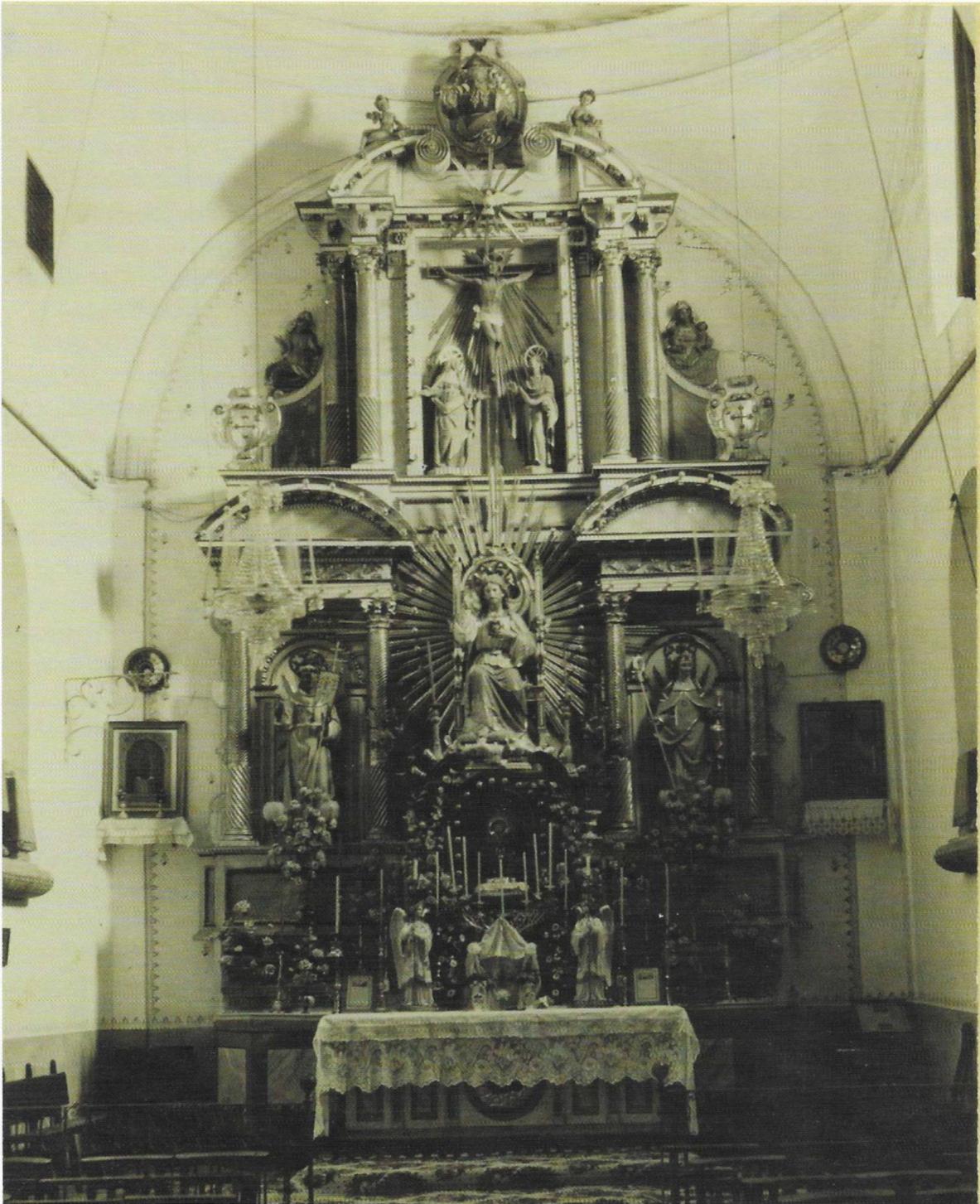
- . Conjunto de retablo e imágenes tallado en madera y dorada, estofada y policromada.
- . Dimensiones desconocidas.
- . Escultor: Pedro Martínez Mendizábal. Dorador y pintor: anónimo
- . 1625.
- . Barroco.

