

5

ARTE

5.1 ESCULTURA, PINTURA Y ORFEBRERÍA EN ALCARAZ

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

5.2 EL PASAJE DE HÉRCULES Y ANTEO EN UNA PEQUEÑA ESCULTURA
ENCONTRADA EN ALCARAZ

RUBÍ SANZ GAMO



Ante la existencia de tan elevado número de establecimientos religiosos como han sido mencionados, hay que suponer que la ciudad existía un gran patrimonio artístico mueble eclesiástico; sin embargo, desgraciadamente, la realidad que ha llegado a nosotros es diferente.

Con el siglo XVII comenzó una progresiva e imparable decadencia que convirtió a Alcaraz en la pequeña, hermosa e ilustre población que es ahora.

Hacia 1690, ante la escasez de feligreses, la parroquia de San Pedro se incorporó a la de Santa María. Posteriormente, las de San Ignacio y Santa María fueron incorporadas a las de San Miguel y Santísima Trinidad, respectivamente, quedando poco después abandonadas. Esto dio lugar a un paulatino proceso de concentración de los bienes artísticos en las iglesias parroquiales que iban quedando.

Hay noticias, pocas, de que durante la Guerra de la Independencia hubo saqueos de obras de arte de carácter religioso en Alcaraz y a principios del segundo tercio del siglo XIX todos los conventos, excepto el de Santa María Magdalena, fueron desamortizados y sus bienes artísticos repartidos entre las parroquias de la ciudad y de sus aldeas y el santuario de Cortes. Con la desamortización, las obras se fueron concentrando en cada vez menos instituciones religiosas.

Según J. F. Rivera, durante la Guerra Civil iniciada en 1936 se saquearon los cincuenta y nueve edificios religiosos del Arciprestazgo de

Alcaraz, siendo destruidas y deterioradas numerosas obras de arte; en Alcaraz no fue mucho lo que se perdió, pero en las parroquias de la Trinidad y de San Miguel fueron destrozados todos los ternos y casullas que poseían. Durante las primeras décadas tras la conclusión de la contienda bélica, la merma de los bienes muebles de la Iglesia volvió a hacerse intensa y muchos de ellos se perdieron; quizás entonces desapareció de la iglesia de la Trinidad la custodia de plata labrada en el siglo XVI, de notable valor artístico, a juzgar por la descripción que en 1912 hizo de ella Amador de los Ríos. En torno a 1980, todos los retablos de la Trinidad y de San Miguel, excepto los mayores, fueron derribados y despedazados, arrumbándose los restos en la Casa del Deán, de donde fueron desapareciendo.

Por si fuera poco, durante varios años de la década de los ochenta del pasado siglo coincidieron una de las restauraciones de la iglesia de la Trinidad y la del templo de San Miguel; por ello, gran parte de las imágenes fueron trasladadas al monasterio de Santa María Magdalena, quedando las restantes, más o menos apartadas y apenas preservadas, en las zonas en obras. Al terminar, los bienes de una y otra iglesia fueron devueltos a la Trinidad pero, pocos años después, el inicio de una nueva fase de su restauración, concluida hace algo más de una década, ocasionó otra diáspora de parte de las imágenes y objetos sacros y una nueva agresión para la integridad de las obras, para las que se trasladaban y para las restantes. Ni que decir tiene que tantos traslados y tan adversas condiciones propiciaron el considerable deterioro de bastantes piezas artísticas.

Por último, como se ha dicho en el apartado sobre arquitectura religiosa, desde hace unos años la iglesia de San Miguel se ha convertido en un centro cultural; como consecuencia, sus obras de arte fueron llevadas a la Trini-

dad. Concluía con ello el antes citado proceso de concentración de los bienes muebles de la Iglesia Católica en Alcaraz; actualmente, éstos se hallan recogidos en sólo tres centros: la parroquia de la Trinidad, el monasterio de Santa María Magdalena y el santuario de la Virgen de Cortes.

Tal cantidad de despropósitos y el descuido de casi todo el mundo hacia el patrimonio artístico religioso de Alcaraz a lo largo de décadas han ocasionado la desaparición de buena parte del mismo y el mal estado de conservación de bastante del que queda; en los últimos años ha aumentado el interés por los bienes artísticos, tanto de las instituciones con responsabilidad en su conservación como de una parte de los alcaraceños -que han constituido varias asociaciones culturales-, y gracias a la celebración de varias exposiciones sobre patrimonio artístico provincial y de una específica sobre el propio de la población, un considerable número de piezas ha sido restaurado. A pesar de la gran pérdida sufrida, aún queda un elevado número de obras, notables bastantes de ellas y algunas con un alto nivel artístico.

En este capítulo intentaré trazar una panorámica de lo más significativo de la escultura, pintura y orfebrería religiosa que aún perdura -con la excepción del gran número de blasones reales, concejiles y eclesiásticos que se conservan (aunque son obras escultóricas, el espacio del que dispone el capítulo no lo permite) y de las piezas que son de propiedad particular, que no he estudiado- y de la escultura arquitectónica que se labró en las construcciones de carácter civil de la Portada del Alhorí y de la Torre del Tardón. Se conservan obras interesantes de otras modalidades artísticas, pero no trataré de ellas.

Durante los treinta últimos años -periodo durante el que he ido estudiando el patrimonio artístico de Alcaraz- las obras de la Trinidad y de San Miguel -mientras estuvo abierta al culto-, especialmente las de la primera, han sufrido múltiples traslados y ubicaciones por diversas razones, frecuentemente poco razonables. Desde que me acuerdo, antes y después de las

restauraciones, la mayor parte de las esculturas, cuadros, piezas de orfebrería, misales, etc. de la Trinidad ha estado caóticamente amontonada en la sacristía y en las capillas, y así sigue en buena medida, aunque el actual párroco ha dispuesto las obras más ordenadamente en diversos recintos eclesiales, pero la construcción de un museo sacro parroquial es perentoria.

LAS OBRAS GÓTICAS.

La obra gótica más antigua es la talla de la *Virgen de Cortes*, pero no añadiré nada más a lo expuesto en el capítulo dedicado a ella.

El códice miniado del Fuero de Alcaraz.

El códice miniado del *Fuero de Alcaraz* se obró pocos años antes de que acabara el siglo XIII. El manuscrito es la versión romanceada del fuero efectuada por Bartolomé de Uceda en 1296 y se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 17799. Es un libro que lleva escrito el código de justicia por el que debían regirse los alcaraceños a finales del mencionado siglo.

El de Alcaraz no alcanza la calidad y el esplendor que poseen los libros miniados alfonsíes y otros códices ilustres de la segunda mitad del siglo XIII que se guardan como tesoros en muchas bibliotecas, catedrales y monasterios, pero la convergencia de la bondad de su escritura, decoración, colorido e ilustración le confiere un notable valor artístico y lo convierte también en una pieza única. Su miniado está definido por los caracteres siguientes:

- Destacado juego cromático de la caligrafía y de los clipeos que encierran los ordinales de los libros que componen el códice.

El códice está escrito a toda plana, aunque dejando amplios márgenes a los lados y en la parte inferior. Está manuscrito siempre con la misma letra, muy cuidada, que se trazó del tipo gótico francesa y que se caracteriza por la re-

gularidad y la perfección de los trazos y por la rectitud de la línea de base. La altura X de las letras de caja baja, las minúsculas, es de unos 5 milímetros y tanto los ascendentes como los descendentes miden entre 3 y 4 milímetros.

Las letras del texto fueron negras y los epígrafes de los ordenamientos -las rúbricas- se trazaron con tinta roja. El negro se ha descolorido en mayor o menor grado según páginas, pero, en general, está muy degradado y convertido en marrón en casi la totalidad del texto; el rojo se mantiene luminoso, lo que produce, a pesar de la pérdida de intensidad del negro y de su transformación cromática, un contraste que proporciona al texto una sensación colorista.

También son rojas la primera letra de texto escrita tras un punto y seguido -en muy escasas ocasiones esta letra es azul- y las que constituyen los números romanos de la paginación y de las rúbricas. Se pintaron unas veces rojas y otras verdes las abreviaturas del libro correspondiente que hay en los márgenes de todas las páginas.

- Los clipeos están delimitados por gruesos marcos verdes y se hallan colocados en campo marginal al lado del comienzo de cada libro.

Buen diseño y armónico colorido de las letras capitulares y de las miniaturas que algunas de ellas tienen.

La configuración de las letras capitulares es el componente principal de la iluminación del manuscrito que se estudia; dichas iniciales tienen gran vistosidad, las más de ellas con desarrollados trazos de adorno, representando tanto elementos animados como inanimados, y su conjunto asume el protagonismo decorativo, ya que constituye el mayor porcentaje de la obra miniada que se hizo en el códice. El diferente grado de ornamentación que presentan las letras iniciales permite dividir las en dos grandes grupos: capitulares principales o historiadas y capitulares secundarias.

Las capitulares principales se caracterizan por su gran tamaño, poseer encuadre y estar miniadas con motivos historiados; las secundarias son más pequeñas, presentan diferentes

tamaños, no tienen encuadre y, aunque pueden estar decoradas con motivos figurativos abundantes, no llevan ninguno historiado. Trataré solamente de las primeras, las más importantes.

El *Incipit* y cada uno de los libros que componen el fuero, con la excepción del I, se inician con una letra que en su interior lleva pintada la miniatura de un rey sentado en el trono que tiene una actitud y un gesto relacionados con el ejercicio de alguna de sus funciones esenciales; además, incluidas en el texto y siempre relacionadas con la letra M (primera de la palabra "mando") -con la que en la gran mayoría de los casos también lo están las anteriores miniaturas reales-, se pintaron otras representaciones del mismo tema y forma; en total, dieciséis letras con miniaturas reales, a las que habría que añadir la que seguramente tenía la capitular del inicio del libro octavo, hoja que fue cortada y quitada al códice. Creo que las miniaturas representan a Alfonso VIII.

Las dieciséis miniaturas reales son muy parecidas; en todas, el monarca está sentado en el sillón del trono -bajo, de muy simple diseño y de color claro- dirigiéndose a sus súbditos y adoptando una actitud y postura semejantes. Cambian ligeramente algunas posturas y gestos del rey (en varias hace el gesto oratorio) y son bastante variadas las posiciones de las manos y la clase de objeto (espada, seña, pergamino, orbe), en las que lo llevan, que con ellas sostienen.

Es de suma importancia la miniatura del rey que porta la seña de Alcaraz (ilustración 6.1). Además de tener sentido alegórico -el monarca no es sólo señor de la villa, sino también abanderado de la misma-, es un importante documento histórico; la enseña del códice es la segunda más antigua representación de las armas de Alcaraz, pero el hecho de estar pintada con sus colores convierte a dicha representación foral en la que hasta ahora mejor muestra los elementos que conformaban las armas municipales de la población en el siglo XIII.

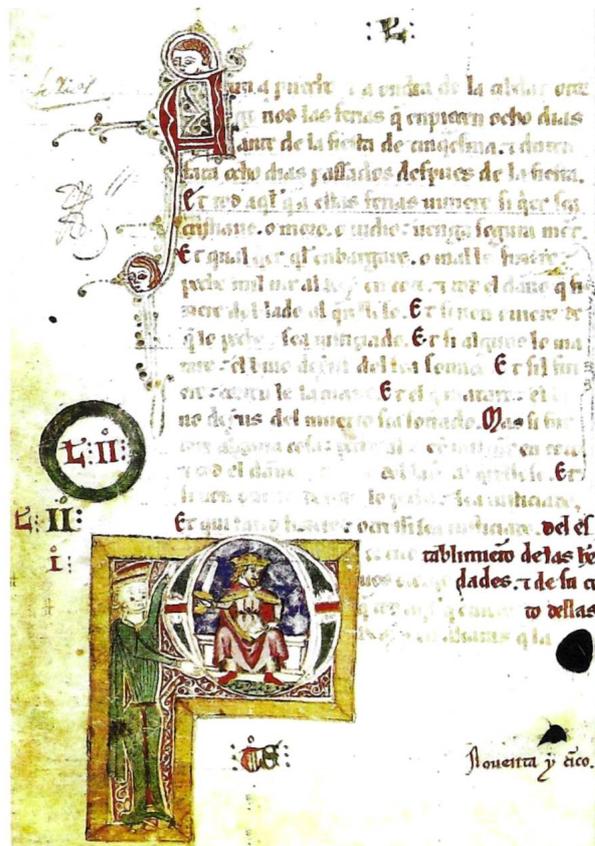
La miniatura que lleva la letra P es una de las letras más bellas del manuscrito, sino la que

más (ilustración 6.2); está inscrita en un marco que tiene su misma forma pero con todos los lados rectos. A lo largo del interior del montante se pintó un esbelto paje o escudero que sostiene con sus manos el ojo de la letra, que es el que contiene la figura del rey.

También la Q es una hermosa letra; su cola tiene originalidad, ya que está formada por la cabeza y parte del cuerpo de una serpiente de anatomía poco realista; una enorme y alargada lengua roja, totalmente decorada, se va ensanchando desde las abiertas fauces hasta su terminación en una redondeada punta bífida sobre la que está posado un rojo pájaro con la cabeza en reserva y con una flor roja con puntos verdes en el pico.



(6.1).- Detalle de la miniatura de la letra capitular principal de la página 131v. del Fuero de Alcaraz miniado en 1296. Bartolomé de Uceda. Gótico. Biblioteca Nacional. Madrid.



(6.2).- Página 7v. del código de 1296 del Fuero de Alcaraz. Bartolomé de Uceda. Gótico. Biblioteca Nacional. Madrid.

- Llevar ilustraciones marginales.

Es muy frecuente que en los márgenes de las páginas de los manuscritos medievales, fuera de las columnas del texto, se encuentren signos o dibujos que forman parte del miniado del código, pero que unas veces están relacionados con los textos y otras no, aportando en ocasiones un contenido simbólico y/o emblemático. El código de Alcaraz tiene nueve de estas ilustraciones y no parece que estén relacionadas con el texto foral, por lo que hay que pensar que se trata de dibujos imaginados o caprichosos o, con mayor probabilidad, de imágenes que en su mayor parte unen al mensaje estético un significado simbólico y/o alegórico que no he podido descubrir.

- Poseer un carácter descriptivo la iluminación de la cara posterior de la portada.

La portada propiamente dicha del manuscrito está en blanco, siendo su reverso el que está completamente miniado; su estado de conservación es deficiente, ya que los deterioros son



(6.3).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Relieves de algunas claves del presbiterio. Anónimo. Segunda mitad del siglo XV. Gótico. Fot. J. S. Ferrer.

abundantes en esta hoja y la pintura se encuentra estropeada o perdida en muchos sitios.

El frontis aparece dividido en dos bandas historiadas separadas por una estrecha faja ornamentada de la misma anchura que la hoja; por debajo de la banda inferior corren dos fajas ornamentales, también a lo ancho de la página.

La banda historiada superior:

Está pintada una triple arcada con arcos de medio punto y en cada una de las arcadas se cobija una escena con dos personajes: en la de la izquierda están representados un hombre vestido de rojo y una mujer con atuendo rosa estrechamente enlazados y en la de la derecha una mujer con vestido malva apoyada en un bastón habla con un hombre con traje rojo que en su levantada mano izquierda sostiene una flor. Me parece que son dos representaciones que pueden aludir a delitos deshonestos que el fuero castiga: las relaciones carnales prohibidas entre hombre y mujer y los tratos con personas perniciosas, como alcahuetas y herboleras. Ambas constituyen ejemplos de

los comportamientos desviados que rompían cualquiera de las paces que debían observarse en la población.

En la arcada central, por la indumentaria que visten ambos personajes -ropa interior: camiseta y calzones-, el hecho de ir descalzos, la acción de estar cogiéndose las manos y la de enlazar uno de ellos con un pie suyo una pierna del otro, indican que se trata de dos luchadores o púgiles. Es muy probable que la escena esté relacionada con las miniaturas de la banda inferior y que aluda a los espectáculos que sin duda tuvieron lugar en la celebración de la victoria militar de la toma de Alcaraz.

La banda historiada inferior:

Es un rectángulo en el que están inscritos dos círculos tangentes entre sí y cada uno con el lateral del enmarque. Dentro del círculo de la izquierda aparece un rey con manto rojo cabalgando solemnemente sobre un blanco caballo que va al paso; debe ser una representación de Alfonso VIII disponiéndose a entrar en la recién conquistada villa. En el interior del otro círculo se muestra la imagen del monarca sentado en su trono con una copa llena de vino en la mano derecha y la otra en el pecho; seguramente es un brindis por la toma de Alcaraz.

La escultura arquitectónica:

Los relieves de la iglesia de la Trinidad:

Se pueden fechar en la segunda mitad del siglo XV y constituyen, junto a los de la capilla del Rosario de la antigua iglesia de San Miguel, el más valioso legado de escultura arquitectónica gótica de la provincia de Albacete.

Se diferencian los tres conjuntos siguientes: claves de las bóvedas, capiteles de los pilares y semipilares y portada principal o de la *Trinidad*.

- Conjunto de relieves de las claves de las bóvedas.

Casi todas las claves de las bóvedas de la iglesia tienen esculpidos relieves en sus torteras, siendo muy desiguales en su valor artístico (ilustración 6.3). Por su temática pueden ser clasificados en:



(6.4).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Relieve de uno de los capiteles de los pilares. Anónimo. Segunda mitad del siglo XV. Gótico. Fot. J. S. Ferrer.

Relieves de temática religiosa. Pueden dividirse en tres grupos: Dios, Cristo y Santos. De todos ellos, el tema iconográfico más importante es el de la Trinidad; es lógico, porque el templo a ella se le ha dedicado y además es la advocación de la portada principal. Esta titularidad tiene su correspondencia iconográfica, ya que las diversas imágenes que la representan ocupan los lugares más significativos de la iglesia: clave principal de la bóveda del ábside/presbiterio, hornacina central del retablo mayor y parteluz de la mencionada portada.

Casi todos los santos que aparecen en los relieves están relacionados con capillas y altares que existían en la iglesia.

Relieves heráldicos. Se pueden diferenciar los cuatro grupos siguientes: armas reales, blasón municipal, escudo eclesiástico y armas de nobles de Alcaraz.

Constituyen un conjunto de referencias de personas e instituciones relacionadas con el patronazgo, la jurisdicción y la construcción del templo.

Relieves de temática profana.

Son dos representaciones de carácter profano que están relacionadas entre sí y que hacen referencia a uno de los pilares económicos fundamentales de Alcaraz, la ganadería.

Relieve con la representación de una flor.

Es el único que se encuentra en una capilla, la de Santa Águeda. Por el hecho de que figure en la capilla dedicada a una mártir, debe simbolizar el martirio, la entrega y la sumisión.

