

La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia): Espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (y II).

Francisco Javier Delicado Martínez
Departament d'Història de l'Art
Universitat de València

RESUMEN

La Iglesia mayor de Santiago apóstol, de Jumilla (Región de Murcia), erigida entre 1490 y 1815, constituye uno de los ejemplos más señeros de la arquitectura gótica, renacentista, barroca, rococó y neoclásica del arte murciano, albergando un magnífico retablo de los hermanos Francisco y Diego de Ayala documentado a fines del siglo XVI, y otros tres setecentistas de Nicolás de Rueda, Ignacio Castell y José González de Coniedo, así como varias pinturas sobre tabla y en lienzo, ornamentos litúrgicos (de Lorenzo Suárez), obras de platería, la sillería del coro y elementos significativos de rejería.

Constituye, también, el presente un estudio de síntesis y puesta al día de los ensayos sobre literatura artística que se han venido publicando sobre la arquitectura y obras de arte del templo, habida cuenta que las dos únicas monografías existentes sobre el edificio (tesinas de licenciatura leídas en 1959 y 1976) nunca fueron editadas, siendo su acceso restringido y máxime cuando se carece hasta hoy de una historia actualizada en edición impresa del proceso constructivo y su patrimonio mueble.

Y un breve capítulo dedicado a la liturgia incide en las festividades de mayor arraigo popular desarrolladas en su espacio arquitectónico y mediatizadas en tiempo pasado por las numerosas cofradías y congregaciones de laicos que existieron en la localidad.

Palabras clave: Arquitectura eclesiástica | Gótico – Renacimiento – Barroco – Neoclasicismo | Jumilla (Región de Murcia) | Siglos XV - XIX | Patrimonio mueble | Retablística | Escultura | Pintura | Platería | Iconografía religiosa.

ABSTRACT

The Mayor Church of Santiago apostle in Jumilla (Murcia), built between 1490 and 1815, is one of the most important examples of Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo and Neoclassical Architecture of Murcian Art. It also contains a wonderful altarpiece done by Francisco and Diego de Ayala brothers. This altarpiece is documented at the end of XVI Century, and another three of them dated on XVII Century done by Nicolás de Rueda, Ignacio Castell and José González de Coniedo, and also different paintings on wood and canvas and liturgical vestments (of Lorenzo Suárez), goldsmiths masterpieces, choir stalls and significant elements of railings.

This article is a resume and updates different studies published regarding the architecture and art of this temple. The only two existing monographs of the building (undergraduate dissertations read in 1959 and 1976), never published. This is the reason they were restricted to the public.

Key words: Ecclesiastical architecture | gothic-renaissance-baroque-neoclassicism | Jumilla (Región of Murcia) | 15th – 19th Century | movable heritage | altarpieces | sculpture | painting | goldsmith | religious iconography.

PATRONOS Y COMITENTES.

Por su status jurídico los recursos de la fábrica de Santiago provenían de las tercias decimales de la producción agraria; rentas con las que se financiaba los gastos de edificación, reparación, mantenimiento y funcionamiento del templo que, en algunos momentos del siglo XVII –de gran crisis y decadencia en la villa–, “eran distraídas de su destino natural”, según testimonio de Albano Martínez⁸¹, y que provenían del diezmo del cultivo de la aceituna, la vid, la hoja de morera y el azafrán. Asimismo, se contaba con el denominado “Voto de Santiago”, un gravamen o tributo que continuaba todavía en 1756 y que consistía en el pago por parte de los labradores de tres celemines de trigo si se llegaba a diez fanegas de cosecha anuales, en favor de las obras de la iglesia.

Aparte de este “impuesto”, varios son los patronos de la élite local (algunos ocuparon cargos administrativos) que con su contribución coadyuvaron a costear las obras de la fábrica del templo, mencionándose en el transcurso del siglo XVI las familias aristocráticas de los Pérez, Ramón, Lozano, Marín, Guardiola, Gasque, Tomás-Serrano y Castaño, que adquirieron los títulos y propiedad real de derecho a ser enterrados en las ocho capillas tardogóticas que se construyeron al efecto, y comitentes que encargarían sus obras a los artistas de más destacado prestigio del antiguo Reino de Murcia –en muchas ocasiones maestros menores, pero de suficiente personalidad en el tiempo (Jerónimo Ballesteros, Artus de Brandt

Tizón, Cristóbal de Salazar, los Estangueta,...)–, costeando retablos y pinturas con los santos de su devoción, y propiedad que en el Setecientos perderían (en el caso de los Tomases, en 1736); un panorama espiritual que se completaba con la presencia de cofradías de múltiples advocaciones. Por otra parte, toda familia que en la villa se preciara de hidalga instituía patronatos, colativas familiares, capellanías o pías memorias.

En otras ocasiones razones diversas movieron a particulares y prebendados a colaborar con su óbolo, como es el caso de Leonor Martí, mujer de López Guardiola (el bachiller Jumilla), que en 1542 deja 10.000 maravedíes para la obra de la fábrica del templo⁸²; Juan Tello y Rodrigo de Alamíquez, quienes costearon en 1578 el retablo de “La Circuncisión del Señor” con destino al crucero derecho de la iglesia; el clérigo Francisco Abellán Tomás, que en 1614 lega 600 reales⁸³, mientras que algunos beneficiados aportaron recursos o hicieron donaciones, sonando los nombres de Nicolás de Arce y Orozco, quien sufragó hacia 1590 el retablo de “Nuestra Señora de los Remedios” que se ubicó en el crucero izquierdo del templo y legó algunos ornamentos (casullas, colgaduras y un cáliz); Juan Lozano y Lozano, que en 1677 regaló una custodia, que pasó luego a la Iglesia de El Salvador; Francisco Pascual Pérez de los Cobos que hacia 1725 reconstruye la denominada Capilla de San Francisco (o de la Soledad) –segunda del lado del Evangelio de la nave gótica– colocando las imágenes de San Francisco de Asís en el centro del altar y la de Nuestra Señora de los Dolores en un lateral,

⁸¹ GUARDIOLA VALERO, E.; MARTÍNEZ MOLINA, A.; CUTILLAS CUTILLAS, S.: *op. cit.*, p. 23.

⁸² ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, p. 48

⁸³ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Muerte y religiosidad popular en Jumilla durante la época de los Austrias (Siglos XVI y XVII)*. Jumilla, Imp. Lencina, 2005, p. 66.

costeándose los gastos con las rentas de un molino harinero de su propiedad en la Partida de la Ribera⁸⁴; y de Blas Cantos Soriano, que con su dádiva se edificó en todo o en parte la Capilla de la Comunión⁸⁵.