El 20 de octubre de 1624 se pregonaban las “*Condiçiones para el rretablo de las monxas*” y para una reja<sup>15</sup>. Ese mismo día, Pedro Martínez Mendizábal se presentó ante el escribano:

*“...y dixo que a bisto la traça del rretablo que se a de haçer para el altar de la Yglessia de las monxas franciscanas de Santa Clara desta billa y la de la rrexá della y las condiçiones que estan puestas para ello y conforme a ellas hiço postura para lo haçer todo de madera en blanco en presçio de quatroçientos ducados...”*

El mismo día se pregonó la postura y nuevamente el 21. Tras el pregón de este segundo día, Pedro Martínez modificó el precio de la anterior postura y ofreció por hacer el retablo tres mil reales y por la reja setecientos.

<sup>15</sup> La traza no se conserva en los protocolos notariales y se desconoce. El documento se encuentra en el A. H. P. de Albacete. Sec. Protocolos. P. J. de La Roda: Villarrobledo. Leg. 1272. Fol. 1099 y ss. Existe un traslado: leg. 1271; exp. 4<sup>º</sup>; fols. 5 vt<sup>º</sup> a 9.



**Foto 27.- Retablo mayor de la iglesia. Desaparecido. (Foto del archivo conventual).**

El mismo 21 y los días 22, 23 y 24 se pregonó la segunda cantidad; el 24, el carpintero Francisco de Funes ofreció una rebaja en el precio de la reja de ciento cincuenta reales. Ese mismo día fueron pregonadas la nueva puja y las posturas del retablo y se apercibió a los interesados para el remate que finalmente se efectuó en la plaza en dicha fecha. En primer lugar se remató la reja, cuyo obraje consiguió el carpintero, y luego se adjudicó el retablo al escultor.

El ya mencionado 24 de octubre se hizo también la escritura entre Alonso Moragón y Pedro Martínez y en ella se reunieron los contratos de los dos bultos, los tres escudos y el retablo, con la obligación por parte del artista de cumplir las trazas de todo ello, las condiciones señaladas, los plazos de entrega y las sanciones económicas si incumplía los compromisos contraídos. El licenciado Moragón se obligaba, a su vez, a pagar las cantidades convenidas en los plazos y forma acordados<sup>16</sup>.

No eran suficientes los contratos y las escrituras que se han mencionado. Alonso Moragón pidió, como era costumbre, fianzas a Pedro Martínez Mendizábal; Francisco de Baeza y Lorenzo Sánchez, vecinos de Belmonte, y Julián García, que lo era de Huete, salieron fiadores del escultor y otorgaron el poder en la villa de Belmonte el 23 de octubre de 1624, el día anterior al del remate del retablo de de la reja. Por último, el 10 de noviembre del mismo año se firmó la escritura con todas las garantías requeridas<sup>17</sup>.

Es bastante pormenorizada la escritura en la que figuran *“Las condiciones con que se a de haçer el rretablo de la Iglessia de Santa Clara desta villa...”*<sup>18</sup>. No obstante, no se menciona nada en los documentos sobre el dorado del retablo, por lo que desconocemos el autor que lo hizo y la fecha en la que lo efectuó.

Por la primera condición se sabe que el encargado de suministrar la madera para la confección del retablo era el licenciado Moragón y por la segunda que el escultor debía realizar toda la obra exclusivamente con esta madera, la que debía preparar con el grosor conveniente, bisagrar con solidez y cubrir las juntas adecuadamente.

La descripción de los elementos que debían constituir el retablo ocupa desde la tercera a la séptima condiciones, a las que hay que añadir la décimo tercera y en ellas se reitera la obligación del maestro de ajustarse fielmente a la traza. A lo largo de estas cláusulas se exponen las características formales del encargo, información que voy a exponer por medio de las palabras de los propios documentos:

Sobre un ancho banco *“El primer cuerpo a de ser de orden corintia con sus capiteles y transpilares en las colunas muy bien labradas y rresaltados los traspilares hasta la cornissa (...) an de ser las colunas el primer terçio antorchado machihembrado los boçilillos en alto y las estrias en fondo y lo demas de la coluna estriada (...) el cornisamiento de la dicha obra a de ser su frisso de talla y el cornisamiento labrado (...) y entre los modillones se haga un artesson en fondo y luego un floron metido en el que haga rraçon conforme lo muestra el libro Binola (...) la segunda orden a de ser composita labrada como se muestra la traza y haçiendo en los mismos modillones sus hoxas de talla y entre uno y otro haçer un compartimiento metiendo alli sus florones colgantes (...) en el quadro alto (...) a de haçer un Cristo cruçificado de bulto con San Joan y Maria a los lados figuras rredondas de todo rrelievo y debaxo del frontespicio que se be en el rremate de la obra se a de poner un Dios Padre los brazos abiertos advirtiendo que el Cristo a de ser bibo la cabeza alta mirando a Dios Padre y ençima del frontispicio en los dos lados se a de poner dos niños sentados rrecortados sobre el frontispicio con ynsignias de la passion en las manos (...) debaxo de la caja del segundo cuerpo (...) se haga un compartimiento de talla de medio rreliebe. En las dos caxas que se ben en la orden primera se pongan dos figuras, una de Santa Clara otra de San Françisco del tamaño que conbinieren caber en las caxas y en los argotantes de la segunda orden se hagan dos birtudes desde medio rreliebe que ssean caridad y fee (...) el sagrario se a de haçer con su caxa adentro donde se pueda poner el sacratissimo sacramento (...) se an de poner dos*