- Conjunto de relieves de los capiteles de los pilares y semipilares.

Está formado por multitud de representaciones de blasones, plantas, animales, hombres y seres fantásticos (ilustración 6.4). El estado de conservación de los relieves es bastante malo porque se encuentran muy deteriorados en general y totalmente destruidos en bastantes casos.

En la Trinidad, por medio de una temática vegetal de apariencia enteramente ornamental y de una figurada de carácter profano concebida como un largo escaparate de motivos emblemáticos y a través del simbolismo que acumulan los numerosos elementos vegetales y del bestiario -individualizados, estáticos y pasivos- que se extienden por el interior de todas las naves, se traza una macroalegoría moral religiosa sobre la existencia del Bien y del Mal y sobre la postura que ante estos principios debe tomar el hombre y de la que depende su salvación o condenación eternas. Son imágenes a las que no se les rinde culto; están ahí para que los hombres recuerden que el mal acecha por todas partes y que es preciso estar prevenidos para combatirlo.

Ese Bien, ese Cielo, que se labra en la Trinidad -simbolizado por casi las tres cuartas partes de los relieves- es el que se puede alcanzar como fruto de la Redención del género humano por Cristo y de la regeneración del Hombre -es abrumador el predominio de ambos simbolismos en los motivos positivos- y de su victoria sobre el Demonio, el Mal y el Infierno. Se muestra la posibilidad de un Cielo o de un Infierno entre la que se debate el Hombre en un duro combate que dura toda su vida y cuyo desenlace le inquieta y preocupa y por el que siente una opresión de la que desea liberarse. El Hombre, atenazado por el hambre y, sobre todo, por el miedo y por la coacción de carácter autoritario y represivo, tanto del poder civil como eclesiástico, al que está sometido y por lo

incierto que le resulta el signo de su vida eterna, muestra en varios de los rostros esculpidos una actitud de desasosiego, inquietud, turbación y sufrimiento y en otros una de expresiva impavidez o insensibilidad ante el peso y las proporciones de la agobiante situación.

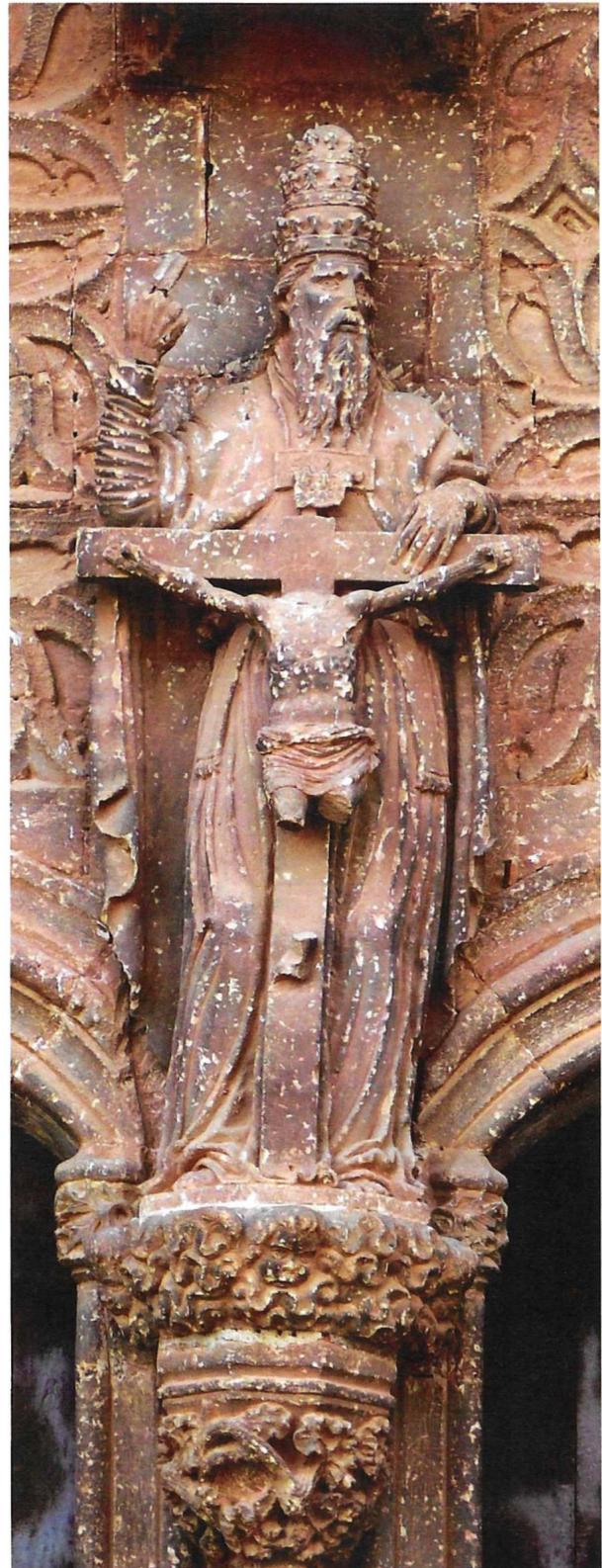
- Conjunto de relieves de la portada principal o de la *Trinidad*.

La decoración relivaria que presenta la portada principal de la iglesia de la Trinidad hay que interpretarla como una celebración sacra que conlleva estrechamente unida -como ocurre casi siempre en el medievo, y más en su etapa terminal- una fiesta profana y popular.

Una celebración sacra:

Se esculpió una decoración con la que se alude de forma insistente a la resurrección y a la salvación eterna del hombre a través de la Redención de Cristo, que simboliza el grupo escultórico de la *Santísima Trinidad* colocado en el parteluz (ilustración 6.5), y mediante la Eucaristía; por tanto se trata de una conmemoración de carácter eucarístico-redentor. Junto a los elementos indicadores del asunto que se celebra se hallan otras figuras que constituyen una alegorización del Bien y del Mal, de la Virtud y del Vicio y del triunfo de Cristo sobre el pecado.

La conmemoración está presidida por una serie de personajes que trasdoran la arquivolta externa y que en conjunto configuran una alegoría del Buen Gobierno; su comitiva está introducida ceremonialmente por dos músicos y en ella participan representantes celestes -ángeles portadores de cartelas-, el Vicario de Cristo en la tierra -*San Pedro*-, el gobernante puesto por Dios -rey- y los dirigentes pertenecientes a las diversas categorías del clero -obispo o arcediano, caballero de una orden militar (se particulariza en la de San Juan por el singular emplazamiento de la sanjuanista dehesa de Cortes dentro del alfoz alcaraceño) y fraile-. Estas esculturas no representan personas -las caras de los componentes del cortejo son casi todas estereotipadas e iguales- sino instituciones: Cielo, Papado, Monarquía y Estamento Eclesiástico.



(6.5).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Portada principal. Grupo escultórico de la *Trinidad* del parteluz. Anónimo. Segunda mitad del siglo XV. Gótico. Fot. J. S. Ferrer.

Una fiesta profana y popular:

La alusión a una fiesta profana simultánea y motivada por la celebración sacra está perfectamente definida por las representaciones siguientes:

Las guirnaldas vegetales y por el elevado número de juglares representados. Su abundancia descarta una referencia ocasional y hay que considerarla como una escena de juglaría, como un conjunto de personajes que figuran en la portada como testimonio de una realidad circundante y cotidiana que acompaña a lo sagrado.

El pueblo que participa en la celebración sacra -los cuatro hombres "vendimiadores"- y asiste como espectador (hombre sentado con lanza y dos hombres encaramados a una rama).

Todas estas escenas son reflejo de las fiestas religiosas habituales de los habitantes de la ciudad, en las que los festejos profanos se hallaban integrados en un acontecimiento sacro trascendental.

Todo lleva a la conclusión de que en la portada de la Trinidad se desarrolló un programa que integra tres objetivos:

Resaltar el dogma de la Santísima Trinidad.

Proclamar la Redención del Hombre y la instauración eucarística llevadas a cabo por la segunda persona trinitaria, el Hijo, por medio de una alegoría del triunfo del Bien sobre el Mal, de Cristo sobre el Pecado.

Testimoniar la fiesta profana que acompaña y festeja la conmemoración. Una conmemoración:

Presidida por los miembros del Buen Gobierno.

Seguida y celebrada por el pueblo.

Amenizada por una nutrida compañía juglaresca.

Ante la extraordinaria importancia -muy documentada- que alcanzaba en Alcaraz la celebración del *Corpus Christi*, se podría conjeturar que dicha fiesta es la que se representa en la portada.

Los relieves de la capilla del Rosario de la antigua iglesia de San Miguel.

Ya se trató esta capilla funeraria en el apartado dedicado a la arquitectura religiosa, ahora se abordará el estudio de su decoración arquitectónica.

La intención de nuestros antepasados era transmitir, por medio de los edificios religiosos y de las sacras figuras de piedra, un mensaje relativo a lo divino, a lo sagrado, a la finalidad del hombre, a una espiritualidad alegre y profunda y en este sentido, las capillas funerarias de finales del siglo XV y del siglo XVI constituyen uno de los legados más bellos del arte español.

Como en la mayoría de los casos, la capilla alcaraceña y su sepulcro se pueblan de figuras humanas, animales, vegetales y objetos de diversas clases, también de seres fantásticos. Aunque en los conjuntos escultóricos funerarios puede encontrarse alguna motivación puramente decorativa -es decir, con única finalidad estética-, el alto significado que se le otorgaba a la muerte -el sepulcro viene a ser, precisamente, con lo que se trata de llenar el vacío que el fallecido deja en la tierra-, la trascendencia de la creencia, la seriedad de la función y la severidad del género inclinan a buscar en ellos un sentido iconográfico, una respuesta simbólica profunda.

La característica general más significativa del *corpus* escultórico de la capilla del Rosario es la gran heterogeneidad temática de carácter profano que posee, lo que hace difícil poder establecer líneas de relación entre los distintos subgrupos de figuras, hecho, por otra parte, bastante frecuente en la iconografía marginal, ya que no hay un concepto global que anime a todo el conjunto de representaciones de una obra. Sin embargo, a lo largo de su estudio he podido ver que aquí iban apareciendo nexos entre los diversos temas y que se sucedían grupos de representaciones que mostraban significados parciales, como capítulos de un libro pétreo que reflejaban una parte de la mentalidad del momento.

De la serie de temas esculpidos, unos son simbólicos, otros poseen una finalidad mora-

lizador, los hay que no parecen tener sentido ni religioso ni ético -como consejas, frecuentemente satíricas y burlonas, que prevenían al hombre de diversos males-; es posible que también se tallaran algunos para que fuesen testimonio de los acontecimientos relevantes ocurridos por entonces y que así se integraban en el contexto cosmológico e histórico de los inicios del Renacimiento. La flora reproducida une a su incuestionable carácter ornamental un indudable y marcado valor simbólico porque las orlas vegetales se asocian desde antiguo al mundo sepulcral, sustituyendo en piedra a las guirnaldas y flores naturales que se ofrecían a los difuntos.

Con todos estos elementos se estructuró un discurso bastante coherente y significativo que no es sólo complementario del religioso que pudo establecerse específicamente para el sepulcro -que no se hizo-, sino, además, portador de un sentido independiente. Aquí, la relación entre lo profano y lo religioso se realiza de un modo muy sutil, creando pequeños programas iconográficos que hacen referencia a aspectos parciales que inciden y refuerzan el sentido general de todo el conjunto. En síntesis, la línea programática podría ser la que sigue.

En la cara externa de la portada se identificaba, a través de sus armas, al fallecido y a través de las numerosas rosetas y plantas de adormidera esculpidas se proclamaba de forma múltiple la fe y la esperanza en un mensaje de redención que prometía al fiel cristiano un más allá venturoso y eterno tras la muerte.

En el interior de la capilla se materializaba un abanico de comunicaciones:

Con su abigarramiento temático, los relieves de la franja de la cara interna hablaban, con imágenes, sobre la naturaleza, el concepto del mundo y de la vida, los valores y los intereses de la persona y los usos y costumbres de la sociedad del gótico final.

Las tallas de las ménsulas transmitían que la gracia divina era, como ellas para la bóveda, soporte de la vida espiritual del cristiano.

Los motivos de las impostas y del arcosolio mostraban, a través de dos programas con diferente dificultad comprensiva, que la lujuria era

uno de los obstáculos más importantes para la conservación del estado de gracia y, por ello, para la salvación. El primero, el de las impostas, se presentaba como un programa en su totalidad sutil y simbólico, casi únicamente accesible para iniciados; el segundo, el del arcosolio, punto nuclear de la construcción funeraria, lo hacía de forma expresa, directa y sencilla para el reconocimiento de lo morboso y censurable, pero, como el anterior, aparecía sutil y simbólico para la comprensión de la enseñanza, de la lección moral que se pretendía.

En el arcosolio se desarrolló un programa de carácter eucarístico que jugaba, fundamentalmente, con el sentido ambivalente de dos de los temas en él esculpidos. Uno, el *putto*, derivado del Eros clásico, que por una parte era símbolo de la vida y de la alegría -enfaticando aquí la vertiente erótica- pero que, por otra, constituía un motivo funerario presente en multitud de ocasiones. Otro, el vino, que por un lado era elemento esencial de carácter sagrado, convertido en símbolo de la sangre de Cristo tras su consagración; pero por otro, también era un clarísimo elemento profano que llevaba a la embriaguez, una transformación que desde tiempos antiguos se ha asimilado al cambio de estado que produce la muerte, cambios ambos considerados generalmente como pasos hacia una mayor felicidad. A través de las actitudes de los *putti* y, sobre todo, de las cualidades vivificantes del vino, se mostraba la alegría de la redención como triunfo de la vida sobre la muerte; el vino, que en el mundo terreno proporcionaba una felicidad transitoria, al transformarse en vino eucarístico conducía a la salvación, a la felicidad continua, consecuencia de la redención cristiana debida al sacrificio de Cristo.

El retablo mayor de la iglesia de la Trinidad

El actual retablo mayor es grande -de unos 12 metros de altura por 6'20 de anchura- y en él se combinan los elementos arquitectónicos,

la escultura de bulto redondo y la pintura (ilustración 6.6). Estilística y cronológicamente hay que adscribirlo al gótico final. Su estructura arquitectónica está tan alterada por añadidos y reformas que poco le queda original y tan deteriorada que muestra un aspecto deplorable, con numerosísimos desensamblajes, roturas, pérdida de fragmentos, enorme suciedad, repintes, etc. Sus destrozados costados dejan tantos y tan amplios huecos que es posible el acceso a la parte posterior del retablo a través de ellos; hace unos quince años y durante una larga temporada anidaron aves, particularmente palomas, y murciélagos en los palos de anclaje del retablo a los muros del ábside, espacio que aún se encuentra cubierto de sus deyecciones, y era frecuente ver a estos animales volando por el interior del templo.

El retablo se estructura en cuatro cuerpos o pisos, el superior acabado en ático, y en varias calles. El número de calles es algo dudoso porque la segunda y cuarta bandas verticales son tan anchas como para considerarlas calles, pero el hecho de que las hileras de superpuestas esculturas, sobre ménsulas y bajo chambranas, marquen solamente una estrecha banda dentro de la otra me inclina a definir las como entrecalles; por tanto, el retablo está formado por tres calles, dos entrecalles y un desarrollado guardapolvo, sobre el que también hay colocadas esculturas.

En las calles primera y tercera hay ensamblados ocho cuadros al óleo, cuatro en cada una, pero de ellos no trataré ahora porque son del primer cuarto del siglo XVII.

La imaginería restante está constituida por un conjunto de diecisiete esculturas que estilísticamente pueden encuadrarse en el gótico final y de varias más de cronología posterior, de las que no haré referencia. Por el tamaño, las tallas góticas pueden clasificarse en grandes -calles central del retablo-, medianas -entrecalles- y pequeñas -laterales del guardapolvo-. En general se encuentran bastante deterioradas, a dos le faltan los brazos, y en todas ellas los repintes son tan densos y burdos que su aspecto original queda casi totalmente borrado, apare-



(6.6).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Retablo mayor. Anónimo. Estructura y esculturas de la segunda mitad del siglo XV -Gótico hispano-flamenco-; cuadros de principios del siglo XVII -Primer Barroco-. Sobre la sillería hay esculturas barrocas y de estilos posteriores que no pertenecen al retablo. Fot. J. S. Ferrer.

ciendo las estatuas como obras toscas y de escasa calidad artística. Su aspecto deja entrever la ejecución de un maestro germánico que trabajaba en el ámbito toledano.

Las zonas inferiores de las entrecalles presentan hoy sendas ménsulas con una escultura barroca cada una. Se les añadieron hace pocos años y, seguramente, están colocadas en los mismos lugares que antes ocuparon dos esculturas góticas que no se conocen, quizás desaparecidas.

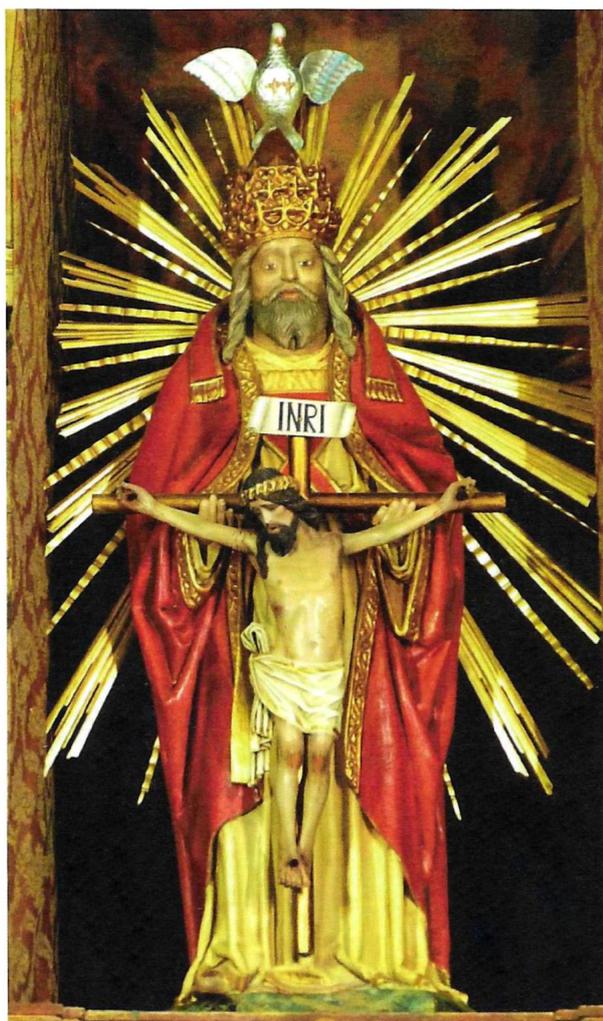
En las zonas bajas de los laterales del guardapolvo no figuran las esculturas que estarían colocadas a la altura del centro de los cuadros que ocupan los encasamientos inferiores de las calles laterales; sin embargo, esas piezas no se han perdido, como ha debido pasar con las anteriores; se hallan colocadas sobre la repisa que remata la sillería.