Tras la refriega de la guerra civil y durante los años de la autarquía (1940 y siguientes) diversas familias bienestantes jumillanas sufragaron piezas devocionales del patrimonio mueble del templo con el fin de restituir lo perdido. Así, entre otros donantes, la familia Molina Guillén costeó el nuevo púlpito, varias esculturas y el sagrario de la capilla eucarística; la de Gregorio Velasco algunas obras de imaginería; Eugenio Espinosa de los Monteros, barón del Solar, costeó la imagen de “San Juan apóstol”, de los escultores Román y Salvador; y Esteban Tomás-Soriano y Tomás donó en 1953 un flojo lienzo de la “Virgen de Gracia”, de fines del siglo XVII.

EL CONTENIDO MUEBLE: OBRAS DE ESCULTURA Y DE PINTURA.

Numerosas esculturas, pinturas sobre tabla y en lienzo, el tabernáculo del altar mayor, el órgano que hubo en el último tramo del templo junto al coro y varios ornamentos litúrgicos, perecerían en la devastación de 1936 a manos de indeseables, en un momento de confusión o inquina anticlerical, salvo el retablo mayor de los Ayala, que fue muy dañado en el primer y segundo cuerpos, los retablos del crucero y algunas pinturas que subsisten en la sacristía mayor, capilla de la Comunión y capilla del Bautismo, no descartando la posibilidad de que alguna que otra pintura sobre tabla o lienzo haya terminado en el comercio de antigüedades o entre particulares.

Compleja, asimismo, resulta, la identificación de las advocaciones titulares de las capillas góticas en lo antiguo, así como su patronazgo, salvo las de las familias Castaño, Lozano y Tomases (1ª, 3ª y 4ª capillas del lado de la Epístola), habida cuenta de los gustos y modas de cada época, que sólo los inventarios –si subsisten– y los protocolos notariales, contrastados, ayudarán a resolver las incógnitas que se plantean.

Procediendo, a continuación, al *inventario del patrimonio mueble*⁸⁶ (obras de escultura, pintura, ornamentos, orfebrería, rejería, campanología...), que en la actualidad acoge la Iglesia mayor de Santiago apóstol, enumeramos las siguientes piezas salvo error u omisión, de factura posterior, la mayoría de ellas, a la guerra civil española:

En el presbiterio:

El *retablo mayor de Santiago apóstol* (Fig. 14), de estilo renacentista y espíritu postridentino o contrarreformista, es obra monumental vignolesca de dilatada construcción hasta bien entrado el siglo XVII, de gran expresividad tallada en madera de pino (mazonería y elementos estructurales de columnas, frisos y frontones) y de ciprés (relieves, esculturas y atlantes) de los escultores entalladores vizcaínos hermanos Francisco y Diego de Ayala de fines del siglo XVI⁸⁷, ayudados en su labor efímeramente por el tallista Pedro de Flandes (fallecido en 1583 –fecha en que se iniciaba la obra del retablo–), según apunta el investigador José Crisanto López Jiménez⁸⁸.

La documentación del retablo fue dada a conocer, aunque incompleta, por Juan Agustín Ceán Bermúdez, adquiriendo los escultores el compromiso de construirlo mediante escritura que otorgaron en Jumilla el 28 de octubre de 1582 ante el escribano público Martín Tomás y

⁸⁴ CUTILLAS DE MORA, José Miguel (et al.): *Jumilla: Repertorio heráldico*. Murcia, Editora Regional, 2002. [Véase el Capítulo V a cargo de LACY Y PÉREZ DE LOS COBOS, Salvador Mª de: “Los Pérez de los Cobos y sus alianzas”, p. 400].

⁸⁵ En el año 1755, de una población de 4.450 habitantes, el número total de propietarios en Jumilla era de 540, de los que 63 eran clérigos y 477 seglares. (Cfr. *Jumilla, 1755. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Con una introducción de Alfredo Morales Gil. Madrid, TABAPRESS, S. A., 1990, p. 20).

⁸⁶ Para una aproximación al estudio y catálogo sobre patrimonio mueble, véase GIL REINA, Rosa Mª: “El inventario general de bienes muebles de la Iglesia Católica en la Región de Murcia: Jumilla (Iglesias de Santiago Apóstol, del Salvador y Monasterio de Santa Ana del Monte)”. *Actas de las XVII Jornadas de Patrimonio Histórico: Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico, Etnológico y Etnográfico en la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 2006, Vol. XVII, pp. 493-502.

a la que iba unida el diseño en pergamino (documento que ha desaparecido); posteriormente suscribieron escritura de obligación el 22 de diciembre de 1583 ante el escribano público Juan de Palencia, de la partición del trabajo, siendo autor Francisco de Ayala de las mejores esculturas y relieves allí representados (escenas de la predela y de la calle central)⁸⁹. De su iconografía narrativa se ha ocupado la historiografía de arte a través de Manuel González Simancas, Andrés Baquero Almansa, Elías Tormo y Monzó, José Sánchez Moreno, José M^a Azcárate Ristori, Alfonso E. Pérez Sánchez, Cristóbal Belda Navarro y Manuel Muñoz Barberán⁹⁰, tratándose de una gran máquina con evidentes resabios en el retablo mayor de la Catedral de Astorga (León), obra de Gaspar Becerra (1558-1560), pieza clave en la evolución de la escultura del norte peninsular y aún en la del sureste, destacando particularmente los relieves de la predela de gran equilibrio compositivo y de un clasicismo de corte romanista y miguelangelesco, y en los que algunos autores equívocamente han querido ver influencias berruguetescas.

Levantado sobre un plano de tres gradas con pavimento de piedra de jaspe en mármol negro, labor del cantero Juan José Montero, y un podio de mensulones que sirve de asiento a una predela de relieves con putti tenantes de modos manieristas, la estructura lignaria del retablo está constituida por tres cuerpos y órdenes de arquitectura (jónico, corintio y compuesto) separados por frisos, con sus equivalentes calles cado uno y cuatro entrecalles, adelantadas sobre el plano del fondo para adaptarse a la curva absidal de la cabecera. En cada uno de tales cuerpos, relieves con la vida de Santiago alternan con esculturas de bulto redondo dispuestas en las entrecalles mostrando aquéllos los episodios acaecidos desde los instantes de su martirio hasta el milagroso hallazgo de su cuerpo en Compostela⁹¹, según describe el capítulo XCIX de La Leyenda Dorada, escrita en latín hacia 1264 por el dominico genovés Santiago de la Vorágine⁹² y recoge también la “Compilación de los milagros de Santiago” del erudito y prosista Diego Rodríguez de Almela (Murcia, 1426-1489), editada modernamente por Juan Torres Fontes.