<sup>16</sup> Todo figura en el traslado mencionado en la nota anterior.

<sup>17</sup> A. H. P. de Albacete. Sección Protocolos. P. J. de La Roda: Villarrobledo. Leg. 1272; fols. 1096 y ss. En el traslado, leg. 1271; aparece en los primeros cinco folios.

<sup>18</sup> *Ibidem*. En el original: fols. 1100 y ss. En el traslado: desde el fol. 9 vtº. al 15.

*escudos de escultura con las armas de los fundadores encima de las columnas de la orilla a donde remata el estante debido a las dos virtudes...”*.

Si se compara lo dispuesto en las condiciones con lo que muestra la fotografía (foto 27) se puede ver que están recogidos con exactitud todos los aspectos que menciona el documento. Aparecen todas las figuras solicitadas, con las advocaciones correspondientes (Dios Padre, el Calvario, Santa Clara, San Francisco, La Caridad, la Fe y los dos niños o *puttis*) y colocadas en los lugares concertados. Se esculpen escrupulosamente los órdenes arquitectónicos pedidos. Se incluyen los detalles decorativos y simbólicos deseados. Lo único que difiere con respecto a las condiciones son los escudos; se indica que deben representar las armas de los fundadores y por la fotografía se puede apreciar que lo que figura en cada uno es la cruz de familiar del Santo Oficio.

En el retablo fotografiado aparecen otros elementos que recargan simbólica y decorativamente el conjunto descrito en el documento y que se le adicionaron con posterioridad; éstos son: los rayos que servían de fondo al Calvario y la paloma (unas condiciones de contrato tan detalladas la mencionarían), también radiante, símbolo del Espíritu Santo, con la que se adoptaría un tipo iconográfico de Trinidad que enlazaría la escena terrenal de la Crucifixión con la visión celestial del Padre y que respondería así a la comunicación que con él establecía la mirada angustiosa de Cristo.

Carrión Íñiguez dice que se sabe que una imagen de San Francisco procedente del desamortizado convento franciscano de frailes de Villarrobledo se llevó en 1836 al monasterio de las Claras de dicha ciudad y que estuvo colocada en su retablo hasta que fue quemado<sup>19</sup>; es posible, pero me parece extraño y poco probable que la imagen encargada a Pedro Martínez fuese sustituida por la del otro convento; además, aunque no puede apreciarse bien, la de San Francisco y la de Santa Clara que figuran en la vieja fotografía del retablo parecen labradas con plena correspondencia.

Por las noticias recibidas por las monjas se conoce que al menos desde 1928 un entronizado y radiante Corazón de Jesús en actitud de bendecir estuvo colocado en la calle central del primer cuerpo cubriendo el “...compartimento de talla de medio relieve...”. Cuando tras la guerra se restauró el templo, al nuevo retablo se le volvió a colocar en el centro otro Sagrado Corazón, regalado al convento, hasta que no hace muchos años se colocó la actual imagen de San Juan Bautista, que es el titular de la iglesia.

Si se desposeyera al retablo de todos los aditamentos aparecería con pureza una obra manierista heredera directa de lo italiano del último cuarto del siglo XVI a la que se le habían incorporado algunos elementos del primer barroco. El manierismo severo de Vignola impregna la traza (se indica expresamente en el documento la utilización en ella de uno de sus dibujos) y le proporciona una belleza y un equilibrio de formas y proporciones notables. El frontón curvo, partido, con modillones, desarrollado sobre una línea quebrada, con el tímpano hundido en gran parte, los pronunciados entrantes y salientes que producen los quebrados entablamentos y la exención de las columnas y el contraste de numerosos pequeños planos producen un sugerente e intenso claroscuro. La superposición de un cuerpo sobre otro más ancho está bien resuelta, tanto por los enlaces de las ménsulas trapeziales que articulan armónicamente la conjunción de los cuerpos como por la rotura del contorno del segundo cuerpo proporcionada por el gran medallón del remate, las figuras de los niños y de las virtudes y por las formas de los escudos.