No sé si todas las imágenes estarán colocadas en el mismo orden que tuvieron al principio; el actual es el que sigue:

En la calle central se superponen: *La Santísima Trinidad* (ilustración 6.7), *La Inmaculada Concepción* y *El Calvario*. Son las piezas artísticamente más valiosas del retablo, siendo excelentes la primera y la tercera. La de la *Inmaculada* es un ejemplo temprano de esta advocación.

En la entrecalle izquierda se suceden, de abajo arriba, las siguientes: *San Juan Bautista*, *San Agustín* (¿) y *La Virgen con el Niño*.

En la entrecalle derecha están representados, también de abajo arriba: *Santo Domingo*



(6.7).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Retablo mayor. Grupo escultórico de la *Santísima Trinidad*, Anónimo. Segunda mitad del siglo XV. Gótico hispano-flamenco. Fot. J. S. Ferrer.

de Guzmán, un obispo sin identificar -¿*San Blas?*- y *Santa Ana Triple*.

En el lateral izquierdo del guardapolvo aparecen, unas sobre otras: *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Inés*, una santa sin identificar, *Santa Bárbara*, *Santa María Magdalena* y un santo sin identificar.

Encima de la repisa/remate de la sillería se hallan: *Santiago Alfeo*, o *el Menor*, y *San Simón Celote*.

Estilísticamente, en conjunto, las esculturas presentan volúmenes nítidos y sencillos. Formalmente predominan las de rostros anchos, cuadrangulares y un tanto planos con cabellos oscuros y talladas con escaso detalle. Las vestiduras son amplias y están tratadas con pocos plegados. Los repintados perjudican notoriamente la calidad escultórica y ocultan el acabado pictórico original.

El programa iconográfico me parece bastante usual y está desarrollado en tres campos en función de la importancia que los personajes representados en cada uno de ellos tienen en el mundo cristiano.

Es un programa que consta de imágenes situadas en dos aureolas, una interior y la otra periférica, que flanquean a las figuras de los personajes sagrados que más se han querido destacar -de ahí su situación y su mayor tamaño- que son las que se hallan colocadas en la calle central: *La Trinidad*, advocación titular de la iglesia y representación máxima de la divinidad; la Virgen bajo la advocación de *Inmaculada*, figura que estaba alcanzando una extraordinaria preponderancia en el mundo cristiano por aquellas fechas; y *El Calvario*, momento en el que se consuma la Redención del Hombre.

La primera aureola está constituida por una serie de figuras muy importantes situadas jerárquicamente, lo que me recuerda las disposiciones de los retablos románicos. Se suceden los siguientes pares -formados por una figura situada en el mismo lugar de cada entrecalle-: *Virgen con el Niño* y *Santa Ana Triple*, arriba; santos obispos relevantes, a continuación; profeta Precursor de Cristo y santo monástico fundador de una orden religiosa, después. Se-

guramente, en la parte más baja se continuaría la escala con dos santos que, como dije, probablemente se han perdido.

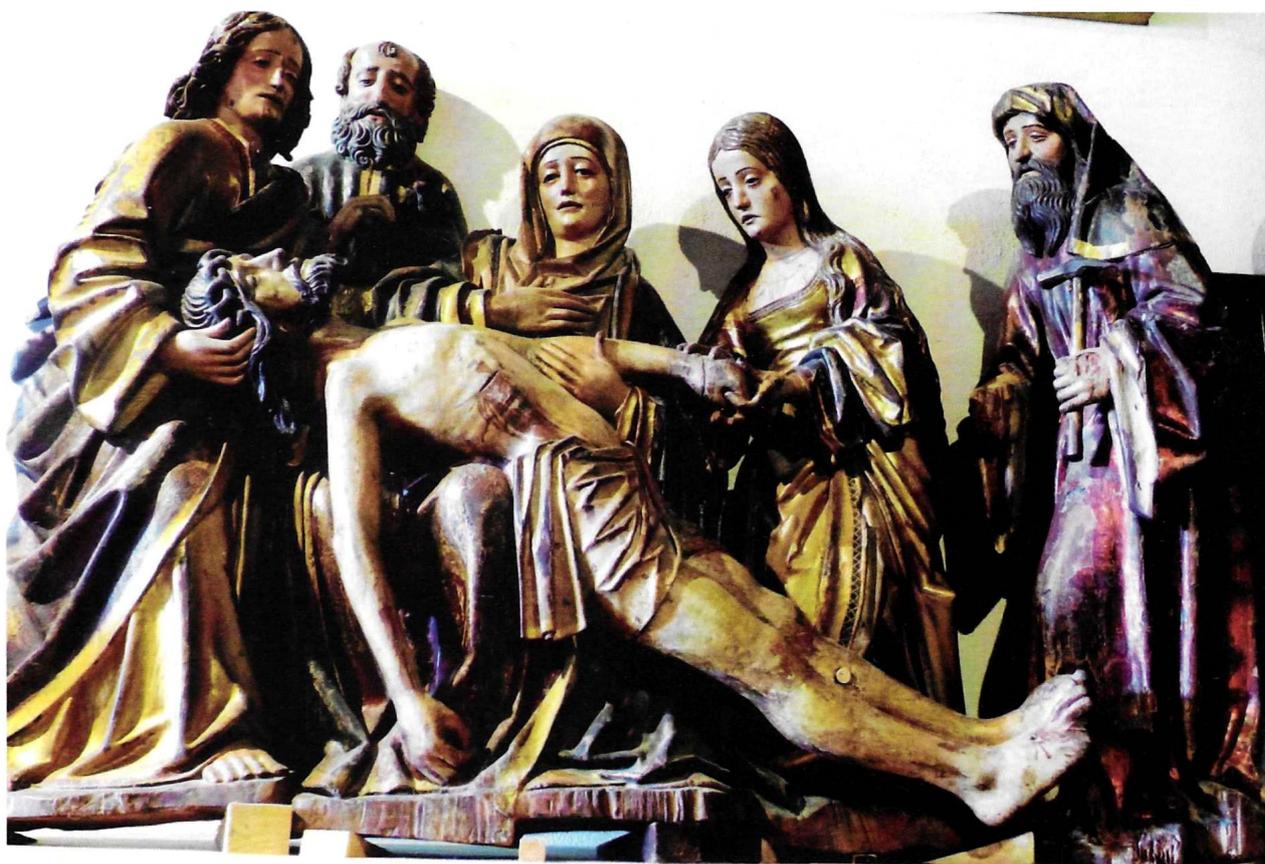
En la aureola exterior aparecen personajes de inferior rango sacro que los anteriores, todos de los primeros tiempos del cristianismo. Hay un denominador casi común de todos los identificados, quedaría fuera del mismo solamente *La Magdalena*, que es el de ser mártires; por tanto, parece que la idea que se pretende con este conjunto es la de exaltar el valor que posee el martirio como consecuencia de la profesión de fe.

Dentro de los mártires se pueden diferenciar dos grupos -apóstoles poco significados y con escasos patronazgos y santas sanadoras de gran y general devoción que ejercen patronazgos corporativos- y con ambos, más con *María Magdalena*, parece que se quiere resaltar la importancia que tienen los primeros santos del cristianismo y lo efectiva que resulta su mediación ante Dios en favor de los hombres.

El conjunto de esculturas en altorrelieve

En la iglesia de la Trinidad se guardan tres grupos escultóricos de gran interés artístico que tienen en común la particularidad de que se labraron como relieves, ya que la parte posterior de los mismos está aproximadamente plana y sin tallar; unos tienen mayor relieve que otros. Todos se obraron muy a finales del siglo XV o en los primeros años del XVI.

El *Llanto sobre Cristo muerto* (ilustración 6.8.1), un espléndido y expresivo grupo de madera tallada, dorada y policromada de 146 centímetros de altura por 187 de anchura, es una obra hispano-flamenca que fue confeccionada para la hornacina frontal de la capilla del Rosario de la antigua iglesia de San Miguel. El cuerpo de Cristo, rígido, está apoyado en una rodilla de su Madre y en torno a ellos se labraron las esculturas de San Juan, que sostiene la



(6.8.1, 2 y 3).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Grupos escultóricos del *Llanto sobre Cristo muerto*, *Santa Ana Triple* y *la Piedad*. Anónimo. Finales del siglo XV o principios del XVI. Fots. J. S. Ferrer.



cabeza del Maestro, María Magdalena, que le coge una mano, y dos discípulos; un acusado pero contenido dolor se refleja en el rostro de los personajes.

Santa Ana Triple es una bella escultura de madera tallada, dorada y policromada de 104 centímetros de altura por 60 de anchura (ilustración 6.8.2); fue labrada por un maestro anónimo español, pero su policromía original ha sido algo alterada por la restauración que se le hizo hace pocos años; es probable que se encargase para la hornacina lateral de la anteriormente mencionada capilla.

La Piedad es una pieza importante (ilustración 6.8.3). Tiene un metro de alto por 113 centímetros de ancho, es de madera tallada, dorada y policromada y fue labrada por un maestro español anónimo; el manto de la Virgen, muy extendido en torno a la dramática figura de su Hijo, le proporciona a la escena una composición triangular. Es posible que también fuese encargada para la capilla del Rosario de San Miguel porque en una vieja fotografía aparecen colocados en ella los tres grupos.

El conjunto de esculturas de pleno bulto redondo

Se pueden diferenciar las trabajadas en piedra y las confeccionadas con otros materiales. Las primeras son de pequeño tamaño, son anónimas y no poseen gran interés.

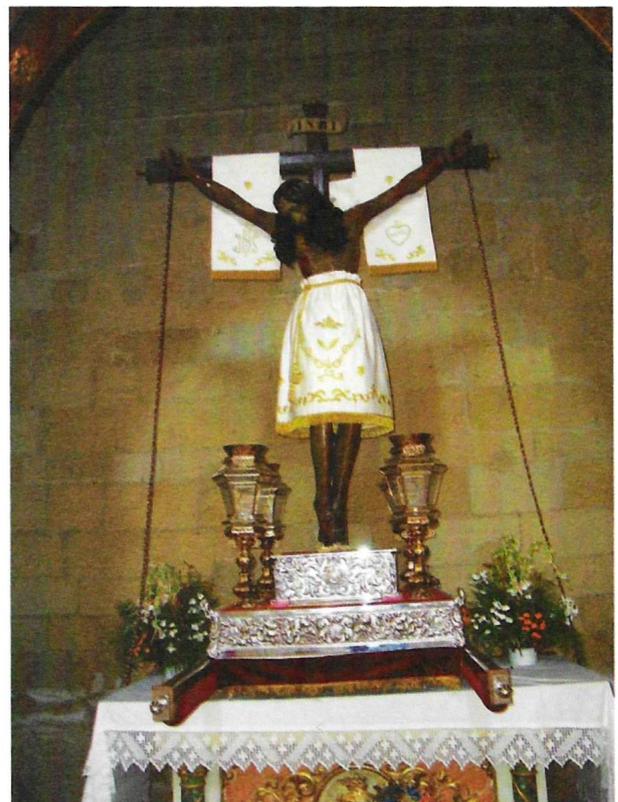
Las esculturas no labradas en piedra son dos Cristos crucificados y una Virgen.

Uno de los Cristos, de aceptable valor artístico, es una talla en madera, dorada y policromada de 166 centímetros de alto por 145 de ancho que debió ser obrada por un artífice anónimo español a finales del siglo XV o a principios del XVI; una mala restauración que le fue efectuada hace un par de décadas desvirtuó su gótico aspecto.

El otro es el Crucificado al que más devoción se le tiene en Alcaraz; se le conoce como el *Cristo de los Ángeles* (ilustración 6.9), per-

teneció a los dominicos -en los documentos también se le denomina el *Cristo de Santo Domingo*- y recibe ese nombre por su leyenda de origen. Mide 170 centímetros de alto y está modelado en cartoné y pasta de madera y luego policromado, siendo oscura su encarnación. Por su estilística, que muestra un carácter popular, se le puede considerar hecho tanto a finales del siglo XV como a principios del XVI; suele estar colocado en la capilla de San Juan de la iglesia de la Trinidad. Está documentado que al menos desde 1615 acompaña a la Virgen de Cortes en todos sus traslados y en muchas ocasiones fue protagonista de rogativas en solitario; es transportado sobre unas ligeras andas forradas de láminas de plata repujadas.

La imagen restante es la de la *Virgen de la Luz* (ilustración 6.10); se trata de una escultura tallada en madera, dorada y policromada de algo más de metro y medio de altura. Es una meritoria obra anónima de estilística hispanoflamenca que se encuentra en la iglesia del san-



(6.9).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Cristo de los Ángeles*. Anónimo. Último cuarto del siglo XV o principios del XVI. Gótico. Fot. J. S. Ferrer.

tuario de Cortes y puede adscribirse al último cuarto del siglo XV.

La pila bautismal de la iglesia de la Trinidad

La pila bautismal de la iglesia de Trinidad es una pieza interesante; está labrada en piedra y hoy se halla colocada en el centro de la capilla de San Sebastián, convertida en baptisterio; pertenece a un tipo de pila de tradición románica que, en su versión más simple, fue muy frecuente en las iglesias de repoblación. Mide 104 centímetros de alto y 100 centímetros de diámetro en el borde de la boca; su vaso tiene una profundidad de 50 centímetros y una profundidad de 77. Forma parte del grupo de las pilas decoradas con gajos o gallones con arquerías y con cenefa decorada; la bondad de la labra, la regularidad de su volumen, la cuidada ejecución del esculpido y la existencia de las arquerías y de la cenefa decorada la convierten en una pieza de buena calidad artística.

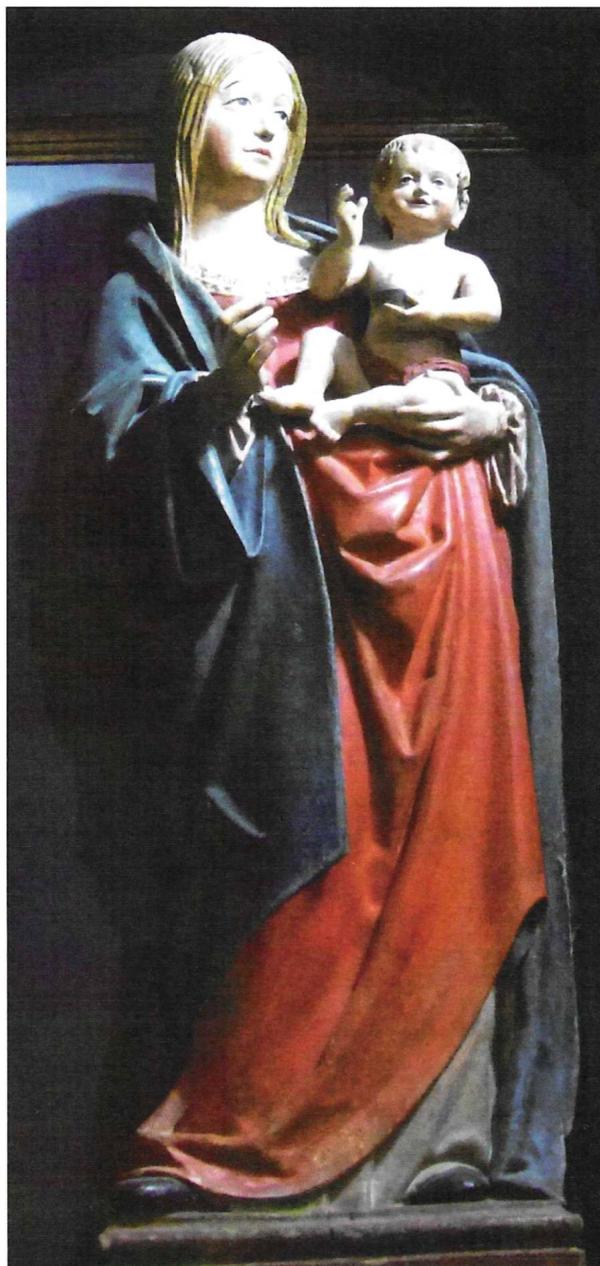
EL PATRIMONIO RENACENTISTA

Escultura arquitectónica:

La portada del Alhorí.

La portada la realizó Andrés de Vandelvira en 1531-32. La obra se encuentra muy deteriorada debido a su emplazamiento, a la blandura y composición de la piedra con la que fue construida y al desinterés que durante muchas décadas se ha tenido por conservarla. La piedra se encuentra muy erosionada, sobre todo en el tercio inferior; el desgaste es tan grande en algunas zonas que los relieves son poco perceptibles.

Su estructura arquitectónica está completamente cubierta por un revestimiento orna-



(6.10).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Virgen de la Luz*. Anónimo. Último cuarto del siglo XV. Gótico hispano-flamenco. Fot. J. S. Ferrer.

mental plateresco, que está constituido por los elementos siguientes:

- La heráldica.

Se esculpieron dos blasones en la portada, el de la Ciudad y el imperial de Carlos V, éste de mucho mayor tamaño que el primero.

- Los grutescos y la decoración de *candelieri*.

En la portada están ornadas con decoración de abultados grutescos y candelabros,

todos de fina talla, las zonas siguientes: fustes de las columnas, frentes de los plintos y de los zócalos de los primeros cuerpos de las jambas, bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas, rosca de la arquivolta inferior del arco, friso del entablamento y colgaduras laterales exteriores.

- Los bustos de las enjutas y las cabezas humanas de los extremos del friso y del zócalo.

En las enjutas, dentro de unos marcos circulares formados con flores se esculpieron sendos bustos, masculino el de la izquierda de quien contempla la portada, femenino el de la derecha, ambos en gran relieve, casi de bulto completo en las cabezas y hoy erosionados; están afrontados y muestran una postura forzada para poder mirar el escudo imperial que remata la fachada (ilustración 6.11). El primero representa a Paris, nombre que aparece grabado en el fondo del círculo, “*PA / RIS*”, y le muestra barbado y con cabello corto y ondulado. El segundo es de Helena, nombre también inscrito en la superficie del fondo del clípeo, “*ELE / NA*”, que aparece con el pelo peinado con raya en el centro y recogido en varias trenzados transversales.