- ⁸⁷ Los hermanos *Francisco, Juan* (el mayor) y *Diego de Ayala*, acaso de origen vizcaíno y formados con los Becerra (y no con Martínez de Castañeda como se ha venido afirmando desde tiempos de Juan Agustín Ceán Bermúdez), activos en Murcia desde 1550, colaboraron también, individualmente o asociados, en las hechuras de los retablos mayores de Alhama y Caravaca (1554); retablo de Santa Catalina (1565) y retablo mayor de la iglesia de la Asunción (1566) de Yecla; retablo de Abarán (1565-1570); imagen para la iglesia de Pliego (1567); retablo de Yeste (1572); caja del órgano de Moratalla y andas para la iglesia de San Miguel de Mula (1576), sendos crucifijos para Lorca y San Francisco de Cehegín (1580), una Magdalena para Mula (1582), varias esculturas para Alcantarilla y Callosa del Segura (1584-1585), figuras de santos franciscanos para el convento de San Francisco de Murcia (1582) y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Andilla (Valencia, 1576-1585).
- ⁸⁸ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Miscelánea pictórica levantina al tercer centenario de la muerte de Alonso Cano”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1967, p. 19.
- ⁸⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, pp. 85-87
- ⁹⁰ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *op. cit.*, pp. 534-535; BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, pp. 65-66; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325; SÁNCHEZ MORENO, José: “Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia”. *ARTE ESPAÑOL* (Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte). Madrid, 1945, Tomo XVI, pp. 126-129 y Lám. II; AZCÁRATE RISTORI, José M^a: “Escultura del siglo XVI”. *ARS HISPANIAE (Historia Universal del Arte Hispánico)*. Vol. XIII. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958, p. 365; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, pp. 211-212; BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Escultura: La talla y diseño de retablos”, en *Historia de la Región Murciana*. Tomo VI (dedicado a “Murcia en la crisis del siglo XVII”). Murcia, Ed. Mediterráneo, S.A., 1980, p. 337; MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: “Escultura del siglo XVI murciano. Nueva documentación de los hermanos Francisco, Diego y Juan de Ayala”, en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Tomo II. Murcia, Universidad - Academia Alfonso X el Sabio, 1987, pp. 1188-1189.
- ⁹¹ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Escultura en Murcia en la segunda mitad del siglo XVI. La transición al Barroco”, en *Archivo Hispalense (Revista Histórica, Literaria y Artística)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1999, Núm. 249, p. 277.
- ⁹² VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. (Traducción de fray José Manuel Macías). Madrid, Alianza Forma, 1994, Vol. I, pp. 396-405.



Fig. 14 – AYALA, Juan y Francisco de: *Retablo mayor de Santiago Apóstol*. Años 1583-1600 (Foto Francisco Baños).

Atendiendo a la descripción formal que del retablo hace Manuel González Simancas⁹³, y a la detenida visita “in situ” que realizamos, la predela se compone de siete compartimentos separados por esculturas de telamones o mancebos desnudos en actitud de soportar la enorme carga de la pesada máquina; los tableros de la calle central son de doble anchura y todos los huecos (tableros y nichos) permanecen separados por columnas estriadas en espiral y rematados en el coronamiento del retablo con frontones triangulares y curvos, el de la calle central más elevado y algo menos los intermedios de cada lado, sobre los que campean a ambos lados del Padre Eter-

no los escudos en madera tallada y policromada del monarca Felipe II (con las armas reales de España) y del Papa Pío V (con banda breseteada y seis estrellas doradas)⁹⁴, mientras que en las esquinas del pedestal se hallaban sendos tableros con los blasones de Jerónimo Manrique, obispo de Cartagena (1583-1590) y de los marqueses de Villena, y en los resaltes de las entrecalles figuran escudos de la Orden santiaguista (cruz latina flordelisada y venera de peregrino).

El programa iconográfico atiende a las siguientes representaciones: Las hornacinas del banco contienen las figuras de los Cuatro Evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) y las de los tres cuerpos del retablo, San Pedro, San Pablo, San Roque, San Nicolás, San Cristóbal y San José, en el primero; San Agustín, San Jerónimo, San Vicente Ferrer, San Antonio Abad, San Fulgencio y Santa Florentina (que ha sido confundida con Santa Teresa) en el segundo; y San Gregorio, San Ambrosio, San Juan Bautista y San Francisco de Asís, en el tercero; apareciendo en el frontón principal la figura de El Padre Eterno, y en el entablamento entre el primer y segundo cuerpos, ocho bustos de apóstoles confrontados en mediorrelieve.

A Francisco de Ayala corresponden los altorrelieves de la calle central (que aloja una imagen de la Asunción, rodeada de un grupo de infantillos sobre la que ciñen una corona –considerándose lo mejor del retablo– y un Calvario, compuesto por las hechuras del Crucificado, la Virgen María, San Juan Bautista y María Magdalena, en el ático –en el contrato se mencionaba un crucifijo con los dos ladrones–) (Fig. 15), las figuras y relieves del tercer cuerpo, las composiciones de La Cena (la actual es una reinterpretación de la que existió) y El prendimiento de Jesús de la predela, junto con las estatuas de los evangelistas San Juan y San Lucas; y a Diego de Ayala incumben las toscas representaciones

⁹³ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, p. 534.

⁹⁴ CUTILLAS DE MORA, José Miguel: “Heráldica de Jumilla”, Cap. II de la obra del mismo autor, *Jumilla: Repertorio heráldico*. Murcia, Editora Regional, 2002, pp. 90-93.