---

<sup>19</sup> CARRIÓN ÍÑIGUEZ, V. P. *Los conventos franciscanos en la provincia de Albacete. Siglos XV-XX. Historia y Arte*. Murcia, 2006. Págs. 390 y 391.

Me parece que dentro de esta aún mesurada concepción barroca, las imágenes de Pedro Martínez Mendizábal se presentan (sólo puedo analizarlas someramente a través de la fotografía) proporcionadas, expresivas sin excesiva afectación y con cierto dinamismo, aunque la calidad técnica y artística de su trabajo es imposible establecerla.

El retablo, por tanto, seguía los esquemas arquitectónicos clásicos que caracterizaron la primera mitad del siglo XVII y, de igual manera, la escultura que en él se colocó manifestaba naturalismo y se sometía a las líneas severas del retablo.

Tras las condiciones indicadas se incorporan otras referentes al cumplimiento de la obra o, en su defecto, de la penalización que debía aplicarse y a la forma de pago.

Por la octava se conoce que el maestro aceptaba:

. El descuento en el precio final del valor de cualquier elemento que faltara, siempre que estuviese indicado en la traza, además de una multa de 20 ducados.

. El arbitraje de un maestro nombrado por el licenciado Moragón con el compromiso de devolver el dinero recibido si declaraba que la obra no estaba bien hecha.

Las condiciones novena y décima señalan que tan pronto se rematara la obra, el escultor:

*“...a de ser obligado a començarla y preseguirla con dos o mas offiçiales y su persona hasta fenecerla so pena de ocho rreales por cada día que el maestro o cada uno de los offiçiales faltare excepto por enfermedad o muerte...”.*

y que el importe del trabajo se pagaría por tercios; el primero al comenzar, el segundo a la mitad de la ejecución y el último después de ser acabado y aprobado por el maestro nombrado al efecto.

En la décimo-primer se pone de manifiesto la obligación del escultor o ensamblador de ir a asentar el retablo, una vez realizado el dorado del mismo, tan pronto fuere requerido para ello. Por una nota marginal en el traslado se puede saber que fue el mismo Pedro Martínez quien lo asentó.

En la siguiente condición se estipulaba el pago de 6 ducados al maestro que hizo la traza (no se menciona su nombre), importe que corría a cuenta del maestro que rematara la obra.

Finalmente, en la décimo-cuarta condición se marcaba como fecha tope para la terminación del retablo la de finales de abril del año siguiente, 1625, perdiendo el artista 20 ducados del precio si no lo concluía a tiempo.

Las condiciones se cumplieron; por ello, en abril el retablo estaba acabado a falta del dorado, operación que debió hacerse muy poco después. El retablo debió quedar asentado como mucho a finales del mencionado año.

Del escultor y arquitecto Pedro Martínez Mendizábal sé muy poco más. La escasa información que de él tengo informa que su esposa era Juana de la Fuente y que en 1624 estaba vecindado en Huete (Ciudad Real) y que en 1630 lo estaba en Pareja (Cuenca). Sobre trabajos suyos, además de los tratados en este estudio, solamente conozco una obra, también ubicada en Villarrobledo, realizada en 1627<sup>20</sup>. Se trata del escudo de armas de don

---

<sup>20</sup> SÁNCHEZ FERRER, J. “Escultura de Pedro Martínez Mendizábal en la iglesia del convento de Santa Clara de Villarrobledo (1624-1625). En *Homenaje a Samuel de los Santos*. Instituto de Estudios Albacetenses. Murcia, 1988. Págs. 243-252.

Juan Romero Alarcón situado sobre la puerta de la casa contigua a la iglesia del convento de las Claras; es un magnífico blasón, enmarcado y con dos pares de niños tenantes.

Además de lo expuesto, tengo noticias de su actuación en una parte del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Pareja, aunque no se sabe con precisión lo que labró concretamente.