En los salientes del friso sobre las columnas se esculpieron en bajorrelieve y afrontadas las cabezas de perfil de dos hombres que miran hacia el interior de la portada; el cabello del de la izquierda es corto, denso y muy ondulado y lleva ceñida una cinta o corona vegetal, probablemente represente a Alejandro Magno; el otro se cubre con un casco terminado en puntas enrolladas que tiene un grueso barboquejo y lleva un dragón a modo de cimera; seguramente es el romano Escipión.

En cada uno de los paneles centrales de los zócalos de las jambas y dentro de sendas láureas inscritas en rectángulos se tallaron en bajorrelieve bustos humanos, hoy completamente erosionados; el campo entre las láureas y los rectángulos se llenó de curvilíneas cintas que se adaptan al marco.

- El resto de la ornamentación.

En cuanto a los caracteres de la ornamentación de la portada se puede hablar de una

buena labra, de minuciosa y fina ejecución, y de gran variedad y fantasía en la temática. Destacan por la gran calidad de su modelado el conjunto del escudo imperial, el grutesco del friso, de las colgaduras laterales exteriores y del cuerpo superior de las jambas y la guirnalda de la arquivolta central.

Andrés de Vandelvira dispuso su obra como un arco triunfal; esto tenía una configuración estructural, pero también una dimensión simbólica cuando se empleaba en portadas. Al colocar sobre la portada de Alcaraz un gran blasón imperial, Carlos V se convertía en el protagonista de un permanente acto de triunfo.

En la portada hay varios mensajes iconográficos; a mi juicio, el más interesante es el aportado por los bustos de Paris y Helena. A ambos, salta a la vista por las forzadas posturas de sus cabezas para mirarlo, se les ha de relacionar directamente con el escudo imperial; por ello, y porque me parece que hay elementos formales en ambos bustos que pueden aludir a rasgos físicos o de atuendo propios de la pareja real, pienso, aunque en este punto el análisis puede considerarse dentro del campo de lo hipotético, que no simbolizan aspectos mitológicos ni culturales genéricos, sino que son sutiles y alegóricas alusiones personales a los monarcas.

El significado de Helena debe ser la proclamación de la belleza física. Esta mujer alcan-



(6.11).- Ayuntamiento. Puerta del Alhorí. Vista parcial. A. de Vandelvira. 1631-1632. Renacimiento. Plateresco. Fot. J. S. Ferrer.

zó la inmortalidad en el olimpo griego como la encarnación de una belleza extraordinaria, real, viva y palpitante -Homero la comparó con las diosas inmortales- y se convirtió en arquetipo de mujer que sigue siendo adorable aunque traiga consigo la devastación y la muerte. Un busto de Helena, indiscutible símbolo de la belleza femenina, en relación directa con el escudo imperial y en la Alcaraz de finales del primer tercio del siglo XVI creo que, aunque veladamente, no puede aludir nada más que a doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. Esta relación se refuerza aún más al ver a la Helena con peinado y hechura de vestido que son característicos en la emperatriz.

La incorporación de la imagen de la emperatriz en los programas iconográficos de la época es frecuente y, por añadidura, en Alcaraz hay que contemplar un hecho que no concurre en los otros ejemplos; en 1526, don Carlos concedió como regalo de bodas a su esposa los señoríos de varios municipios, entre ellos el de Alcaraz. No es de extrañar, por tanto, la referencia a Isabel de Portugal en la portada del Alhorí, porque cuando se hace, además de esposa del aclamado en ella, es la señora de Alcaraz. Tampoco es de extrañar que se haga a través de la exaltación de la belleza de la emperatriz porque, además de constituir una forma de agradar a la reina y de propiciar sus favores hacia la población, realmente era una mujer de gran y reconocida belleza -según el profesor Valverde "acaso la más bella que ha habido en el trono español"-, cualidad que puede apreciarse viendo la estatua de alabastro que de ella labró Pompeo Leoni o, sobre todo, el impresionante retrato al óleo que le hizo Tiziano, obras ambas en el Museo del Prado. Con la inclusión de Helena en el programa iconográfico se incorporaba a la soberana en el panegírico plástico que se pretendía que fuese la portada.

El emparejamiento lógico del busto de Helena no podía ser otro que el del de Paris y su presencia no parece que pueda tener otro objetivo que la alusión al monarca; además hay rasgos formales que pueden reforzar esta atribución. Al suponer que esto sea así, hay que

pensar que en el troyano concurrían virtudes capaces de ensalzar a Carlos V.

. Paris fue un pastor que por **designio de Apolo** se convirtió en el juez que debía **elegir** de entre tres diosas a la más bella y, por tanto, en el protagonista, quizás, del Juicio más famoso y más popular plasmado en el arte de todos los temas mitológicos y que se desarrolló con una fecundidad indescriptible en el Renacimiento. A la vista de la exégesis neoplatónica de Marsilio Ficino, este mito sitúa a Paris en la difícil opción que tiene el hombre de elegir entre la Sabiduría (Atenea), el Poder (Hera) y el Placer (Afrodita), lo que es prueba del buen juicio que le supone Apolo para designarlo y de la aceptación por parte de tres diosas del veredicto de un mortal.

. Su controvertido matrimonio con Helena se hace posible por la mediación de una diosa, Afrodita, que le había prometido dársela si la señalaba como la deidad más bella.

. Finalmente, le cupo la gloria de **derrotar** al casi invencible Aquiles gracias a la **intervención de Apolo**, quien dirigió la flecha de Paris al talón de su enemigo, el único lugar vulnerable que tenía.

Así pues, como referente de estas cualidades, Carlos era el **designado y ayudado** por Dios para regir a la Cristiandad y para, llevado de su mano, **elegir** el camino apropiado y **derrotar** a los que eran sus enemigos (infeles y protestantes, y sus aliados).

Pero el programa es más complejo porque, tanto Paris, aunque estuviese adornado con grandes cualidades, como Helena, aunque fuese el símbolo por antonomasia de la belleza, no eran personajes edificantes, su comportamiento no era moralmente loable.

A partir de aquí, el código interpretativo está en la configuración del conjunto, ya que la composición es la contigüidad de dos discursos de sentido contrapuesto, ya que hay un esquema compositivo -que Panofsky denomina "cuadro-dialéctico"- constituido por una representación de dos parejas -una con forma tangible, la otra de referencia mental- simbolizando dos principios morales divergentes. Si

esto fuese así, en la portada del Alhorí se plasmó un diálogo plástico de principios opuestos en el que los negativos de una pareja quedaban superados por los positivos de la otra, es decir, se desarrollaría un programa basado en el contraste de las virtudes y los vicios, como ocurre en la portada de la Universidad de Salamanca, que formaría parte de la línea constante del arte cristiano de presentar programas antitéticos con finalidad moralizante, tal como se ha visto que ocurre en el programa escultórico perteneciente al gótico terminal del arcosolio de la también alcaraceña capilla del Rosario de la antigua iglesia de San Miguel. En la portada que se estudia, el contraste entre la Virtud y el Vicio quedaría transferido al de las parejas Carlos/Isabel y Paris/Helena.

A los emperadores se les presentaba como personajes virtuosos, modélicos y ejemplares en oposición a Paris y Helena, figuras de escasa dimensión moral. Helena personificaba la belleza, pero una belleza física, provocadora de tentaciones y pasiones incontrolables, que acarrearba la desgracia; la emperatriz también poseía esta cualidad pero, al contrario que la griega, era armónica, inspiradora de paz y creadora de bienestar. Paris, el elegido por los dioses, estaba dotado de grandes cualidades, pero ejerció erróneamente su juicio al elegir el Placer (Afrodita) y al raptar o seducir a Helena, provocando la destrucción de su pueblo; el emperador, también de elección divina, era paladín del esfuerzo y de la virtud y poseedor del buen juicio que conduciría a la Cristiandad al triunfo.

Paris y Helena se hundieron en el Vicio por causa de la lujuria y, por tanto, su amor, el “amor bestial” en los parámetros del sistema filosófico de Ficino, no fue noble ni santo; por el contrario, don Carlos y su esposa encarnaban el “amor sagrado” y cristiano.

La torre del Tardón

La del *Tardón* seguramente es la más bella de las torres albacetenses; Andrés de Vandelvi-
ra hizo la traza, creando un excelente ejemplo

de arquitectura renacentista purista, y diseñó su escultura, que está estrechamente emparentada con la que esculpió para El Salvador de Úbeda.

El artista concentró casi toda la escultura en la estrecha cara de la torre que da a la Plaza Mayor, el lienzo más visible desde ella, colocando sus motivos escultóricos en rigurosa superposición y ajustando sus medidas a las diferentes alturas que tenían los cuerpos de la torre (ilustración 6.12). El resto de la escultura la situó en las dos paredes adyacentes a la mencionada. Describiré los motivos que figuran en esas caras de la torre.

En el lado que da a la plaza se labró lo siguiente:

En el segundo cuerpo, desde abajo, de poca altura, colocó un tondo del que sobresale en al-
torrelieve el torso de una mujer dormida que apoya la cabeza sobre su mano derecha. Para el tercer cuerpo diseñó dos guerreros romanos en *contraposto* que sostienen un escudo de la ciudad colocado entre cueros.

En el cuerpo siguiente situó otro tondo con otro busto, también muy sobresaliente, éste masculino y con cierto aire melancólico; el joven tiene su cabeza inclinada y sostiene en sus manos una cartela colocada diagonalmente en la que se lee *CVNCTAQUE S/VB SOLE SUNT/VANITAS*. Para el quinto cuerpo, el más desarrollado, compuso el mayor motivo escultórico que tiene la torre. Se labró una hornacina avenerada flanqueada por dos esbeltas cariátides en suave *contraposto* -representan a *Santa Águeda* y a *Santa Bárbara*- alzadas sobre pedestales apoyados sobre ménsulas y con los brazos cruzados. Las figuras femeninas sostienen un entablamento en el que se grabó la inscripción *S. IGNATIVS*, debajo se escribió también *SAN INACIO*. El patrono de la ciudad, casi en bulto redondo, sedente y majestuoso, vestido con indumentaria episcopal, con un libro sobre la rodilla en el que apoya la mano izquierda y bendiciendo con la otra.

Encima y abajo de la ventana del último cuerpo se esculpieron sendos motivos escultóricos. En la parte de arriba figuran dos niños



(6.12).- Lonja del Corregidor. Torre del Tardón. Vista parcial. Trazas de A. de Vandelvira. Primera mitad del último tercio del siglo XVI. Renacimiento. Purista. Fot. J. S. Ferrer.

simétricamente dispuestos que sostienen una guirnalda; en la de abajo se puede ver el tercer tondo con un busto en altorrelieve, este personaje también sostiene una cartela, que en este caso muestra el anagrama *J. H. S.*

En el frente nororiental, en el gran encuadre de la ventana inferior, se colocaron otros tres altorrelieves; en el interior del frontón curvo aparece el busto de un hombre con abultada cabellera, barbado y con una llave en la mano; representa a *San Pedro*. Flanquean el frontón dos figuras femeninas sedentes, la *Fortaleza* y la *Justicia*. Debajo de la ventana alta de ese lado de la torre se colocó el busto de un personaje que no identifico.

En el otro lado adyacente al que presenta la mayor concentración escultórica y debajo de la

única ventana de ese lateral, situada en el cuerpo más elevado, se puso otro busto masculino que tampoco sé a quien representa.

Por último, en las esquinas de la crestería, de aire aún gótico, se situaron guerreros tenantes.

La escultura arquitectónica del Tardón tiene un alto nivel técnico y es obra de gran valor artístico. La vestimenta de las cariátides y de los guerreros -a la romana- y la morfología de los elementos arquitectónicos que utiliza muestran el referente clásico que, como es propio del arte renacentista, tenía Vandelvira. Los guerreros tenantes de escudos fueron habituales en el siglo XVI.

No sé si el gran arquitecto alcaraceño diseñó el conjunto escultórico en función de un programa iconográfico unitario o si pensó en la confluencia de varias líneas temáticas. Interpreto que en la significación de la iconografía escogida pueden apreciarse varias direcciones.

Una de ellas es que la elección de las representaciones de *San Ignacio*, *Santa Águeda* y *Santa Bárbara* se hace con una intención apotropaica. Estos programas iconográficos protectores eran habituales desde la Edad Media y pueden verse desarrollados en retablos, capillas funerarias, portadas, etc.

En la torre se colocan figuras de antiguos mediadores sacros en los que los ciudadanos de Alcaraz confiaban porque creían que les proporcionarían seguridad y ayuda.

San Ignacio, en su día conmemorativo, propició el éxito de las tropas cristianas en el asalto final de la conquista de la ciudad a los musulmanes; por ello fue nombrado patrón de Alcaraz.

De *Santa Águeda* no tengo noticias concretas en este sentido, pero debió ser una figura venerada en Alcaraz porque se le dio su advocación a la capilla más antigua de la iglesia de la Trinidad; es posible que sea de ella una santa sin identificar que hay en el retablo mayor de la Trinidad.

Con mayor motivo se puede argumentar la devoción a *Santa Bárbara* porque es una de las santas del retablo mayor de la Trinidad y porque su nombre figura en el medio pie de la campana que cuelga en la torre que se estudia,

y aunque ésta no es la campana se que fundió para la torre es también municipal e indica la disposición de la ciudad.

La primera santa mencionada era considerada abogada contra los incendios y, por extensión, contra los rayos de las tormentas; la segunda tenía fama de ser abogada contra la muerte fulminante y especialmente eficaz contra las tormentas, por lo que a muchas campanas se les ponía su nombre para conseguir que sus toques, ya de por sí considerados benéficos contra los nublos, fueran mucho más eficaces, sobre todo los que se hacían en el día de su onomástica; además, como la contemplación de la imagen protegía de la muerte repentina, colocarla de buen tamaño y en lugar fácilmente visible de la plaza era una buena decisión.

Si en la torre se labraron el patrón de la ciudad y dos santas abogadas contra los incendios y las tormentas y otros males, si en ella colgaba la campana municipal -la de la ciudad, el instrumento que avisaba la llegada de unos y de otras y que portaba una oración a Santa Bárbara inscrita- y si en uno de sus lienzos destacaba el escudo de la ciudad, me parece que queda manifiesto el sentido protector que le he atribuido a una parte se la escultura. El anagrama *J. H. S.* -al que seguramente alude la guirnalda sostenida por los dos *puttis*- colocado sobre todo lo anterior culmina y completa dicho simbolismo.

La segunda dirección programática es la de enunciar el Buen Gobierno; algo pertinente en un edificio municipal. Esta simbología era frecuente en la época y en Alcaraz hay sendos programas anteriores a la construcción de la torre del Tardón que así lo muestran: el que figura sobre el trasdós del arco conopial de la portada principal de la iglesia de la Trinidad y el de la portada del Alhorí, obra también de Vandelvira.

San Pedro -apóstol designado por Cristo para gobernar su Iglesia- es quien preside el conjunto de miembros que constituyen el *Buen Gobierno* representado en la Trinidad; en la torre del reloj de la ciudad también es *San Pedro*

el que simboliza dicho Gobierno, aquí ayudado por dos virtudes fundamentales para el buen gobernante, la *Justicia* y la *Fortaleza*. Además, el Vicario de Cristo en la tierra era una figura muy presente en Alcaraz: tuvo dedicada una de las iglesias más antiguas de la población, está esculpido en una clave de bóveda de la iglesia de la Trinidad y forma parte de la iconografía de la cajonería plateresca de la Trinidad. Emparejado con San Pablo, figura en algunos sitios más.

La última línea temática está constituida por el significado de los tondos de la mujer dormida y del joven de la cartela con la inscripción -no he encontrado el significado que puede corresponderles a los dos bustos restantes-, que no puede ser otro que la alusión a una *vanitas*.

La *vanitas* es un tema renacentista que tuvo una enorme popularidad en el barroco. Hace referencia a la vanidad en el sentido, no de presunción o engreimiento, sino de la fugacidad o vacío de las posesiones terrenas, ya que todas se pierden cuando llega la muerte. La inscripción de la cartela que muestra el joven es una síntesis de un texto del Eclesiastés (1, 14) y traducida dice "*TODO BAJO EL SOL ES VANIDAD*". En correlación con este significado está la figura de la mujer dormida; el tema se cultiva en la estatuaria funeraria del tardo medievo a través del paje dormido que colocado a los pies del difunto simboliza el paso a la otra vida -producido por la muerte- como un sueño.

La portada de la capilla de San Sebastián de la iglesia de la Trinidad

En la avenerada hornacina del ático se halla colocada una estatua del titular, *San Sebastián*, tan erosionada que no puede apreciarse su valor artístico; para situarlas a sus lados se labraron dos figuras arrodilladas en forzada postura que tienen las cabezas inclinadas sobre un hombro, llevan movidos mantos y manifiestan

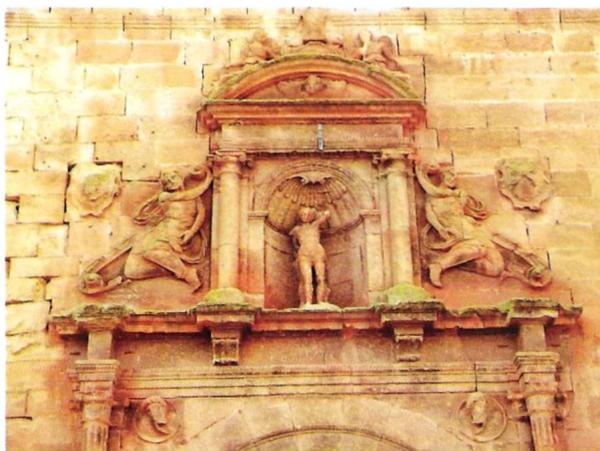
notable tensión; ambas son de buena factura. Al lado de cada una de ellas, en la parte exterior, se colocó un pequeño escudo de la ciudad (ilustración 6.13).

En el interior del curvo frontón figura una cabeza de ángel en altorrelieve y flanqueándolo dos ángeles más, éstos en extraña y forzada postura. En las enjutas del cuerpo de la portada pueden verse dos tondos con bustos masculinos muy sobresalientes que presentan cabezas barbadas inclinadas sobre un hombro.

No creo que el conjunto responda a programa iconográfico alguno, pero el rebuscamiento y la afectación de las posturas de los personajes de algunos de los relieves le confieren a una portada arquitectónicamente clásica un carácter manierista.

La portada de la capilla de *San Juan Bautista* de la iglesia de la Trinidad

La capilla de *San Juan Bautista* es, como recordará el lector, vandelviriiana y su fachada se extiende a lo largo de toda su anchura; su altura llega casi hasta la bóveda del transepto del tramo donde está ubicada. Se concibe como un arco del triunfo de tres vanos terminados en medio punto; el central es ancho y muy estrechos los laterales, estando los huecos de los últimos obs-



(6.13).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Capilla de *San Sebastián*. Fachada. Anónimo. Finales del siglo XVI. Renacimiento. Manierista. Fot. J. S. Ferrer.

truidos parcialmente por esculturas. Completa el conjunto un ático de compleja traza constituido por dos cuerpos trapeziales con remate escultórico (ilustración 6.14).