Fig. 15 – AYALA, Juan y Francisco de: *Retablo mayor de Santiago Apóstol*. Detalle. (Foto Cayetano Herrero).

de la historia de Santiago de las calles laterales (Aparición de la Virgen del Pilar, El rey Fernando I frente a la ciudad de Coimbra, Prendimiento de Santiago, Degollación por orden de Herodes, Aparición de la reliquia o sepulcro del apóstol en un arca de madera –escena de gran carácter narrativo–, Traslado del cuerpo de Santiago por tierra y conversión de la reina Loba y Traslado del cuerpo del santo por mar desde Jerusalén a España –Iria Flavia, Galicia–, éstas dos últimas de gran maestría perspectivista y tema que también aparece en una de las claves de la bóveda gótica), las hechuras de los evangelistas San Mateo y San Marcos de la predela y las figuras de los tableros de las entrecalles⁹⁵, mientras que el grupo del titular con clámide militar a caballo en corveta sobre moros caídos en tierra de la calle central –Santiago matamoros en la batalla de Clavijo– es obra posterior del escultor Cristóbal de Salazar, yerno de Francisco de Ayala (fallecido en 1592), un altorrelieve de gran movimiento espacial, un tanto desmañado y de escasa prestancia⁹⁶ –que no presencia–, recientemente restaurado.

El tabernáculo original que existió sobre la mesa del altar, de dos cuerpos con relieves cristológicos, de apostolado y de las virtudes cardenales, rematado por un cascarón, era obra también del escultor Francisco de Ayala, adscrito a la misma época que el retablo y dorado en el año 1635 por el pintor hellinés Juan Ramón con un coste de 700 reales, siendo llevado en 1843 a la iglesia

albaceteña de Albatana (San Ildefonso), aneja en otro tiempo a la de Santiago⁹⁷; tabernáculo en madera que sería reemplazado por otro de gusto neoclásico confeccionado entre 1815 y 1817, documentado por Alfonso Antolí en los Libros de Fábrica parroquiales de dichos años como obra del tallista Julián Hernández, que importó 8.000 reales, procediendo a su dorado hacia el año 1890 el pintor murciano Ignacio Amoraga Latorre (avecindado en Cieza), por cuyo trabajo percibió 9.000 reales (importe mayor que el de su manufactura)⁹⁸, pereciendo en la guerra civil⁹⁹ y del que existe constancia a través de viejas fotografías de época.

El retablo, con unas dimensiones de 42 pies castellanos de alto y 30 pies de ancho (12'60 m. x 9 m.), fue ejecutado entre 1583 y 1595 por los mencionados escultores, siendo concluido por el granadino Cristóbal de Salazar y Josefa de Ayala, su mujer, ensamblado por el entallador Diego de Navas, unido al muro mediante el empleo de machones y anclajes metálicos, mientras que la policromía, estofado y dorado se concertó en 1601 con los pintores y doradores avecindados en Murcia, Artús de Brandt, Juan de Arizmendi, Francisco Polo y Jerónimo de Córdoba (yerno del maestro mayor de las obras del obispado Pedro Monte de Isla), de todo lo cual dio puntual noticia el investigador José Crisanto López Jiménez¹⁰⁰, ascendiendo el coste de la obra en su totalidad a más de 4.000 ducados¹⁰¹, costeados de las rentas de la fábrica. Dos grandes telones

⁹⁵ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *op. cit.*, Tomo II, pp. 533-535; SÁNCHEZ MORENO, J.: *op. cit.*, pp. 127-128.

⁹⁶ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: “El escultor granadino Cristóbal de Salazar en Jumilla” *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2008*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2008, p. 255.

⁹⁷ La Parroquia de Santiago hacia 1840 constituía un curato de cuarta clase con dos anejos, uno en la aldea de Ontur (San José) y otro en la de Albatana (San Ildefonso), hallándose servida por un cura ecónomo, un teniente para la parroquia y dos para los anejos; 13 eclesiásticos seculares y 8 exclaustros (Cfr. MADOZ E IBÁÑEZ, P.: *op. cit.*, Tomo IX, p. 662).

⁹⁸ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *La Iglesia de Santiago de Jumilla. Arquitectura*. Jumilla, Imp. Lencina, 2000, p. 73.

⁹⁹ SÁNCHEZ MORENO, José: *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁰ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos XVI y XVII”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1966, p. 4; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “El retablo de Santiago, de Jumilla, joya del Renacimiento. Los hermanos Ayala escultores, y arte y artistas valencianos. Noticias inéditas de Jerónimo Quijano y otros maestros”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, Patronato José M^a Quadrado, 1972, Núm. 57, pp. 159-160 y 170; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Cartagena y Orihuela”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1974, p. 28.

¹⁰¹ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *La Iglesia de Santiago de Jumilla. Arquitectura*. Jumilla, Imp. Lencina, 2000, pp. 86-92

(a modo de velo, de tela de sarga o cáñamo), situados a uno y otro lado del retablo, de unos 10 metros de longitud cada uno de ellos, que pendían de unas guías del cascarón del presbiterio (y testimonian añejas fotografías), enmascararía la gran máquina en determinados actos litúrgicos, particularmente en tiempo de Cuaresma¹⁰².

Los relieves santiaguistas, tras los daños sufridos en la guerra civil –julio de 1936 (y momento en el que se perdieron varias esculturas de talla del primer y segundo cuerpos, evitando males mayores la firme actuación del jumillano Germán Jiménez Bernal)¹⁰³–, fueron restaurados entre 1964 y 1969 por técnicos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA), de Madrid, bajo la dirección de Juan García Yúdez, cuyo proceso fue dado a conocer por Gratiniano Nieto Gallo, a la sazón Director General de Bellas Artes, en su discurso de ingreso como Académico Numerario de la Academia de Alfonso X El Sabio, procediendo los referidos facultativos a una desinfección general con formol, consolidación de la madera y chuleteado de las grietas y orificios, fijación de la policromía, encolado de los tableros, reparaciones y reintegraciones de las lagunas y partes que faltaban y barnizado¹⁰⁴. Con posterioridad, de 1989 a 1993, algunas figuras originales del retablo fueron intervenidas “in situ” por los restauradores Raimundo Cruz Solís e Isabel Pozas Villacañas, quienes procedieron a una limpieza sumaria de las mismas, restituyéndose por nueva talla con escasa fortuna las esculturas (particularmente las de los Cuatro Evangelistas, cobijadas en horna-

cinas) y relieves perdidos (el de “La Cena”) de la predela, a cargo de la Escuela de Restauración de Arte Sacro de la Conferencia Episcopal Española (Talleres de Arte Granda, de Madrid), tratando con ello de armonizar y obtener una completa lectura artística e iconográfica del retablo.