Estas realizaciones, es muy probable que hiciera alguna más en Villarrobledo, no permiten valorar con exactitud su calidad artística de este escultor. El retablo de las Claras parece un trabajo muy estimable, pero el hecho de poder contemplarlo sólo a través de una vieja fotografía hace recomendable opinar con prudencia. Los bultos orantes de los fundadores, por el contrario, dan la impresión de esculturas vulgares, pero su gran deterioro y las mutilaciones y roturas que sufrieron hacen, igualmente, que no pueda valorarse su calidad adecuadamente. Las armas de la portada de la vecina casa de don Juan Romero son espléndidas, los escudos de la puerta de la iglesia del convento y de la clave de su cúpula son de buena factura y es simple y poco relevante el que labró para la tumba de don Juan Cano.

Tampoco el retablo que hizo para la villa de Pareja ayuda mucho a su enjuiciamiento; la indeterminación de su trabajo en el mismo -algún estudioso ha llegado a decir que solamente lo ensambló- no permite valoración alguna.

Hay que esperar a la aparición de nuevas obras para poder profundizar en el conocimiento de este artista.

No sé si la reja que fue adjudicada al carpintero local Francisco de Funes se llegó a realizar, pero es muy probable que así fuera y que se colocara separando la iglesia del coro de las monjas. En la actualidad dicha reja no existe.

### **3. 3. Imagen modelada en barro**

#### **VIRGEN DE LA TEJA**

**. Relieve modelado en barro.**

**. Dimensiones:**

**. De la imagen: alto, 8'5 cms.; ancho, 3 cms.**

**. Del fragmento de teja: alto, 20 cms.; ancho, 16 cms.**

**. Del enmarque de plata: alto, 16 cms.; ancho 12 cms.**

**. Se atribuye a los inicios del siglo XIX.**

La pequeña imagen es un medio relieve de la Virgen con el Niño en brazos que sobresale de un fragmento de teja plana. María aparece de pie sobre una peana, frontal y tocada con alta corona; con su mano derecha sostiene un fruto y en el brazo izquierdo lleva a Jesús; viste túnica, manto y toca con pliegues bien marcados y con natural caída. Jesús aparece con el cuerpo de perfil, pero con el rostro de frente, porta orbe en su mano izquierda y la derecha la apoya en la de su madre. En la cara anterior de la peana sobresalen cinco estrellas.

Las figuras están modeladas en un fragmento de teja plana y se muestran en su color, excepto ojos y bocas, que se hallan coloreados por materiales que forman parte de la composición del barro. Tanto el fragmento de la teja como la imagen tienen un acabado barnizado. El relieve se encuentra como esbozado en muchas zonas de la imagen y los rasgos de Madre e Hijo, sobre todo los de éste, están bastante indefinidos.



Foto 28. Virgen de la Teja. (Foto J. S. Ferrer). Foto 29. Virgen de la Teja de perfil. (Foto J. L. Tajada)

En el folleto que las Hermanas Clarisas del monasterio editaron en 2013<sup>21</sup> se recoge la tradición de la aparición de esta imagen a sor Rosalía, monja que vivió en el convento y que utilizaba un trozo de teja plana para tapar el cántaro de agua de su celda.

Ha sido fechada a mediados del siglo XIX, pero no fue conocida hasta varios años después, cuando se presentó una larga sequía en Villarrobledo; ante la persistencia del tiempo seco, la hermana le dijo al párroco que hasta que no se hiciesen rogativas con su Virgen no llovería; preguntada por dicha imagen, explicó que en el trozo de teja se formó una silueta que poco a poco fue tomando volumen hasta convertirse en un relieve de María con su Hijo en brazos y que sus rasgos habían ido definiéndose cada vez más con el paso de los años.

Según el testimonio de las monjas más antiguas del convento, la rogativa con dicha imagen hizo que lloviera; por ese motivo y por otras mediaciones benefactoras que se le atribuyeron, adquirió el carácter de milagrosa y su devoción alcanzó popularidad, siendo conocida como la Virgen de la Teja.

Tras este reconocimiento, el relieve fue colocado en una urna y adornado por una rectangular lámina de plata repujada labrada en el siglo anterior, el XVIII, con la que, por medio de un hueco de medio punto recortado en el centro, se simuló que la Virgen estaba colocada en una hornacina.

---

<sup>21</sup> ÁNGELES, Sor Y. de los. *La Santísima Virgen de la Teja. Historia, mensaje, testimonios, Novena, cantos y poesías*. Hermanas Clarisas de Villarrobledo. 2013. Págs. 3 y 4.