La portada tiene numerosas obras escultóricas, que están distribuidas así:

Arco central:

Enjutas: un tondo con el busto del rey *Salomón*, a la izquierda, y otro del rey *David*, a la derecha.

Clave central: un escudo de armas que no se ha identificado.

Arco izquierdo:

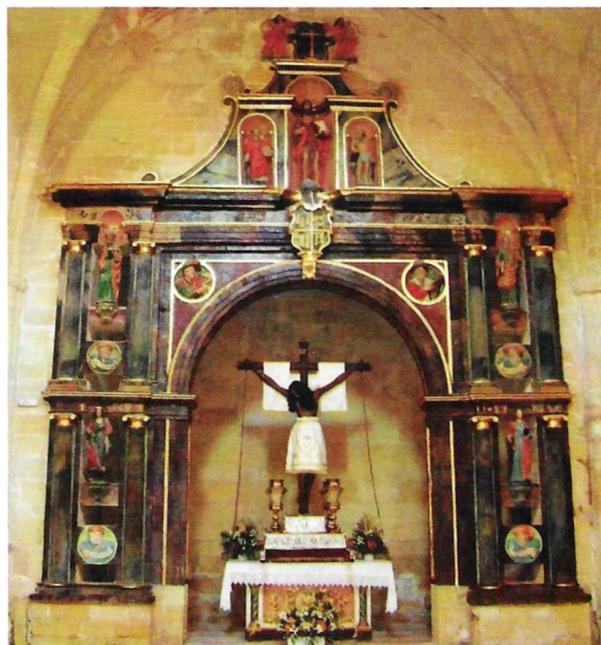
Cuerpo superior: abajo, tondo con un busto del profeta *Jeremías*; arriba, estatua de *San Pedro*.

Cuerpo inferior: abajo, tondo con el busto del profeta *Daniel*; arriba, estatua de *Santa Catalina*.

Arco derecho:

Cuerpo superior: abajo, tondo con el busto del profeta *Isaías*; arriba, estatua de *San Pablo*.

Cuerpo inferior: abajo, tondo con el busto del profeta *Elías*; arriba, estatua de *Santa Eulalia*.



(6.14).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Capilla de *San Juan Bautista*. Portada. Anónimo; influencia de A. de Vandelvira. Renacimiento. Manierista. Fot. J. S. Ferrer.

Ático:

Cuerpo inferior: estatuas de *San Lorenzo*, *San Juan Bautista* y *San Onofre*.

Remate: dos ángeles tenantes de una cruz sobre cueros.

Las estatuas y los bustos de las enjutas son de buena factura, mejor que la del resto de las imágenes, lo que hace suponer que en la escultura de la portada trabajaron, al menos, dos maestros.

Los bustos de los tondos presentan un abultado relieve y todos los personajes van tocados con turbantes. Dichos relieves muestran una composición semejante y son muy vandelvirescos.

Es evidente que el conjunto escultórico está pensado en función de un programa iconográfico establecido previamente; a la vista de la identidad de los representados, de su agrupación locativa y de las formas de presentación que tienen se puede conjeturar un significado.

En todos los tondos están representadas figuras relevantes del Antiguo Testamento: dos reyes y seis profetas.

Todas las estatuas son de apóstoles y de santos de los primeros siglos del cristianismo y todos tienen como denominador común, menos *San Onofre* -un anacoreta-, el hecho de haber sido martirizados.

San Juan Bautista aparece como titular de la capilla porque se halla colocado en lugar preferente y es de mayor tamaño que el resto de las estatuas.

Los tondos hacen referencia al Antiguo Testamento y ponen de manifiesto el interés que en el Renacimiento se tenía por él.

Las estatuas son de miembros de la primera Iglesia cristiana y parece que la idea que domina en este conjunto es la de exaltar el valor que posee el martirio y la vida eremítica como consecuencia de la profesión de fe.

San Juan Bautista es el Precursor; anuncia a Cristo, que trae un nuevo mensaje religioso y un tiempo nuevo, pero ambos están enraizados en el Antiguo Testamento.

Los personajes de los tondos representarían la época veterotestamentaria, los de las estatuas lo serían de la primera época de la nueva

Iglesia, y *San Juan* figuraría como el enlace, la bisagra, el paso, de uno a otro tiempo.

Los Cristos atados a la columna y los Crucificados

Hay dos esculturas sobre el tema de la flagelación de Cristo; en ambas, como era característico en el Renacimiento, está de pie atado a una alta columna. *El Cristo atado a la columna* de la Trinidad es de madera tallada y policromada de un metro de altura que presenta buena factura; está bien proporcionado, tiene cuidada anatomía y puede fecharse en el segundo tercio del siglo XVI.

El otro presenta una iconografía menos frecuente que el anterior, que, como era habitual, está constituida solamente por la figura de Jesús. *El Cristo atado a la columna* de la iglesia de Cortes (ilustración 6.15) está acompañado por un acongojado *San Pedro* arrodillado ante él; Cristo está tallado en bulto redondo, pero el apóstol es un relieve. El grupo, labrado en madera, dorada y policromada, debió hacerse en torno a la mitad del siglo XVI; perteneció al convento de Santo Domingo.

Cristos crucificados conozco cinco; dos están en el santuario de Cortes, dos en el monasterio de Santa María Magdalena y uno en la Trinidad. Cuatro están tallados en madera, dorada y policromada y uno, *El Cristo del Peral*, en madera en su color barnizada; todos son obras anónimas. Menos en el *Cristo del Peral*, Jesús aparece con la misma postura y actitud: serenos, poco sangrantes, con la cabeza inclinada hacia su lado derecho y con una guedeja de la cabellera sobre el hombro; ninguno de los cuatro tiene especial interés artístico.

El Cristo del Peral procede de la iglesia de San Miguel; es una expresiva talla de madera en su color de 80 centímetros de altura que se obró a mediados del siglo XVI; lo hizo un maestro anónimo que trabajó bien la anatomía y demostró en la confección del voluminoso paño de pureza su pericia en la talla; no

está sobre la cruz original, la que tiene se halla construida con un fragmento de retablo de madera en su color que muestra relieves platerescos. García-Saúco acepta la afirmación de que éste es el *Cristo de los Ángeles*, y no el así denominado actualmente, que hace cuarenta años le proporcionó don Hilario Garvía, que fue párroco de la Trinidad. Es difícil creer que a un Crucificado que desde 1615, como mínimo, ha sido ininterrumpidamente invocado por los fieles en rogativas y acciones particulares y que ha acompañado sistemáticamente a la Virgen de Cortes en rogativas y romerías se le haya podido intercambiar su advocación con la de otro Crucificado presente también desde siglos en la ciudad; las numerosas personas de avanzada edad a las que he consultado han coincidido en que el que hoy se nombra así es el de siempre.

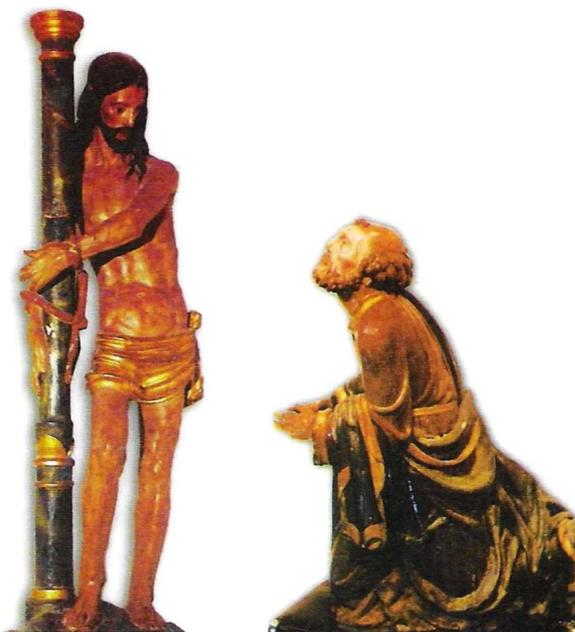
Las representaciones de santos

Tengo anotadas cuatro esculturas y tres pinturas. Las primeras son de *Santa Águeda*, *San Ignacio de Antioquía*, *San Sebastián* y *San Francisco*. Las segundas de *Santiago Peregrino*, *San Cristóbal* y *San Vicente Ferrer*.

Santa Águeda lleva larga cabellera ondulada, manto recogido en el brazo izquierdo y porta con su mano izquierda el plato con los pechos cortados; es obra anónima de la primera mitad del siglo XVI que está en la Trinidad y debió ser la titular de la capilla de su nombre; se encuentra muy estropeada.

San Ignacio, el patrón de Alcaraz, viste el atuendo episcopal y se presenta tocado con una gran mitra; está tallado en madera, dorada y policromada y se halla muy repintado, es de autor anónimo, está en la Trinidad y es obra del siglo XVI.

San Sebastián es una talla de madera policromada y también hay que adscribirlo en cualquier momento del siglo XVI; el santo se labró con contextura fornida, mirando hacia un lado, insensible al dolor, hierático y poco sangriento; se guarda en la iglesia de la Trinidad.



(6.15).- Iglesia de la Virgen de Cortes. *Cristo atado a la columna* y *San Pedro arrepentido*. Anónimo. Mediados del siglo XVI. Renacimiento. Fot. J. S. Ferrer.

La escultura de *San Francisco* es de piedra, pero está decapitada y muy erosionada. Es de autor anónimo, ha de encuadrarse en el siglo XVI y se encuentra en la Trinidad; debe proceder del convento franciscano desamortizado.

Los cuadros de *Santiago Peregrino* y de *San Cristóbal* tienen buena calidad artística y se atribuyen al mismo anónimo autor; se pintaron hacia mediados del siglo XVI y ambos están en la iglesia de la Trinidad. Miden 151 centímetros de alto y sobre 80 de ancho; debieron estar juntos en algún retablo

Santiago es tratado fundamentalmente como imagen de devoción, aunque en el fondo, en pequeño tamaño, se pintó la escena de *Santiago Matamoros*. El apóstol tiene un bien modelado rostro, algo difuminado, y se presenta con todos los atributos iconográficos de su versión como peregrino: sombrero de ala ancha, manta, bastón, calabaza para el agua y concha.

A *San Cristóbal* se le pinta con su iconografía característica: sumergido de pies en el agua, con bastón nudoso en la diestra y con el Niño Jesús sobre el hombro, al que está trasladando a la otra orilla, en la que está un monje que le guía con la luz de un farol. Destaca el buen modelado de los rostros del santo y de Jesús.

San Vicente Ferrer (ilustración 6.16) es un óleo sobre lienzo de 250 centímetros de altura por 145 de anchura. El santo fue pintado como imagen de devoción con donantes, que aparecen de pequeño tamaño al pie del cuadro. El fraile, vestido con su atuendo dominico, presenta todos sus elementos iconográficos: inscripción característica, dedo índice de la mano derecha señalándola, la aparición de Cristo entre nubes, libro y rosario al cuello; al fondo gran árbol, ciudad o iglesia y fragosa montaña. La pintura está muy deteriorada y puede considerarse de la segunda mitad del siglo XVI. Se encuentra en la iglesia de la Trinidad y probablemente procede de uno de los dos conventos dominicos de la ciudad.

Las cajoneras platerescas

En las sacristías de las iglesias de la Trinidad y del santuario de Cortes se conservan sendas cajoneras platerescas que tienen gran interés artístico e iconográfico.

La cajonería de la sacristía de la Trinidad.

Es una soberbia pieza, sin duda la mejor cajonera que se conserva en la provincia de Albacete (ilustración 6.17).

El mueble tiene 717 cms. de longitud, 152 de altura y una profundidad de 111 y hoy está colocado sobre tacos de madera. Es de madera de nogal y está estructurado en cinco cuerpos, armarios los de los extremos y cajoneras los tres centrales. Los frentes de las puertas de los armarios y de los cajones presentan abundante labra escultórica en mediorrelieve con detalles en altorrelieve; el de cada puerta de armario muestra tres grandes motivos, uno de los cajones está decorado por un friso corrido de escenas historiadadas y los demás cajones lo están con frisos corridos de grutescos. Las tallas son armoniosas y delicadas en la proporción y muestran calidad escultórica; su diseño es denso y presenta una destacada bondad en la ejecución. Las figuras se labran con un fuertemente contrastado claroscuro que hace resaltar

más la considerable corporeidad que tienen los relieves.

La ornamentación de la cajonería de Alcaraz es del tipo dinámico, vitalista, antropomorfo y voluminoso propio de finales del plateresco, y se halla alejada de la de carácter estático, rígidamente simétrico, abstracto y con poco resalte que se labraba durante las primeras décadas del estilo. Esa cabalgata y alfombra vital de monstruos, geniecillos, *putti*, elementos vegetales, candelabros, mascarones, cueros, filacterias, guirnaldas y colgaduras, fruteros, calaveras, guerreros, cabezas de animales y seres fantásticos que se extiende por su superficie, es típica de una genuina mentalidad plateresca consolidada.

La autoría puede ser atribuida a Juan Barba, el “Viejo” y la cajonería debió ser labrada en los años cuarenta del siglo XVI; cabe la posibilidad



(6.16).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Vicente Ferrer*. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVI. Renacimiento. Fot. J. S. Ferrer.



(6.17).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Cajonería. Atribuida a Juan Barba/Sebastián de Molina. Hacia mediados del siglo XVI. Renacimiento. Plateresco. Fot. J. S. Ferrer.

de que el armario de la derecha fuese añadido por Sebastián de Molina con el fin de ampliar la cajonería.

La antigüedad, los frecuentes traslados de emplazamiento, el escaso cuidado y la ausencia de restauraciones, han propiciado los numerosos desperfectos que presenta la cajonería. El mal estado en que se encuentra la importante obra hace necesaria una profunda restauración.

El frente del primer cajón del cuerpo central de cajones es el que tiene la iconografía más importante (ilustración 6.18). En el friso figuran seis escenas historiadas distintas labradas unas al lado de otras, consistiendo su sistema compositivo global en la mera yuxtaposición lateral de las mismas. Las escenas son las siguientes:

Escena primera. *Imágenes mortis: La Expulsión del Paraíso*. Está inspirada en el grabado

III -“La Expulsión”- de la *Danza de la Muerte* de Hans Holbein.

Escena segunda: “*La muerte llega cuando menos se espera*”.

Escena tercera: *El sacrificio de Isaac*.

Escena cuarta. *Imágenes mortis: el religioso*. Este relieve también está inspirado en un grabado de la *Danza* de Holbein, el XIV: “El Abad”.

Escena quinta. *Danza macabra de las mujeres: la niña*. Esta basada en otro episodio de la *Danza macabra* de citado pintor.

Escena sexta: “*La muerte permite al alma cristiana en gracia abrazar a Cristo*”.

Los relieves de las láureas de las puertas del armario de la izquierda representan grutescos y los de las puertas del otro armario son una clara alusión a la Pasión de Cristo; los círculos inscriben un busto de *San Pedro* (negación de Cristo tras su apresamiento) y los cueros con las cinco llagas y la lanza y la caña con la esponja (instrumentos del suplicio pasional del Hijo de Dios).

El programa iconográfico que se comunica con los relieves del primer cajón del cuerpo central de cajones y con los de las puertas del armario de la derecha es el de rememorar y hacer presente el mensaje de la Muerte.

Las seis escenas del cajón están relacionadas y construidas en torno a dicha primera postrimería del hombre y constituyen una secuencia que en síntesis puede leerse así: la Muerte penetró en el mundo con el Pecado Original y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (relieve primero) y desde entonces ataca a los hombres inesperada (relieve segundo) e inexora-



(6.18).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Cajonería. Detalle. Atribuida a Juan Barba/Sebastián de Molina. Hacia mediados del siglo XVI. Renacimiento. Plateresco. Fot. J. S. Ferrer.

blemente y por igual (relieves cuarto y quinto). La Muerte es el peldaño que el alma cristiana en gracia debe subir para alcanzar la salvación (relieve sexto) y es la prueba definitiva que al fiel se le puede exigir para que manifieste su obediencia y sumisión a Dios (relieve tercero).

Los relieves de la puerta del armario comparten con las imágenes del cajón la misma idea, en este caso aplicada a Jesucristo, porque se refieren todos a momentos o útiles de su Pasión y Muerte. Las representaciones del cajón -la Muerte de los hombres- están en perfecta conexión, pues, con las del armario -la Muerte de Cristo-.

El neoplatonismo considera al amor como principio activo universal y como agente de todas las transformaciones que se producen en el seno del cosmos, asociándolo a la imagen de Eros, pero al tiempo afirma la necesidad paralela de la muerte -que libera al alma de toda sumisión material-, concretada en el nombre y la figura de Thanatos. Eros y Thanatos son conceptuados como principios contrapuestos y complementarios. Cada una de las purificaciones del alma humana, que le permiten ascender por los sucesivos grados de la escala universal, conllevan la muerte del estado anterior de la existencia; de este modo, la muerte es la condición previa de la vida ulterior, lo que está en consonancia con el concepto cristiano de la vida ultraterrena, sólo accesible tras la muerte del individuo.

El conjunto de la iconografía hace pensar en una triple concordancia: la de la Biblia, la de la reelaboración neoplatónica del mito clásico y la de la renovación cristiana de la época, aquí vinculada con el erasmismo.

Por tanto, y como conclusión final, amor y muerte configuran el binomio conceptual que define el núcleo esencial de la vida espiritual renacentista y, en plena correspondencia con él, especialmente con la segunda -el morir para alcanzar la perfección, del neoplatonismo / el morir para vivir eternamente, del cristianismo-, constituyen las dos ideas que inspiran la iconografía de los relieves de la cajonería de la *Trinidad*.

La cajonería de la sacristía de la iglesia de Cortes.

Es una cajonería de 258 centímetros de largo, 133 de alto y 106 de profundidad; un copete constituido por un tablero plano, liso y enmarcado la remata por arriba en toda su longitud. Es una obra notable, de autor anónimo y debió construirse en la primera mitad del tercer cuarto del siglo XVI. El mueble se halla en buen estado de conservación, pero está muy repintado; necesita una restauración que lo libere de los burdos repintes que ha sufrido.

Se estructura en dos cuerpos. El primero es un armario de una puerta y está colocado a la izquierda del mueble; el segundo es un conjunto de tres cajones.