Una valoración crítica acerca de esta gran máquina vendría dada por considerarse –por la historiografía especializada de arte– uno de los últimos episodios más importantes de la retablística del Renacimiento en el antiguo Reino de Murcia ejecutado a gran escala, con su planta poligonal, el sentido del movimiento con cuerpos columnados que avanzan y retroceden y los atlantes de la predela¹⁰⁵, destacando de Diego de Ayala los recursos del efectismo en los grupos y escenas perspectivizadas de los altorrelieves, elaborados con singular maestría (sobre todo el de “La traslación a España en barca del cuerpo del apóstol Santiago”) y las hechuras de los intercolumnios salientes, y de su hermano Francisco los dos tableros altos de la calle central, mientras que las figuras exentas restantes (niños recostados incluidos) reflejan –en nuestro criterio colegiado– cierta dureza carentes de expresividad para la época en que se concibió el retablo (fines del siglo XVI), al igual que los relieves del banco, de muy tosca elaboración.

El sagrario que hoy centraliza el retablo –en nuestro criterio colegiado–, con relieves de Cristo resucitado, figuras (en hornacina) de Moisés y Aarón, y escenas en la predela de la infancia de Jesús, es talla actual en madera dorada procedente del Taller de la Conferencia Episcopal

¹⁰² Alfonso Antolí documenta en 1674 la adquisición a Antonio Vázquez, mercader de Cieza la adquisición de 400 varas de terciopelo carmesí con el fin de hacer una colgadura, ajustada en 32.500 reales, que muy bien podría tratarse de un gran cortinón para cubrir el retablo mayor (cfr. ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, pp. 121-122).

¹⁰³ Decidida y significativa fue la actuación en la ciudad –en julio de 1936– del republicano Germán Jiménez Bernal, que evitó la destrucción del retablo de los Ayala y/o su posible traslado a Barcelona, colaborando además, junto con varios vecinos –entre ellos Antonio José Verdú López– en la recuperación y salvaguarda de importantes piezas devocionales y artísticas (tallas escultóricas) del patrimonio jumillano. Sobre el respecto véase el artículo de VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio: “¿Quiénes y cómo salvaron al Cristo amarrado, abuelica Santa Ana, Cristo de Lepanto y demás el 25 y 26 de julio de 1936?”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla - 2007*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2007, pp. 247-253.

¹⁰⁴ NIETO GALLO, Gratiniano: *Consideraciones en torno a la conservación de Bienes Culturales. Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia*. Discurso leído por el autor el día 3 de diciembre de 1971 en su recepción pública como Académico de Número de la Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1971, pp. 71-73.

¹⁰⁵ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Escultura”. *Historia de la Región Murciana*. Tomo VI. Murcia, Ed. Mediterráneo, S.A., 1980, p. 337.

Española del año 1990, floja. Y sobre dicho sagrario de reciente se ha ubicado un Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, talla policromada de 86 x 76 x 46 cm., anónima, de cierto mérito artístico, de promedios del XVIII, donación de unos devotos.

El presbiterio se recerca con una barandilla con varales torneados de fundición de estilo renacentista, que hacia 1817 fue recreada dos tercios por el cerrajero Pascual Gómez¹⁰⁶, proporcionándole una mayor altura, mientras que sendos ambones poligonales de forja, hoy desmontados y alojados en desvanes de la iglesia, se ubicaron a modo de púlpitos en los extremos de dicha barandilla adosados a las semicolumnas jónicas de la cabecera, según atestiguan viejas fotografías de época.

Crucero izquierdo:

El tallista Ignacio Castell Pérez trazó en 1768 el Retablo de Santa Ana (que subsiste) (Fig. 16), de estilo barroco, eco del que realizara entre 1757-1760 siguiendo trazas de Juan de Gea para la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Esperanza, de Peñas de San Pedro (Albacete), aunque con menos pretensiones que aquél (constituye el retablo mayor de dicha población manchega) al ir destinado aquí al crucero izquierdo del templo. El retablo –luego puesto bajo la advocación de la Virgen de la Candelaria–, citado por Albano Martínez Molina y Lorenzo Guardiola Tomás¹⁰⁷, de perfil quebrado y elevado sobre un zócalo de jaspes, está compuesto de un banco con rocallas y cuerpo delimitado por columnas flanqueando el amplio nicho central, con paneles curvos la-



Fig. 16 – CASTELL PÉREZ, Ignacio: *Retablo de Santa Ana*. Madera dorada. Año 1769. (Foto Javier Delicado).

terales con jarrones y repisas, y ático que interesa un lienzo ovalado de San Juan Nepomuceno entre rocallas y jarrones, con una cartela en la cima con el anagrama de María, habiendo perdido las pequeñas tallas de las repisas. Fue dorado hacia 1785-1787 por el pintor Joaquín Ruiz¹⁰⁸. La

¹⁰⁶ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A. (2000): *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ ALBANO MARTÍNEZ, A.: *op. cit.*, p. 28; GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁰⁸ PALENCIA PÉREZ, Remedios: *La Iglesia de Santiago de Jumilla*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Murcia, 1949, p. 98; PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Librería Yerba, 1992, p. 433; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”. *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 328-329.

hornacina fue receptáculo del Grupo escultórico de Santa Ana con la Virgen niña, obra de hacia 1767 de Francisco Salzillo, del que proporcionan testimonio Baquero Almansa y Elías Tormo¹⁰⁹, que conocemos por una rancia fotografía de E. Cañizares¹¹⁰; grupo desaparecido que, en opinión de José Sánchez Moreno, “era de igual técnica que el San Joaquín y la Virgen niña en brazos del Convento franciscano de Santa Ana del Monte, de excelentes detalles anatómicos y fría presencia”¹¹¹. Este grupo salzillesco, junto con la talla de “El Dulce Nombre de Jesús” que existió en el retablo con el que confronta, importaron 4.990 reales de vellón en apreciación de Albano Martínez Molina¹¹².

El nicho central acoge actualmente una imagen de Nuestra Señora de la Soledad (1944), de vestir (usa saya de tela negra y manto del mismo tono), de 150 cm. de altura, obra del escultor Ignacio Pinazo Martínez que fue costeada por la familia Gregorio Velasco. De refinada elegancia y tratada con gran naturalismo, con las manos recogidas sobre el pecho y los dedos entrelazados, es portadora de un corazón de plata traspasado por siete espadas, ciñendo su cabeza una corona imperial del mismo metal y piedras semipreciosas, cincelada en los talleres José David de Valencia en 1954, siendo obra inspirada en la antigua Dolorosa de vestir de Ignacio Vergara Gimeno que hubo en el Convento de las Cinco Llagas de San Francisco¹¹³. En actos solemnísimos es

portadora de otro corazón en oro y brillantes, tallados a cabujón, obra del orfebre murciano Joaquín Gascón, del primer tercio del siglo XIX, perteneciente a la Hermandad de la imagen.