La ornamentación de la puerta se halla dentro de dos encuadramientos superpuestos; en el superior se talló un busto de *San Pedro* y en el inferior uno de, probablemente, *San Pablo*. Los cajones tienen los frentes ornados con frisos corridos de grutescos con diferentes motivos iconográficos intercalados, entre ellos sendas alusiones a la Muerte; en el segundo cajón se labraron una figura de Cristo joven con la cruz y la columna (en el centro) y dos grupos de símbolos de su Pasión (jarra y zafa, a la izquierda, y corona de espinas, lanza y caña con esponja, a la derecha).

Los motivos centrales de los cajones primero y tercero, calavera y tibias cruzadas, evocan inequívocamente a la Muerte. Los relieves de los signos pasionales que llenan el friso del segundo cajón reflejan la misma idea, en este caso aplicada a Cristo y a su misión de salvar al Hombre, porque se refieren a útiles y momentos de su Pasión y Muerte. La figura de un Jesús (un joven desnudo) que por Amor es entregado a la Muerte por Dios Padre para proporcionarle al Hombre la posibilidad de la Salvación aparece asimilada formalmente y con correlación temática a la mitológica de Eros. Un Eros símbolo del Amor celeste neoplatónico / un Jesús símbolo del Amor cristiano.

En la cajonera, el artista muestra un Cristo/Eros que encarna el papel predominante -tanto en la concepción neoplatónica como en la cris-

tiana- que desempeña el Amor como principio activo universal y como agente de todas las transformaciones que se producen en el mundo, pero que, al mismo tiempo, afirma la necesidad paralela de la muerte, considerándola como la liberación del alma de toda sumisión material.

Como dije al comentar la cajonería de la Trinidad, para el neoplatonismo renacentista, cada una de las purificaciones del alma humana conlleva la muerte del estado anterior de la existencia. En consonancia con esta filosofía se hallaba el concepto cristiano de que la muerte es la condición previa y necesaria para alcanzar la vida eterna. El Amor -Vida- y la Muerte alcanzan en ambas doctrinas la consideración de principios contrapuestos y complementarios.

El significado de los grotescos de los frisos de los cajones está en correspondencia con el programa iconográfico expuesto y se halla en concordancia y armonía con la reelaboración neoplatónica del mito clásico y la formulación renovadora cristiana (erasmista) que se estaban produciendo en el periodo renaciente.

Otras obras

Pocas más obras del periodo se conservan en Alcaraz: una escultura de la Virgen con el Niño, dos cálices, una talla con la representación de una encina, dos pilas de agua bendita y una maqueta de ventana.

La escultura mariana es la de la *Virgen de la Luz* (monasterio); es una apreciable obra de madera tallada, policromada y estofada de 167 centímetros de altura. Se puede considerar de mediados del siglo XVI y parece estar obrada por un maestro que trabajaba en la zona toledana.

Los cálices son piezas importantes. Uno de ellos forma parte del patrimonio del monasterio de Santa María Magdalena, es anónimo y mide 23'5 centímetros de altura; seguramente es el cáliz más antiguo de los que se conocen en la provincia, de hacia 1520. Tiene un am-

plio pie circular ornamentado por seis pétalos radiales, dos con escudos y el resto con decoración vegetal; el astil es fino y lleva un nudo muy voluminoso ornado con rombos con decoración fitomorfa; la copa es lisa y la subcopa muy reducida.

El otro es una pieza de plata repujada y cincelada (ilustración 6.19); la copa es pequeña, troncocónica y lisa y la subcopa gallonada; el astil está muy decorado con estrechamientos y abultamientos en ánfora y voluminoso nudo con medias bolas; el pie es grande, de base circular, de alzado cónico, y se presenta ornado con abultada decoración; es anónimo, está en la Trinidad y puede datarse hacia finales del tercer cuarto del siglo XVI.

La encina, tallada en madera, hoy resquebrajada y burdamente repintada en color dora-



(6.19).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Cáliz. Anónimo. Finales del tercer cuarto del siglo XVI. Renacimiento. Fot. S. Ferrer/García-Saúco.

do, es la que durante mucho tiempo estuvo en el camarín del santuario de la Virgen de Cortes como peana de la imagen y haciendo las veces de la del Aparecimiento; en la actualidad está emplazada en el centro de la sacristía y se utiliza como mesa. Su autor es anónimo y puede considerarse de finales del siglo XVI o principios del XVII.

Una de las pilas de agua bendita se halla en el convento de franciscanas, es una tosca pieza de gallones interiores en la copa y puede considerarse del primer cuarto del siglo XVI.

La otra pila era del convento de Santo Domingo y hoy se halla en la iglesia de la Trinidad, aunque con anterioridad estuvo en la entrada de la iglesia de San Miguel; la copa es de mármol, está gallonada al interior y lleva un escudo de armas al exterior; el pie es de piedra y tiene la forma de una columna con fuste acanalado y con bastones a distinta altura. Es pieza anónima y puede fecharse a finales del siglo XVI.

Por último citaré la maqueta o proyecto de ventana; es una anónima talla en madera en su color de 63 centímetros de alto por 40 de ancho que presenta el aspecto de una portada de templo clásico que está ornada con decoración plateresca; puede fecharse en torno a 1540 y se encuentra en la iglesia de la Trinidad.

LOS BIENES DEL BARROCO Y ROCOCÓ

Los retablos:

De este periodo quedan: en la iglesia del santuario de Cortes, dos retablos mayores -el actual y el anterior-, ambos barrocos, y un par de retablos gemelos colocados ante los muros frontales del crucero, los dos rococós, y en la iglesia de la Trinidad, el pequeño retablo rococó de la

Virgen del Tránsito, procedente del convento de San Agustín. Además, están los ocho cuadros del gótico retablo mayor de la Trinidad que sustituyeron a otros precedentes y los siete que pertenecían al retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa María Magdalena. De todas las relacionadas, las obras más importantes son el retablo mayor actual de Cortes y los dos conjuntos de pinturas; trataré solamente de ellas.

Los cuadros del retablo mayor de la iglesia de la Trinidad.

En las calles primera y tercera hay ensamblados ocho cuadros al óleo, cuatro en cada una. Están colocados secuenciadamente, primero en orden ascendente desde el inferior de la calle primera, y luego en orden descendente desde el superior de la calle tercera. Los temas de los cuadros son los siguientes: *Inmaculada Concepción, Anunciación, Adoración de los pastores, Última Cena, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Juicio Final.*

Las representaciones constituyen un programa iconográfico que alude a hitos fundamentales de la construcción por Dios del mundo nuevo, el cristiano, que deja atrás el antiguo, el veterotestamentario. La serie de cuadros muestran una síntesis del plan trinitario: Dios Padre elige como madre de su Hijo, Cristo, a una mujer sin pecado original (*Purísima Concepción*) en la que es encarnado por acción divina (*Anunciación*); Jesús nace al mundo (*Adoración de los pastores*) y desarrolla el plan a lo largo de su vida pública, al final de la cual anuncia su Pasión y Muerte e instituye la Eucaristía (*Última Cena*); tras su muerte resucita, dando una indiscutible prueba de su poder divino (*Resurrección*), y sube al Cielo (*Ascensión*); diez días después, el Espíritu Santo, la Tercera Persona, inflama con su fuego a los amedrentados apóstoles y confirma la creación de la Iglesia (*Pentecostés*); por último, la conclusión del mundo nuevo y el fin de los tiempos (*Juicio Final*).

Estos cuadros, mediocres, en pésimo estado de conservación, son de autor anónimo; se pintaron en el siglo XVII y sustituyeron a otros

anteriores (¿de Juan de Borgoña?), de los que no sé nada.

Esto, las remodelaciones y repintados posteriores y el añadido de esculturas no góticas han convertido al retablo en una obra mixturada de gran mezcolanza, que lo ha devaluado sobremanera.

Los cuadros del antiguo retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa María Magdalena.

En los años cuarenta del pasado siglo, la estructura arquitectónica del retablo mayor del monasterio se vendió -junto con otros cuatro retablos de mediano y pequeño tamaño, a la iglesia parroquial de Balazote-, pero los siete cuadros que tenía permanecieron en el convento.

El retablo constaba de banco, cuerpo único de tres calles y ático; los cuadros estaban colocados en el mismo de la forma siguiente:

En el banco: *San Pedro* (lado del evangelio) y *San Pablo* (lado de la epístola).

En el cuerpo:

. Calle lateral del lado del evangelio: *San Francisco recibiendo los estigmas* (abajo) y *Santa Isabel de Hungría* (arriba).

. Calle lateral del lado de la epístola: *San Antonio de Padua* (abajo) y *Santa Clara de Asís* (arriba).

. Ático: *Calvario*.

Todos son cuadros al óleo sobre tabla; en ellos predomina una tonalidad oscura y las figuras, que presentan un canon alargado, están situadas ante diferentes paisajes cubiertos de nubes, en ocasiones tratadas geométricamente. Las pinturas pueden fecharse a principios del siglo XVII y fueron pintadas por un maestro anónimo de la escuela toledana. Constituyen un conjunto pictórico meritorio.

En 2013, con motivo de la exposición conmemorativa del Año de la Fe, FIDES, montada en Albacete, los cuadros se mostraron colocados sobre una estructura portante en la disposición que tenían en su retablo; hoy los cuadros y dicho montaje constituyen el retablo mayor de la iglesia del monasterio.

El retablo mayor de la iglesia del santuario de Cortes.

Es un retablo barroco de madera tallada, policromada y dorada que mide 12 metros de alto por 6'8 de ancho y tiene 1'8 metros de profundidad (ilustración 6.20); fue labrado por Juan de Matas en 1738-1740. Su estado de conservación es bueno.

La obra presenta banco, cuerpo y remate.

El banco muestra una planta quebrada que está formada por los plintos de las columnas y de las pilastras del cuerpo; el frente de cada uno de ellos está ornado por abultadas tarjas doradas con cabezas de ángeles en el centro y todo el conjunto sostiene por medio de doradas ménsulas el quebrado basamento sobre el que se apoyan los soportes del cuerpo. La predela está formada por un panel pintado imitando al mármol y una dorada cenefa superior con relieves de rocallas.

El cuerpo tiene solamente un piso y éste se halla formado por calle única. En su centro luce la amplia embocadura del camarín con



(6.20).- Iglesia de la Virgen de Cortes. Retablo mayor. Juan de Matas. 1738-1740. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

vano de medio punto apoyado sobre amplia tarja dorada desplegada en abanico y rematado por gran tambanillo que lleva en el centro el anagrama de María

Las dobles columnas de cada lado son salomónicas de orden gigante con mínimas basas, fustes con abundante hojarasca y capiteles compuestos, éstos prolongados por trozos de entablamento que terminan en netos. Sobre los netos de las columnas más sobresalientes y colocados sobre elevados pedestales decorados con doradas molduras de temática vegetal aparecen dos esculturas, una, la del lado del evangelio, de *San Juan Bautista* y la otra de *San Lorenzo*. Ambas figuras son bultos redondos de madera tallada, dorada y policromada que miden aproximadamente un metro de altura. Junto a la basa de cada una de las columnas interiores se halla colocado un dorado ángel orante de bulto.

El ático es semicircular a modo de frontón curvo partido y tiene un muy ornamentado remate triangular. En el centro y debajo del marcado tambanillo colocado sobre la clave del arco destaca una gloria con el *Espíritu Santo*; ambos elementos están enmarcados por dos pares de pilastras, uno de ellos, con pilastras de diferente diseño, a cada lado. El resto del semicírculo está cubierto con una abigarrada decoración de temática vegetal en relieve.

Forrando el espacio que hay entre la embocadura del retablo y el camarín hay un interesante enmarque interior rococó formado por una profunda arcuación, más propiamente una bóveda capialzada, de madera tallada y dorada de unos 6 metros de altura por 4 de anchura, aproximadamente.

Las imágenes de Cristo:

No pertenecientes a su ciclo pasional.

Que no sean representaciones de Cristo relacionadas con su Pasión solamente se conserva el relieve de *La Huída a Egipto* y el pequeño, ennegrecido y poco perceptible óleo de *Jesús entre los doctores* pintado en el siglo XVII.

El relieve procede de la desamortización del convento de Santo Domingo y está colocado desde hace algunas décadas en el centro del retablo mayor de la Trinidad, detrás del sagrario. Es un relieve anónimo de madera tallada y policromada, que tiene 2 metros de altura por 170 cms. de anchura. Es obra del siglo XVIII, tosca y de discreto valor artístico.

En diferentes momentos de su Pasión.

Las imágenes de temática incluida en el ciclo pasional de Cristo son numerosas y, lógicamente, de diversa cronología y calidad artística. No incluiré ahora las obras salzillescas de esta iconografía porque serán tratadas en un apartado propio.

Sobre momentos anteriores a la Crucifixión se conserva un conjunto de piezas escultóricas, todas del siglo XVIII.

Una escultura de vestir de *Cristo orando en el Huerto* (Trinidad), un bulto redondo de *Cristo atado a la columna* (Trinidad), sendos bustos del *Ecce Homo*, uno de bulto, (convento) y el otro en relieve, (Trinidad) y una escultura de vestir de la *Verónica* (Trinidad). De este grupo de obras hay que destacar el *Cristo atado*.

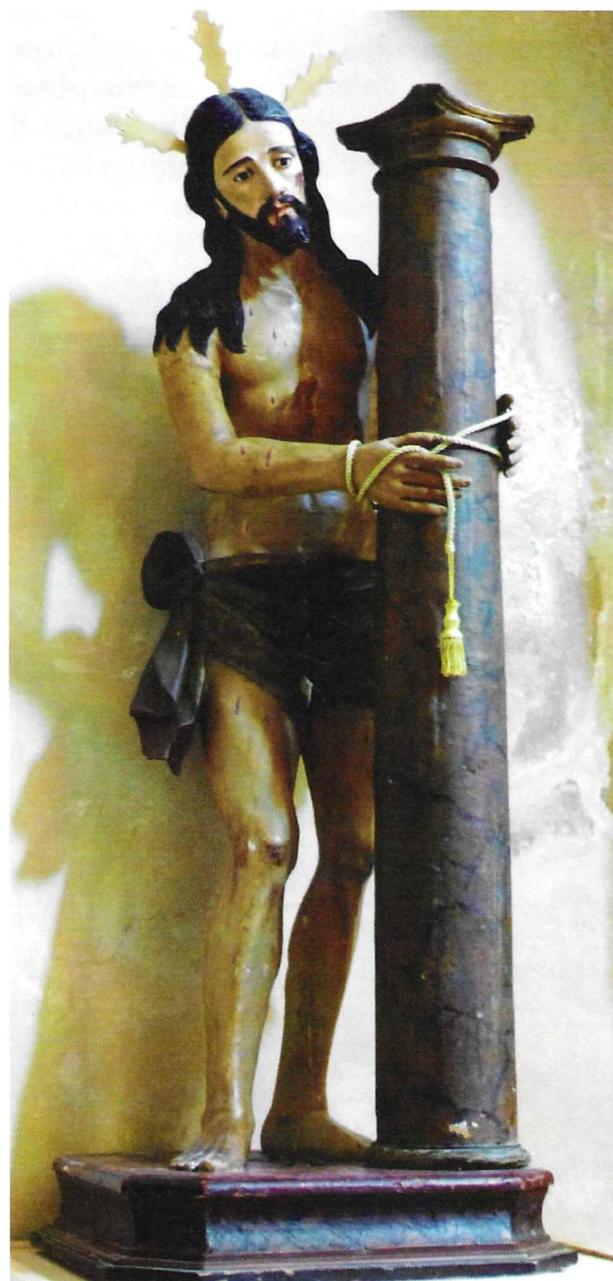
Es una talla de madera policromada que mide 141 centímetros de altura; Cristo, con larga melena y paño de pureza de abultado nudo, aparece atado a una alta columna; muestra mirada baja y una suave expresión en el rostro y su serena actitud refleja la aceptación del sufrimiento (ilustración 6.21).

Los crucificados que se conservan son abundantes, seguramente por la confluencia de procedencias que caracteriza el actual conjunto de obras artísticas muebles de Alcaraz.

De la primera mitad del siglo XVII es un *Crucificado* que está en la Trinidad, destaca la sinuosidad del cuerpo de Jesús; está fechado en 1665 el pintado que se guarda en el convento de franciscanas y allí hay otros cuatro *Crucificados*, uno -con peana, muerto y bastante sangrante- que puede adscribirse al siglo XVII, dos a la transición de este siglo y el siguiente y el restante al siglo XVIII; ninguno presenta características especialmente relevantes.

Mención aparte hay que hacer del grupo que hoy forman un *Crucificado* (ilustración 6.22) y un busto de *La Dolorosa*, al que ya hace alusión Amador de los Ríos en 1912. Son dos obras pequeñas -Cristo mide 50 centímetros de altura y la Virgen 18 solamente- de madera tallada y policromada labradas en el siglo XVIII y poseen gran calidad artística.

Tradicionalmente se han considerado italianas, pero desde hace unos años, García-Saúco atribuye el crucifijo a Luis Salvador Carmona;



(6.21).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Cristo atado a la columna*. Anónimo. Siglo XVIII. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

sí parece confirmarse la procedencia italiana, seguramente napolitana, del busto. Amador de los Ríos indica, sin mencionar fuente alguna, que don Fermín Sánchez Artesero, hijo de Alcaraz y obispo de Cuenca, donó las piezas, tras recibirlas del Papa, a la parroquia de la Trinidad.

Cristo es una hermosa pieza de notable patetismo que muestra un concienzudo y minucioso tratamiento anatómico; la Virgen es una esculturita de gran dramatismo con modelado, encarnación y policromía de cuidada ejecución.

Finalmente citaré el óleo sobre tela de la iglesia de Cortes en el que se halla representado *Cristo muerto*. El cuadro está colgado sobre la portada de la sacristía y mide 110 cms. de alto por 180 de largo; su estado de conservación



(6.22).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Cristo crucificado*. Atribuido a Luis Salvador Carmona. Siglo XVIII. Barroco. Fot. S. Ferrer/García-Saúco.

es deficiente, especialmente del rostro. Es una pieza barroca, pintada a finales del siglo XVII o a principios del XVIII, que muestra a Cristo semitendido sobre una sábana con numerosos pliegues, que están en consonancia con los del paño de pureza; la cabeza y la parte superior de la espalda aparecen apoyadas en algo que no se distingue, quizás el pie de la cruz. El cromatismo y el modelado de la figura indican que es una obra con calidad artística.

Aunque no es propiamente pasional, no puedo dejar sin citar el cuadro al óleo con el busto de Cristo que se halla colgado en la sacristía de la Trinidad; es un lienzo pequeño y anónimo que debió ser pintado en el siglo XVII.

El grupo de esculturas de Jesús Niño

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, alabastro, marfil, etc., aunque lo habitual es que estuviese tallada en madera.