Finalizando el Quinientos presidió este ámbito un retablo renacentista de la invocación de Nuestra Señora de los Remedios, quizás obra de los pintores Artus de Brandt (Tizón) y Jerónimo de Córdoba de hacia 1599¹¹⁴, que fue costeado por el beneficiado Nicolás de Arce y Orozco¹¹⁵, luego en paradero desconocido; y en 1741 el ensamblador Nicolás de Rueda ejecutó un retablo barroco para el Sagrario (que ocupó este espacio), que reemplazó al anterior de fines del XVI, siendo desmontado y ubicado hacia 1773 en el presbiterio de la Capilla de la Comunión (capilla que por entonces se había construido), donde subsiste en la actualidad (véase su descripción y documentación en el epígrafe que dedicamos al patrimonio mueble de la capilla sacramental y la nota 149 del presente estudio).

Crucero derecho:

Formando “pendant” con el anterior, Retablo del Dulce Nombre de Jesús (Fig. 17), de planta convexa y esquema formal que es derivación literal del antecitado de Ignacio Castell, con predela, cuerpo con nicho entre columnas y ático, de estilo barroco, del año 1773, obra del escultor, pintor y arquitecto José González de Coniedo (ambos retablos costaron 7.550 reales

¹⁰⁹ BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 477; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325.

¹¹⁰ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Francisco Salzillo y sus obras escultóricas en Jumilla”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 2007, p. 246.

¹¹¹ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de Escultura en Murcia)*. Murcia, Editora Regional, Colección Arte / 3, 1983 (2ª ed.), pp. 129 y 151.

¹¹² MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 29.

¹¹³ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Presencia del escultor Ignacio Pinazo en Jumilla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2009*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, p. 130.

¹¹⁴ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Correspondencia pictórico valenciano-murciana. Siglos XVI-XVII”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1966, p. 4.

¹¹⁵ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Muerte y religiosidad popular en Jumilla durante la época de los Austrias (Siglos XVI-XVII)*. Jumilla, Imp. Lencina, 2005, p. 62.



Fig. 17 – GONZÁLVEZ DE CONIEDO, José: Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Año 1773. (Foto Javier Delicado).

de vellón), que se conservaba fragmentado desde la guerra civil¹¹⁶ y ha sido recompuesto de reciente, estofado y dorado, aprovechando paneles curvos, columnas, perfiles y fragmentos del entablamento y ático que lo coronaba con la cartela del anagrama de Jesús, rehaciendo las partes faltantes basándose en su simétrico. Fue

dorado, también, hacia 1785-1787 por el pintor Joaquín Ruiz, natural de Orihuela y durante esos años vecindado con su familia en Jumilla. En el ático, lienzo con marco ovalado de *El sueño de San José*, pintado recientemente por el taller de la Conferencia Episcopal Española.

La hornacina central albergó la singular imagen, también perdida, de El Dulce Nombre de Jesús, obra de Francisco Salzillo¹¹⁷, con unas dimensiones de cinco palmos de altura (107 cm.) según consta anotado en el manuscrito inédito del clérigo ilustrado Luis Santiago Bado¹¹⁸, que evidenciaba a “Jesús Niño ante (o adorando) la Cruz”, conocido popularmente en Jumilla por el “Niño Jesús de la Bola”, al hallarse de pie pisando la esfera del mundo sobre un peñasco. La talla salzillesca, de hacia 1770, según José Sánchez Moreno (cuya fotografía reprodujo en 1945), “era una bellísima imagen, de lo mejor en esta clase de representaciones de Jesús infante, en actitud de contemplar una cruz, mórbido y de posición reposada. La cabeza tratada como todas las de sus estatuas infantiles, con los habituales mechones característicos y cara algo mofletuda; la actitud de las manos era delicadísima y acariciante¹¹⁹; y en opinión de Belda Navarro, “es otra de las más deliciosas representaciones de Salzillo en la temática infantil”. Según este autor, el Niño Jesús, “representado sobre una superficie rocosa y apoyando uno de sus pies sobre una esfera terrestre, vuelve a repetir el mismo modelo de Niño ya utilizado, aunque con ligeras variantes en el San José teresiano del Real Monasterio de Santa Clara”¹²⁰ y en el “San José con el Niño” de la iglesia de Algezares.

Su lugar lo ocupa hoy una imagen de San Juan Apóstol (1942), hechura en madera de pino

¹¹⁶ PALENCIA PÉREZ, R.: *op. cit.*, p. 99; PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.*, p. 445; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 2002, p. 48.

¹¹⁷ BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 477; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325.

¹¹⁸ ARABASF (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Leg. 63 – 3/5. “Vida de Don Francisco Salzillo y Alcaraz, escultor murciano”. Manuscrito redactado por Luis Santiago Bado hacia 1785. 16 h en f. [Luis Santiago Bado (o Vado) y Rosso (1751-1833) fue sacerdote y periodista, fundador y director del “*Diario de Murcia*” (1792), miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, traductor al castellano de varios compendios latinos y autor de diversos tratados sobre Agricultura y Matemáticas, y de una biografía inédita de Francisco Salzillo].

¹¹⁹ SÁNCHEZ MORENO, J.: *op. cit.*, pp. 129 y 151; DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: *op. cit.*, pp. 247-248.

¹²⁰ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Mito y realidad de una edad de oro (1700-1805). El gran siglo de la Escultura Murciana”. *Historia de la Región Murciana*. Vol. VII. Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, pp. 480-481.

rojo, dorada y policromada con las telas estofadas, de 178 cm. de altura, debida a la gubia del binomio de escultores imagineros valencianos Román y Salvador (Luis Carlos Román López y Vicente Salvador Ferrándiz), que fue costeada por Eugenio Espinosa de los Monteros, barón del Solar, constituyendo una copia facsimilar de la hechura homónima que realizara Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Murcia, en 1756, siendo restaurada en 2009 por Mariano Spiteri Sánchez¹²¹, quien procedió a la desinsectación preventiva de la escultura, inserción de espigas en los dedos de las manos, reintegración de grietas, inyección de cola orgánica y barnizado final; e imagen que sustituye a otra anterior que existió en el templo de Francisco Sánchez Araciél, perdida en la guerra civil. De concepción amanerada, de cierto artificio y de gesto frío e inexpresivo, recuerda el Apolo de Belvedere, de Leócares¹²².

Este ámbito en origen –fines del XVI– acogió un retablo renacentista bajo la advocación de “El Nombre de Jesús”, que concierne al *Retablo de la Circuncisión del Señor*¹²³ de 1578, hoy desmembrado, cuya tabla central se halla en la sacristía y las tablas laterales se incorporaron hacia 1958 al “Retablo de San Sebastián”, ubicado en la primera capilla del lado del Evangelio de la fábrica gótica. En 1739 el ensamblador Nicolás de Rueda, reemplazando al retablo renacentista, ejecutó un nuevo retablo de estilo barroco, en esta ocasión bajo la misma advocación de “El Dulce Nombre de Jesús” (el maderamen acaso luego reaprovechado para alguna de las capillas del templo) y que será sustituido algunos años después por el de José González de Coniedo, que es el que preside este espacio y se ha analizado.

Los dos retablos dieciochescos que subsisten en el crucero –antaño bajo la advocación de *Santa Ana y la Virgen niña* y de *El Dulce Nombre de Jesús*– fueron restaurados en el transcurso del año 2008, tras haberse licitado públicamente a concurso por resolución de la administración autonómica¹²⁴ mediante contrato, con un presupuesto de 95.000 €, habiéndose procedido a la reintegración de faltantes y tallado de piezas (particularmente del ático), intervención en grietas y fracturas, estucado de carencias, aplicación de bol, dorado al agua, reintegración cromática diferenciada y protección final; trabajos que estuvieron coordinados por técnicos de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, de la Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

En las capillas del lado del Evangelio (o del lado de la izquierda) desde los pies a la cabecera en la nave gótica:

Las cuatro capillas del lado del Evangelio fueron desmanteladas por el arquitecto Lorenzo Alonso en 1793, perforando los muros de los contrafuertes y reforzando los soportes, abriendo arcos de medio punto rebajados y convirtiéndolas en una falsa nave lateral o pasillo de comunicación entre el atrio de los pies del templo y la Capilla de la Comunión.

1ª capilla (que fue de la familia Ramón, estuvo bajo la advocación de San Antonio y cierra una reja del XVII): Retablo de capilla –el que existe (Fig. 18)– que proviene de la antigua capilla de los Remedios, con la que confronta, y responde a un esquema renacentista en madera dorada de principios del siglo XVII, acaso de Francisco

¹²¹ SPITERI SÁNCHEZ, Mariano: “Memoria de la restauración de la imagen de San Juan Evangelista, de Jumilla (Murcia)”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2009*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, pp. 85-87.

¹²² DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “De imaginaria valenciana en Jumilla: El binomio Román y Salvador, escultores”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2008*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2008, p. 156.

¹²³ TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, pp. 324-325.

¹²⁴ “13091. Resolución de la Consejería de Cultura, Juventud y Deportes por la que se hace pública la licitación para la contratación del servicio de restauración de los retablos de la Candelaria y del Dulce Nombre de Jesús, de la Iglesia de Santiago, de Jumilla”. Publicada en el *BORM (Boletín Oficial de la Región de Murcia)*. Murcia, lunes 8 de octubre de 2007, Núm. 233, pp. 28541-28542.



Fig. 18 – TALLER DE LOS ESTANGUETA: *Retablo de San Sebastián*. Siglo XVII. (Las pinturas sobre tabla incorporadas proceden del retablo de “La Circuncisión del Señor”, del taller de Juan Correa, de 1578, que existió en la Capilla de la Comunión). (Foto Javier Delicado).

García o del taller familiar de los Estangueta (Juan Bautista “El Viejo” y “El Mozo”, ambos tallistas y ensambladores), organizado por predela, tres calles (las laterales divididas en niveles) organizadas por columnas de orden corintio, friso saliente y ático donde aparece el capitel ménsula con aletones laterales flanqueando el edículo y rematado con frontón triangular, albergando la hornacina central una talla escultórica de *San Sebastián*, antigua, repintada con una pátina muy oscura. Las escenas pintadas en la predela (pasajes de *La muerte de Abel por Caín* y de *El hallazgo del cuerpo sin vida del hijo de María Castaño, muerto por un rayo en el bosque* –escena que recuerda un episodio desafortunado acaecido en Jumilla hacia el año 1520–)¹²⁵, y en el ático (que aloja un *Calvario* –Cristo Crucificado con San Juan y la Virgen María a los pies–), son las originales del mal denominado “Retablo de San Sebastián”, que fue mandado construir, a través de Alonso Pérez, mayordomo de Santiago, por la familia de María Castaño (casada con el hidalgo Pedro Martínez), mientras que las tablas que encuadran las calles laterales (con el arcángel *San Miguel* a la

izquierda, de tonos metalizados, y *San Juan Bautista* a la derecha de proporciones alargadas y en posición de caminar, y otras de dos mancebos –los santos *Justo y Pastor*– con palmas del martirio y libro en las manos, muy amanerados con figuras de proporciones alargadas y uso en los tonos del verde veronés)¹²⁶ proceden del Retablo de la Circuncisión, de 1578, del círculo del pintor Juan Correa de Vivar (acaso pintados por Jerónimo Ballesteros)¹²⁷, luego desmembrado, que existió en la Capilla de la Comunión, tiempo después aquí trasladado. Las tablas referidas, en observación de López Jiménez presentan cierta afinidad con otras de “El Juicio Final” existentes en la iglesia parroquial de la Asunción de Yeste (Albacete), atribuidas con insistencia al pintor y retablista germánico Artus de Brandt (Tizón)¹²⁸, además de hallarse emparentado por la estructura del retablo y la importancia concedida a la columna. El aspecto formal del retablo (que no las tablas incorporadas) –a juicio de Cristóbal Belda– “aporta un modelo de obra pequeña para capilla particular siendo el prototipo de los ejecutados por la dinastía de los Estangueta ya en el siglo XVII”¹²⁹.