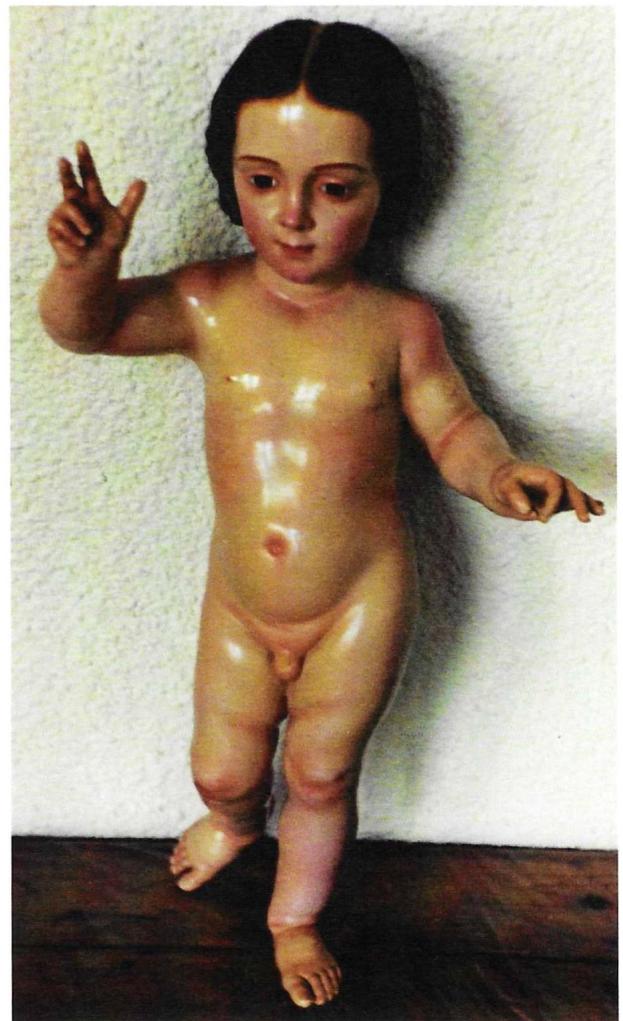
Al principio fueron las cofradías caritativas las que demandaron más Niños, pero posteriormente se unieron a ellas las peticiones de las clausuras de monjas (a las que también llegaban en las dotes de las nuevas monjas o como consecuencia de mandas testamentarias) y por los oratorios privados domésticos.

Algunas representaciones se hacían con vestiduras de talla, pero la inmensa mayoría muestran al Niño Jesús totalmente desnudo. 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 ex-

traordinaria calidad en las que los desnudos integrales infantiles se trataban con el mismo interés que los de los Cristos y los santos martirizados.

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.

Tengo noticia de cinco esculturas de este tema, sin contar con las salzillescas que luego citaré, casi todas guardadas en el monasterio de franciscanas. Son obras de madera tallada y policromada, de artífices anónimos pertenecientes a diferentes escuelas y labradas en el siglo XVIII.



(6.23).- Monasterio de Santa María Magdalena. *Niño triunfante*. Anónimo napolitano. Principios del siglo XVIII. Barroco. Fot. S. Ferrer/García-Saúco.

En la Trinidad solamente hay uno de los Niños; está ofreciendo un orbe y le falta la cabellera de pelo natural que llevaría sobre la cabeza; lleva un abultado vestido y posee escaso interés artístico.

Los cuatro Niños restantes se hallan en el monasterio de la Magdalena. Uno es un *Niño Jesús Dormido*, figura muy tosca y deteriorada que apoya la cabeza sobre su mano derecha. Al segundo se le conoce como *El Niño de los Milagros*; es muy pequeño, sedente, coronado, lleva anchas y abundantes vestiduras y está ornado con una gran ráfaga de ramos florales que se extiende en arco sobre su cabeza; se halla protegido por una urna.

Los dos últimos son los que tienen mayor calidad artística, destacando mucho sobre la de los demás. Ambos son Niños triunfantes, que bendicen y que portarían en su mano izquierda una larga cruz; sus anatomías y encarnaciones están bien logradas y sus rostros son dulces, armoniosos y trabajados cuidadosamente. El mejor de los dos es un anónimo napolitano de principios del siglo XVIII que ha estudiado el profesor García-Saúco (ilustración 6.23).

Las imágenes de la Virgen:

Las representaciones de Nuestra Señora de Cortes.

Las representaciones conservadas de la Virgen de Cortes, todas pictóricas, pueden clasificarse en dos tipos iconográficos.

. Las escenas del Aparecimiento.

Pueden dividirse en dos grupos:

La Virgen de Cortes sin los ropajes típicos de la imagen de vestir.

Estas representaciones son, en cierta manera, las únicas que pueden relacionarse algo con la fisonomía de la talla.

El cuadro más antiguo, que sepa, es el que hoy está en la hornacina del retablo que fue el mayor de la ermita de Cortes antes de la colocación del que hay actualmente; es un anónimo óleo sobre lienzo de 167 centímetros de alto por 125 de ancho y su estado de conser-

vación es malo. A lo largo del marco se pintó una inscripción, en la que se incluye el año de confección, 1665.

Otra obra del siglo XVII, igualmente anónima, es un óleo sobre lienzo de 105 centímetros de alto por 83 de ancho. Se encuentra en el locutorio del monasterio franciscano de la Magdalena y su conservación también es mala.

La tercera representación que se conserva está colgada en la sacristía de la parroquia de la Trinidad, es, como las otras, un óleo sobre lienzo, de autor anónimo y puede adscribirse al siglo XVIII (ilustración 6.24). Tiene una altura de 170 centímetros y su anchura es de 104; es una pintura que muestra cierto carácter popu-



(6.24).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Aparecimiento de la Virgen de Cortes*. Anónimo. Siglo XVIII. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

lar. En este caso la conservación es buena gracias a una restauración que se le hizo en torno a 1990.

. Las representaciones de la Virgen de Cortes con su atuendo característico de imagen de vestir.

Es la forma general de representación, diría que casi exclusiva, de la Virgen de Cortes desde el siglo XVIII hasta la utilización de la fotografía. La imagen ya está ornada con todos los elementos iconográficos, excepto el bastón de mando, con los que ha llegado a nuestros días.

En la sacristía de la iglesia de la Trinidad se guarda un pequeño óleo sobre lienzo de esta tipología; mide 54'5 centímetros de altura por 42'5 de anchura. La obra, que, como la precedente, muestra cierto aire popular, fue pintada en la segunda mitad del siglo XVIII y presenta un mal estado de conservación.

Las esculturas y pinturas de otras advocaciones marianas.

Sin contar las numerosas que talló Roque López, como se verá más tarde, las esculturas de la Virgen que tengo anotadas son una *Piedad* del primer tercio del siglo XVII (convento); dos *Inmaculadas*, una de la segunda mitad del siglo XVII (convento) y otra de las décadas de transición entre los siglos XVII y XVIII (Trinidad); la *Virgen del Tránsito* (Trinidad), del último cuarto del siglo XVIII; una *Virgen del Carmen* (Trinidad) de la segunda mitad del siglo XVIII o primeros años del XIX y dos imágenes de vestir con advocación desconocida (Trinidad). Tienen apreciable interés artístico las cuatro primeras y menor la quinta.

La *Piedad* es un grupo de madera tallada, dorada y policromada de 110 centímetros de alto por un metro de ancho; la Virgen se labró con mirada baja y expresión muy serena y meditativa; quizás le añadieron los ojos de cristal en el siglo XVIII.

Las *Inmaculadas* son obras que ponen claramente de manifiesto que han sido labradas por maestros que poseían diferentes conceptos estéticos a la hora de plasmar su iconografía.

La *Inmaculada* de las franciscanas aparece austera y con una composición plenamente simétrica; viste ropas sencillas pintadas con planos colores que tienen pocos pliegues y éstos con caídas simples; las manos están unidas ante el pecho, aunque ligeramente entreabiertas en su mitad superior; la figura se apoya sobre una nube con cabezas de angelitos y sin media luna. La *Inmaculada* de la parroquia de la Trinidad, de 160 centímetros de altura, también es de madera tallada y policromada, pero en ella se añade el estofado; es una imagen exuberante de abultadas ropas con muchos y pronunciados pliegues; su rostro no es juvenil y sus manos, orantes ante el pecho, están un poco desplazadas a su izquierda; sus pies reposan sobre una nube con media luna y angelitos, ésta, a su vez, está apoyada sobre una peana de reducida base; la manera de recogerse el manto sobre el brazo izquierdo, las roturas de la simetría y la forma en huso de su perfil denotan una probable procedencia granadina.

La *Virgen del Tránsito* se presenta yacente y con las manos en postura orante. Se encuentra sobre una cama decorada en sus frentes con nubes y ángeles dorados; el cuerpo, posiblemente para vestir por su esquemático tratamiento, aparece con una túnica pintada con motivos florales, estrellas y el sol y la luna antropomorfas en policromía sobre fondo blanco.

La *Virgen del Carmen* tiene un metro de altura y es una escultura de vestir con cabeza y manos talladas; es obra rococó de, seguramente, un anónimo maestro murciano de formación salzillesca.

Los cuadros en los que está representada María que conozco son cinco: uno fechado en 1675, *La Virgen y San Juan Evangelista* (Trinidad); tres pintados en diferentes momentos del siglo XVII, *La Virgen Reina* (convento), *La Virgen del Sagrario de Toledo* (Trinidad) y *La Virgen de la Soledad* (santuario de Cortes); y uno del siglo XVIII, *La Virgen de la Paz* (convento). El mejor lienzo es el de la patrona de Toledo. Además de los citados, en la Trinidad

hay dos cuadritos al óleo, pequeños, sucios y poco perceptibles.

Aunque no son representaciones de la Virgen, merece la pena citar el vistoso, aunque de poco valor artístico, programa iconográfico constituido por metáforas relacionadas con la Inmaculada Concepción que se labró en escayola, luego dorada, en el camarín de la Virgen de Cortes a principios del último cuarto del siglo XVIII.

El nutrido conjunto de imágenes de santos

En los edificios religiosos actuales de Alcaraz se registra una elevada cantidad de imágenes de santos; la existencia de seis conventos y del Colegio de la Compañía a lo largo de su historia y la concentración de sus obras en pocos lugares han hecho que el mayor porcentaje de imágenes sea de santos monásticos. Esta circunstancia sugiere tratar a estas figuras sacras en dos grupos: santos no monásticos y monásticos. Como en apartados anteriores, tampoco citaré las obras salzillescas; todas las imágenes de las que trataré en este apartado son anónimas.

Santos no monásticos.

Sobre temas del Antiguo Testamento solamente hay un óleo sobre lienzo del sacrificio de Isaac del siglo XVII; se encuentra en la Trinidad, es pequeño y se halla muy ennegrecido.

Imágenes de santos relacionados directamente con Jesús durante su vida pública hay pocas: una pequeña talla de *San Juan Bautista* del siglo XVIII (Trinidad), otra de *San Juan Evangelista* del primer tercio del siglo XVII (convento) y los mediocres tondos con los relieves de los cuatro *Evangelistas* de las pechinas de la cúpula de la iglesia de Cortes, de finales del siglo XVIII. En las pechinas de la cúpula de la antigua iglesia de San Miguel también están pintados los evangelistas, pero se encuentran muy deteriorados.

El *San Juan* del convento, de 125 centímetros de altura, es una obra con valor artístico que muestra al barbilampiño apóstol bendiciendo y apoyado sobre una amplia peana de “asas” cerradas; presenta la mirada baja y la expresión algo melancólica; sus vestiduras, con abultados pliegues, tienen un colorido plano; probablemente es de un anónimo andaluz.

De figuras sacras pertenecientes a los primeros tiempos de la Iglesia solamente están el óleo de *Santa Catalina*, del siglo XVII, el bulto de madera policromada y dorada del obispo y mártir *San Fructuoso* (Trinidad), que puede considerarse labrado en el siglo XVII, y la imagen de madera tallada, policromada y dorada de un obispo, una vez considerado *San Ignacio de Antioquía*, patrono de Alcaraz, y otras *San Blas*, santo muy venerado en la población que era titular de una importante cofradía y de un hospital (Trinidad). En la Trinidad cuelga el cuadro de otro obispo, *San Ildefonso*, éste arzobispo de Toledo, aunque con anterioridad fue abad del monasterio de Algalia; es un óleo sobre lienzo de bastante tamaño, 224 centímetros de altura por 170 de anchura, en el que está representado el conocido tema de la imposición de la casulla; fue pintado por Ana María Galazo en 1794.

De los Padres y Doctores de la Iglesia solamente está representado *San Jerónimo*, pintura al óleo sobre lienzo del siglo XVII (Trinidad); es una obra tenebrista que lo presenta como penitente y en la que el cuerpo del santo aparece en forzada torsión.

Es interesante el semicircular lienzo de *Santa Ana Triple* (Trinidad), óleo de finales del siglo XVII o principios del XVIII (ilustración 6.25); es un cuadro de apagado colorido en el que predominan el dibujo y el modelado escultórico de las figuras; éstas, aunque se hallan dentro de una habitación con bien delineado mobiliario, se apoyan en una nube.

San José es el personaje sacro de este grupo que más representaciones tiene: una poco afortunada escultura de madera tallada y policromada de finales del siglo XVII o inicios del



(6.25)

XVIII (Trinidad), un casi imperceptible, por su gran deterioro, lienzo al óleo pintado en el XVII (Trinidad) y el cuadro de *El sueño de San José*, de la segunda mitad del siglo XVII (iglesia de Cortes).

El sueño de San José se encuentra colgado en la pared frontal de la segunda capilla del lado de la epístola y mide 210 cms. de alto por 170 de ancho; es un óleo sobre lienzo de bella factura por la finura de los rasgos de los rostros, la buena composición de la escena, el bien entonado cromatismo del conjunto, el tratamiento de la luz que produce un mesurado claroscuro de los diversos elementos y el logrado modelado realista de las figuras.

Santos monásticos.

Se pueden diferenciar dos grupos de imágenes: el numeroso de las de fundadores y miembros destacados de las órdenes religiosas a las

que pertenecían los conventos que existían en la ciudad y el de las de fundadores de otras instituciones monásticas.

Santos fundadores y miembros destacados de las órdenes religiosas a las que pertenecían los conventos que existían en la ciudad:

Franciscanos.

De *San Francisco de Asís* tengo registradas tres imágenes: una escultura de maniquí, con cabeza bien modelada y rostro expresivo, del siglo XVII (convento), un deteriorado bulto de madera tallada y policromada del siglo XVIII (Trinidad) y un óleo sobre lienzo del primer tercio del siglo XVII (convento). Todas tienen mediocre calidad artística.

De *San Antonio de Padua* conozco otras tres obras: dos portan al Niño y una no; una de las primeras es un bulto de madera tallada y policromada del siglo XVII que lleva un Niño

salzillesco, del que luego trataré, (convento); la otra es de madera tallada y policromada y se hizo en el siglo XVIII (Trinidad). La restante es también una figura de madera tallada y policromada (convento) y quizás sea la de mayor valor artístico.

Dominicos.

No hay muchas imágenes de santos dominicos y todas se hallan en el santuario de Cortes: una estatua de *Santo Domingo* de finales del siglo XVII o principios del XVIII, un dominico sin identificar y, seguramente varias esculturas arrumbadas debajo de una escalera.

Se puede particularizar la imagen de *Santo Domingo*. Es una escultura de bulto redondo de madera tallada y policromada que mide 140 cms. de alto, 62 de ancho y 30 de profundo que debió labrarse a finales del siglo XVII o principios del XVIII; está muy repintada y le faltan tres dedos de su mano izquierda. La pieza debe proceder de uno de los dos desamortizados conventos que los dominicos tuvieron en Alcaraz.

Agustinos.

De esta orden monástica se conservan varias obras que tienen como referente a *San Agustín*: una expresiva y restaurada cabeza labrada a finales del siglo XVII o principios del XVIII (Trinidad), un cuadro del siglo XVII (Trinidad) y el óleo sobre lienzo de *San Agustín y las Órdenes*, también del siglo XVII, quizás de mediados (convento).

De *Santa Rita de Casia* hay una meritoria escultura de vestir del siglo XVIII en la Trinidad.

De todas ellas, la obra más destacada es la de *San Agustín y las Órdenes*, refiriéndose a la de San Agustín, a las que se regían por una regla derivada de la agustiniana y a las de los franciscanos, carmelitas y dominicos. Es un deteriorado cuadro de gran formato, 280 centímetros de alto por 120 de ancho, que tiene buena calidad pictórica, muestra un colorido en el que predomina el tono tierra rojizo y posee gran valor simbólico. Su contenido temático es

una alegoría de la Trinidad, como pilar básico del pensamiento agustino, y una exaltación de la Iglesia -representada por San Pedro, figura situada en el centro de la pintura-, propia de unos tiempos en los que el mundo católico luchaba contra el protestantismo y divulgaba las tesis del Concilio de Trento.

Como se dijo, en el retablo de la *Virgen del Tránsito*, que perteneció al convento de San Agustín, hay colocados dos pequeños cuadros que tienen cronología anterior a la del retablo y su imagen titular. Tradicionalmente, a uno de ellos, el del fraile, se le ha atribuido la identidad de *San Agustín* y al otro, el de la monja, la de su hermana *Perpetua*.

Hermanos de San Juan de Dios.

Perteneciente a esta orden religiosa solamente hay una escultura de madera tallada y policromada de *San Juan de Dios*, obra del siglo XVII que se guarda en el monasterio de Santa María Magdalena. La pieza es de madera tallada y policromada, tiene 155 cms. de altura; el santo aparece de pie, está vestido con el hábito de la orden y mira al cielo; con posterioridad se le pusieron ojos de cristal.

Santos fundadores de otras instituciones monásticas.

De las órdenes religiosas que ahora se van a citar no existían conventos en Alcaraz, pero el ascendiente y/o la gran devoción que alcanzaron sus fundadores hizo que sus imágenes estuvieran en los templos de la población.

Carmelitas.

Hay dos esculturas de *Santa Teresa de Jesús*, ambas en la Trinidad. Una es una talla de madera policromada mal conservada del siglo XVII; la otra, una escultura de vestir del XVIII.

Monjes Antonianos.

Como en el caso anterior, se conservan dos imágenes del fundador, *San Antón* (Trinidad). Una es una talla de madera policromada de cerca de metro y medio de alta que puede datarse en el último cuarto del siglo XVIII (ilus-



(6.26).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Antón*. Anónimo. Último cuarto del siglo XVIII. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

tración 6.26) y la otra un óleo sobre lienzo del siglo XVII que mide 136 centímetros de altura por 117 de anchura.

Clérigos Teatinos.

De *San Cayetano* hay en la Trinidad dos piezas, una buena talla de madera policromada y estofada que se puede considerar de finales del siglo XVII o principios del XVIII y una tosca cabeza de, quizás, el siglo XVII. La primera procede del convento-hospital de San Juan de Dios, en el que figuraría porque el santo fue fundador de un hospital y de varios Montes de Piedad.

Las representaciones de ángeles

Además de los cuatro angelitos de Roque López que pronto se verán, en Alcaraz hay cinco representaciones angélicas, todas escultóricas y anónimas: una pareja de ángeles de madera tallada policromada obrados en el siglo XVIII (Trinidad), otra pareja, ésta de ángeles lampadarios monocromos bastante estropeados, de difícil adscripción cronológica (Cortes) y un *San Rafael*, obra de notable calidad artística del siglo XVIII (Trinidad). Comentaré la última.

El arcángel era una figura sacra muy invocada en las enfermedades -fue considerado sanador-, lo que justifica que su escultura estuviese en el extinguido convento-hospital de San Juan de Dios, de donde procede (ilustración 6.27). Es una anónima pieza de reducido tamaño, 43 centímetros de altura, de madera bien tallada y policromada; sobre gran peana, *San Rafael*, vestido de negro con esclavina y ancho escapulario -elemento característico del hábito de los hermanos de esta orden religiosa-, va caminando; porta en la mano izquierda un bordón con calabaza y en la derecha un pez, hoy desaparecido; destacan su elegante postura, el dinamismo de los paños y la bondad de su concepción y hechura.



(6.27).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Rafael*. Anónimo. Siglo XVIII. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

Las obras de Francisco Salzillo, Roque López y los salzillescos

En Alcaraz se encuentra un conjunto muy importante de esculturas de la escuela murciana del último cuarto del siglo XVIII y primeros años del XIX; todas ellas han sido estudiadas por el profesor García-Saúco.

De Francisco Salzillo solamente se registra la excelente escultura de madera tallada, dorada y policromada de *San Pedro Apóstol* que está en la Trinidad; fue labrada por el maestro hacia 1780 (ilustración 6.28). La figura adelanta su pierna izquierda como señal de movimiento, levanta la mano derecha en un imponente gesto y mira fijamente hacia el frente, quizás con excesiva expresión.

De su discípulo más importante, Roque López, hay un elevado número de obras, todas comprendidas entre 1790 y 1805, y tengo noticias de otras que han desaparecido.

De este maestro solamente hay una representación de Cristo, es un *Jesús Nazareno* de vestir que se encuentra en la Trinidad.

Imágenes marianas hay varias: la *Inmaculada* del monasterio de monjas franciscanas, de madera tallada y policromada, la *Virgen del Carmen* -en la que aparece acentuada la estereotipada mirada propia del artífice-, la *Virgen de la Soledad* y *La Dolorosa*, las tres de vestir y guardadas en la Trinidad.

La *Inmaculada Concepción* es una notable escultura de madera tallada, policromada y estofada de 134 centímetros de altura. Los abultados ropajes le proporcionan a la imagen un movimiento ascendente en espiral; la cabeza, ladeada hacia su derecha, presenta un cuidado modelado; los vivos colores y el cuidado estofado le dan un aspecto suntuoso y de gran intensidad cromática. La Virgen se alza sobre una compleja peana de nubes de las que salen



(6.28).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Pedro Apóstol*. Francisco Salzillo. Hacia 1780. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.



(6.29).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Virgen Dolorosa*. Roque López. Hacia 1797. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

la media luna, el dragón y un angelito que levanta la parte inferior del manto.

La *Dolorosa* es una bella imagen con cabeza, manos y pies de madera tallada y policromada que mide 153 centímetros de altura (ilustración 6.29); la Virgen, con los brazos extendidos, dirige al cielo una mirada llorosa y suplicante. Forman parte de la obra cuatro angelitos compungidos o llorosos que el artista diseñó para colocarlos rodeando a la Virgen; dos se hallan con la imagen y los otros dos están colocados, impropriamente, en el camarín de la Virgen de Cortes, uno a cada lado de la imagen. En la Trinidad debía montarse el grupo escultórico tal y como lo concibió Roque López.

Figuras del santoral también se conservan varias, todas bultos redondos de madera tallada, policromada y estofada de notable interés artístico: la imagen cotitular de la iglesia y del monasterio de franciscanas, *Santa María Magdalena*, *San Lorenzo*, también en el convento, *San Joaquín* (ilustración 6.30) y *San José*, las últimas en la Trinidad.



(6.30).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Joaquín*. Roque López. Hacia 1805. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

Además de las indicadas, en la Trinidad se conservan dos espléndidas piezas más, ambas bultos de madera tallada y policromada: un *Niño Jesús*, triunfante, y un *San Miguel Arcángel*, imagen que fue la titular del retablo mayor de la iglesia de su nombre.

San Miguel (ilustración 6.31), con alas desplegadas y vestido a la romana, finaliza un salto apoyando un pie sobre el pecho del demonio, que tumbado y escorzado en el suelo se mueve frenéticamente, y se dispone a asestarle



(6.31).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *San Miguel Arcángel*. Roque López. 1790. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

un golpe con la espada. El rostro del diablo muestra gran dramatismo, pero el del arcángel manifiesta tanta serenidad que resulta un tanto inexpresivo y no está en consonancia con la gran agitación de la escena; las figuras del grupo -que tiene 180 centímetros de altura, 95 de anchura y 93 de profundidad- presentan un perfecto equilibrio y poseen una gran riqueza cromática realzada por un mesurado estofado.

De seguidores anónimos de Francisco Salzillo contabilizo tres esculturas: un *Jesús Nazareno* de vestir (Trinidad), muy del estilo del ya citado de Roque López, un *San Francisco recibiendo los estigmas* (monasterio) y el *Niño Jesús del San Antonio de Padua* del siglo XVII que hay en el monasterio, Niño que no es el suyo, ya que éste se labró en las décadas finales del siglo XVIII. Las dos últimas imágenes son de bulto obradas en madera tallada y policromada.

La orfebrería

Se tratará de ella agrupándola en dos conjuntos: el formado por la que se labró para la Virgen de Cortes y el constituido por todas las piezas restantes.

El ajuar de la Virgen de Cortes.

La Virgen de Cortes posee un rico ajuar. Es elevada la cantidad de sortijas, collares, broches, rosarios, etc. de oro, plata, perlas, piedras preciosas y semipreciosas que tiene la imagen, pero de su joyero no puedo tratar porque al mismo no he tenido acceso.

Sí puedo detallar, hasta lo que es posible en el limitado espacio del que dispongo en el libro, el resto de las piezas de orfebrería del atuendo iconográfico de la imagen; casi todas están hechas por artistas anónimos y están bien conservadas.

El cetro, que se labró en 1616, es de plata dorada fundida y cincelada; mide 39 centímetros de alto y el ancho de la cabeza es de 7 centímetros. Tiene grabadas dos inscripciones.

Uno de los cuatro juegos de coronas que tiene la imagen fue labrado en el segundo tercio del siglo XVII (ilustración 6.32). La corona de la



(6.32).- Santuario de Cortes. Corona de la Virgen de Cortes. Anónimo. Segundo tercio del siglo XVII. Barroco. Fot. Real Archicofradía de la Virgen de Cortes.

Virgen es de plata dorada, grande, volumétrica y con densa decoración, tiene imperiales y posee una tupida ráfaga; la corona del Niño es también de plata dorada, repujada y cincelada.

Rostrillos barrocos tiene dos, uno de finales del siglo XVII o principios del XVIII y otro del XVIII posterior al primer cuarto. El primero es de plata dorada y repujada con pedrería y mide 27 centímetros de alto por 24 de ancho. El segundo es una pieza que lleva frecuentemente la imagen; es de plata dorada, fundida y cincelada, lleva adornos de oro, perlas y pedrería y tiene 33 centímetros de altura y 25 de anchura; del mismo pendía una “*joita de oro del Espíritu Santo enpedrada de cinco diamantes*”, adorno que ha seguido llevando la Virgen hasta la actualidad, aunque separado del rostrillo.

El cascabelero que lleva el Niño es de plata y fue labrado en el siglo XVIII.

Aunque no es un elemento de la indumentaria de la imagen, hay que citar la hermosa custodia de sol de coral que se le donó a la Virgen en 1663 porque forma parte de su ajuar (ilustración 6.33). La obra, que se encuentra en la sacristía de la iglesia de la Trinidad, es de bronce dorado, tiene 70 centímetros de altura, el ancho del pie mide 21'5 centímetros y el sol alcanza un diámetro de 38. García-Saúco cree que la pieza pudo trabajarse en Palermo y proceder de Trápani, estimándola de notable valor, no sólo por su antigüedad, sino también por ser una de las pocas que de esta clase se conservan.

Las piezas restantes.

Todos los vasos sagrados que se conservan en Alcaraz, excepto unas crismas de plata en su color del siglo XVII que hay en la Trinidad, se concentran en el monasterio de la Magdalena. El conjunto conventual, bastante heterogéneo, está formado por crismas, vinajeras, naveta bellamente decorada, incensario -todas piezas de plata labradas en el siglo XVII- y copón -éste rococó y elaborado en el siglo XVIII por el platero Quinza-.

En el convento se guardan también una custodia, una cruz procesional y dos coronas, todas de plata.



(6.33).- Iglesia de la Santísima Trinidad. Custodia de la Virgen de Cortes. Anónimo italiano. 1663. Barroco. Fot. J. S. Ferrer.

La custodia (ilustración 6.34) mide 53 centímetros de altura, el sol tiene 26 de diámetro y la obró un anónimo maestro en el siglo XVII. Es una típica pieza escurialense, muy arquitectónica, que lleva cuatro cabezas de querubines cinceladas en la base, tiene un toro muy geométrico y muestra otras cabecitas de ángeles en el nudo y sol.

Una de las coronas, del siglo XVII, la lleva la *Inmaculada* de Roque López y la otra es una pieza rococó hispano-americana obrada por un anónimo platero en la segunda mitad del XVIII.

En el convento quedan algunas otras piezas de plata: relicario, cetro y alguna campanilla, pero tienen escasa relevancia artística.

LAS MANIFESTACIONES DEL NEOCLASICISMO Y DE LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

A finales del siglo XVIII, Alcaraz ya ha decaído extraordinariamente y lo seguirá haciendo a lo largo del siglo XIX; ese descenso repercutió, lógicamente, en la adquisición de obras



(6.34).- Monasterio de Santa María Magdalena. Custodia. Anónimo. Siglo XVII. Barroco. Fot. S. Ferrer/García-Saúco.

de arte y por ello son escasas las pertenecientes a este periodo.

LAS OBRAS NEOCLÁSICAS:

Retablo mayor de la antigua iglesia de San Miguel.

Tiene un solo cuerpo en cuyo centro hay practicada una hornacina flanqueada por una columna y una pilastra de orden corintio a cada lado, en el hueco estaba colocada la escultura de *San Miguel Arcángel* de Roque López, hoy en la Trinidad; el ático remata con frontón semicircular y gloria con el Espíritu Santo. Todo imita jaspes y elementos de bronce dorado. Es del último cuarto del siglo XVIII. A juego con el retablo se labraron el frontispicio y el templete del órgano que pueden verse en su tribuna de la iglesia.

Las imágenes.

De estilística neoclásica se conservan sólo cuatro obras; son todas anónimas, del último cuarto del siglo XVIII y se encuentran en la Trinidad: dos imágenes de bulto, *San Pascual Bailón* y *San Agustín*, una pintura en la que está representado *San José* y un sagrario con el relieve del cáliz y la Sagrada Forma en la puerta.

Solamente destacaré la escultura del santo franciscano; es una apreciable obra de madera tallada, policromada y estofada, pero la restauración que se le hizo hace unos años le proporcionó un cromatismo algo estridente.

La orfebrería:

De esta época son dos cálices de plata que hay en el monasterio de la Magdalena. Uno es del platero Martos y está fechado en 1793; el otro es de las primeras décadas del siglo XIX y es anónimo. El primero muestra la típica copa con forma de campana, pequeña y lisa; su astil es delgado y el nudo tiene la forma de cono invertido; su pie, circular, es amplio, alto, escalonado y con menuda decoración. El otro es parecido, pero está prácticamente desornamentado y su nudo es cilíndrico.



(6.35).- Iglesia de la Santísima Trinidad. *Fray Fermín de Alcaraz*. Vicente López. Hacia 1849. Fot. J. R. Fernández.

LAS OBRAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX.

Las imágenes.

Puedo citar: dos bultos redondos, un *Cristo yacente* labrado en el siglo XIX (Trinidad) y un *Sagrado Corazón de Jesús*, de principios del XX (monasterio); una imagen de vestir, la *Virgen de los Desamparados*, del siglo XIX (monasterio); un cuadro al óleo, *La Divina Pastora con el Niño mostrando su corazón*, de muy entrado el siglo XIX, y varios retratos pintados, uno de *Fray Fermín de Alcaraz*, de hacia 1894, y el otro de un canónigo sin identificar, realizado a finales del siglo XIX o principios del XX (ambos en la Trinidad). Todas las obras, excepto la de *Fray Fermín*, son anónimas.

El *Cristo* es de madera tallada y policromada y de tamaño natural; su anatomía está trabajada correctamente, pero la imagen despierta poca emoción. El *Sagrado Corazón* también es de madera tallada, dorada y policromada y su altura supera los dos metros; va andando sobre una nube, tiene un corazón con una amplia au-

reola radiante en el centro del pecho, muestra al frente la palma de su mano izquierda y mira hacia abajo; es una obra apreciable porque se sale algo del adocenamiento que domina en las representaciones de esta advocación. *La Virgen de los Desamparados* tiene talladas cabeza, manos, gran peana de nubes y los dos niños orantes que lleva a los pies; dirige su mirada a los niños. El retrato del canónigo, un óleo sobre lienzo, es mediocre.

El cuadro de *Fray Fermín* es excelente (ilustración 6.35). Fray Fermín Sánchez Artesero nació en Alcaraz y fue Obispo de Cuenca; era ferviente devoto de la Virgen de Cortes y se preocupó por beneficiar a su pueblo. A mediados de siglo, Vicente López pintó este retrato suyo, que es un óleo sobre lienzo de 80 centímetros de altura por 64 de anchura. El ilustre alcaraceño muestra la larga y característica barba de los capuchinos y dirige una mirada directa al espectador; el perfecto modelado del rostro y la enorme calidad del toque cromático convierten esta pintura en una espléndida obra de arte.

La orfebrería:

El ajuar de la Virgen de Cortes.

En 1875 se le regaló a la Virgen de Cortes la segunda de las cuatro coronas que hoy posee (ilustración 6.36); la labró el platero madrileño E. Moratilla. La corona, imperial y con ráfaga,



(6.36).- Santuario de Cortes. Corona de la Virgen de Cortes. E. Moratilla. 1875. Fot. Real Archicofradía de la Virgen de Cortes.

es de plata sobredorada fundida y cincelada, tiene punzón y lleva una inscripción. Tiene de alto 46 centímetros y de ancho 52; el diámetro de su aro es de 13'5 centímetros.

A juego con la anterior, pero más sencilla, se hizo la corona del Niño; no tiene punzón ni inscripción, pero hay que considerarla de los mismos maestro y donante y de igual cronología.

La imagen tiene otra corona, modesta; se la regalaron en 1906, pero ésta la lleva puesta la *Virgen de la Soledad* de Roque López.

Con motivo de la coronación solemne de la Virgen de Cortes -1 de mayo de 1922- se obraron juego de coronas, rostrillo, gran ráfaga y bastón; en 1936 desaparecieron la corona de la Virgen y la ráfaga, salvo algunos fragmentos de ésta. El rostrillo y la corona del Niño que se labraron para la mencionada conmemoración son piezas que se han conservado.

El rostrillo es el que queda sin citar de los tres que tiene la imagen; se trata de un ejemplar repujado con pedrería que mide de alto 29'5 centímetros y de ancho 24'5.

La corona del Niño mide 14 centímetros de altura y alcanza 7 de diámetro en el círculo de base. El aro es liso con pedrería; la diadema es de fina y afiligranada labor y de ella salen seis imperiales que culminan en ornamentado remate.

El último atributo iconográfico que se le colocó a la Virgen de Cortes fue el mencionado bastón de mando; con él se le nombraba alcaldesa de la población y capitana provincial. Todo el bastón es de plata fundida y burilada y mide 110 centímetros de largo.

El 30 de abril de 1943, se celebró la Re-coronación de la Virgen de Cortes; para que la luciera en esta ocasión se labraron nuevas corona y gran ráfaga; en la segunda se integraron los fragmentos que quedaron de la confeccionada en 1922. El rostrillo y la corona del Niño fueron los de la Coronación.

La corona que se le hizo a la Virgen es de plata -parte en su color, parte dorada y lleva algunos detalles de oro-, fundida, repujada y

cincelada con abundantes piedras preciosas y cuatro esmaltes (de España, Alcaraz y Albacete y el anagrama de María). Tiene de alto 50 centímetros y el diámetro de su boca es de 12. Su estilística es neobarroca y fue confeccionada, según Carrascosa González, en Casa Navarro de Valencia; el autor citado indica que su peso es de tres kilogramos (ilustración 6.45).

La gran ráfaga actual es de plata en su color, fundida y cincelada y tiene elementos superpuestos de plata, tanto en su color como dorados. Alcanza una altura de 138 centímetros y una anchura de 128. Básicamente es igual que la de 1922, pero con pares de motivos superpuestos. Está labrada alternando rayos rectos y ondulados; sobre los rayos se superponen, alternándose, dos diseños diferentes de ángeles alados.

En 1994 se labró una nueva media luna porque la antigua fue robada; es muy parecida a la anterior. En 2010 se le hizo una pequeña corona al Niño, que no está a juego con ninguna de las que tiene su Madre.

Las piezas restantes.

En la Trinidad se guarda un conjunto de obras de orfebrería labradas en distintos momentos del siglo XIX y todas anónimas; en el mismo predominan las de estética neobarroca. Las piezas son: dos cálices, dos cruces procesionales, dos candelabros de bronce y mármol blanco de 62 centímetros de altura y un par de relicarios.

Terminaré el capítulo con la referencia de la vistosa custodia de sol neobarroca de plata dorada y en su color que en 1955 fue regalada a la parroquia de la Trinidad, donde permanece. Tiene 90 centímetros de altura y su sol mide 35 de diámetro; pesa 9'5 kilogramos. Es interesante por el barroquismo que evoca, por la rica iconografía que muestran las numerosas esculturitas, relieves y esmaltes de figuras sacras que lleva -destaca el Santo Grial con dos ángeles adorándolo que lleva en el astil- y por su gran riqueza material.