¹²⁵ Los cronistas locales Albano Martínez Molina, Eliseo Guardiola Valero y Sebastián Cutillas Cutillas, en la obra *Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos* (Jumilla, Vilomara hermanos, impresores y editores, 1896, Tomo II, pp. 100-103), refieren que en el *Retablo de la Capilla de los Castaño*, hoy –en 1895, cuando escriben– Capilla de los Cobos, aparece en la predela un cuadro, pintado por diestro pincel, que reproduce un triste suceso acaecido en Jumilla en las primeras décadas del siglo XVI (hacia 1522): el hallazgo del cuerpo sin vida del menor de los hijos, de quince años de edad, de María Castaño y su consorte el hidalgo Pedro Martínez, que se había extraviado en el bosque y había fallecido a consecuencia de un rayo durante una tormenta. Años más tarde (1526), el infortunio deparará a esta familia otro trágica desgracia: la muerte de otro hijo que les quedaba, a consecuencia de una epidemia de peste. Ante tanta desazón, María Castaño en su testamento otorgado en 1535 instituiría una capellanía a favor de Alonso Pérez, mayordomo de Santiago, mandando construir la reja de la Capilla del Bautismo donde sería sepultada y para lo cual dejó seis ducados, dejando otros seis para que se confeccionara un retablo –perpetuando su memoria– con las efigies de San Jerónimo, San Bernardo y San Agustín, “y es el mismo que todavía decora el altar que ahora llaman de los Remedios, colocado a la siniestra de la puerta principal (portada sur) de la Parroquia Mayor de Santiago”. [En nuestra opinión, el retablo que mandó hacer María Castaño se corresponde con el que se conoce como Retablo de San Sebastián, cuya ubicación se varió tras de la guerra civil, trasladándose a su actual emplazamiento (la capilla gótica con la que confrontaba antaño), y retablo de mazonería que conserva en la predela la pintura original del pasaje reseñado, junto con otras tablas añadidas en las calles laterales procedentes del “Retablo de la Circuncisión” que existió en la Capilla de la Comunión].

¹²⁶ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: “Los artistas y la vida cotidiana”, en *Historia de la Región Murciana*. Tomo V (dedicado a “La época de la expansión, 1500-1590”). Murcia, Ed. Mediterráneo, S.A., pp. 402-403.

¹²⁷ Sobre la trayectoria del pintor *Jerónimo Ballesteros*, consúltese AGÜERA ROS, José Carlos: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, Tabularium, 2002, pp. 29-36.

¹²⁸ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente (Tabla de la Circuncisión del Señor)”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1959, pp. 64-65.

¹²⁹ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Murcia en la crisis española del siglo XVII. Escultura”. *Historia de la Región Murciana*. Vol. VI. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1980, p. 338.

2ª capilla (de la familias Marín y Román, antaño bajo la advocación de los santos médicos Cosme y Damián, y luego de Nuestra Señora de la Soledad y de San Francisco de Asís): Por testamento otorgado en Jumilla el 19 de mayo de 1680 –que reproduce Salvador M^a de Lacy¹³⁰– por Ana Pérez de los Cobos (hija de Francisco Pérez de los Cobos y de Águeda Gaitán), se sabe que la capilla albergó una imagen de *Nuestra Señora de la Soledad*, de vestir, acaso de principios del siglo XVII, que debió ser trasladada al oratorio del hospicio (Ermita del Hospital del Santo Espíritu) hacia 1746, luego devuelta tras la conversión del hospital en Ayuntamiento. Este espacio, desde finales del siglo XVIII, constituye paso de servidumbre entre el atrio norte porticado que proyectara Lorenzo Alonso y la nave gótica del templo. La pila del agua bendita en mármol veteadado rojo es labra del cantero Francisco Cremades de Alberola, del año 1771.

3ª capilla (de la familia Gasque o Guardiola, que se puso bajo la invocación de Santa Lucía): Perforados sus muros sirve de acceso a la Capilla de la Comunión desde la nave gótica.

4ª capilla (de los Pérez, documentada en 1504, bajo la advocación de los Ángeles): Acoge una *Virgen de la Esperanza* (2002), imagen Dolorosa de candelero, de rostro expectante y melancólico, con el cuerpo ligeramente inclinado y las manos entreabiertas acogedoras, obra del escultor Ramón Cuenca Santo.

En las capillas del lado de la Epístola (o del lado de la derecha) desde los pies a la cabecera en la nave gótica:

1ª capilla (originariamente fue Capilla del Bautismo, de la familia Castaño, luego Gasque o Guardiola, acogiendo un retablo renacentista con las imágenes de San Jerónimo, San Bernardo y San Agustín, protegida por una reja de hacia 1535 y que cuando escribía Albano Martínez

–año 1896– se la conocía como Capilla de la Virgen de los Remedios, acogiendo además las imágenes de los santos médicos Cosme y Damián): En la actualidad alberga un grupo escultórico de *San José acompañado del Niño Jesús*, de olot.

2ª capilla: De advocación y patronazgo ignorado en sus orígenes, entre 1570 y 1573 se demanteló para abrir una nueva puerta de acceso al templo por el flanco sur, por el cantero Julián de Alamíquez. Conserva el arranque de los arcos de cerramiento desde las ménsulas de la primera estructura gótica, que fue sustituida por una cúpula octogonal gallonada oblonga que apoya sobre trompas en las esquinas, decorada en palmeta.

3ª capilla (del patronazgo de los Lozano –el blasón pintado con las armas de la familia, con las cuatro barras de Aragón en campo de plata y siete armiños negros con el morrión en derredor, dispuesto en uno de los paramentos laterales, así lo testifica–, que se puso bajo la advocación de San Sebastián): Este ámbito, por las aportaciones documentales dadas a conocer por la investigadora Carmen Guardiola Vicente¹³¹ –un informe redactado y fechado en Murcia en 20 de agosto de 1793 por Juan Lozano Santa, Canónigo de la Iglesia y Obispado de Cartagena, acerca de la capilla de referencia, de la que era copatrono y a fin de que a su sobrino Fernando Lozano y Gaitán le fuese reconocido el derecho a disfrutar del patronazgo de la capilla, así como a poseer un vínculo–, albergó un retablo renacentista de madera compuesto de predela, cuerpo principal y ático, que databa de 1601, mandado hacer por el comitente Esteban Lozano, en el que se hallaban representadas en escultura y pintura las efigies de *San Sebastián* (titular de la capilla), *San Juan Evangelista*, *San Esteban protomártir*, *San Ildefonso*, *San Miguel Arcángel*, y en el remate o arcosolio la efigie de *San Gregorio Magno*. Según el mencionado informe –transcrito por Carmen Guardiola– en

¹³⁰ LACY, Salvador M^a de: “El añejo culto a Nuestra Señora de la Soledad”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla-1996*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 1996, pp. 31-40.

¹³¹ GUARDIOLA VICENTE, Carmen: “Capilla de los Lozano, de la Iglesia mayor de Santiago”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla-1996*. Jumilla, Junta Central de Semana Santa, 1996, pp. 23-28.

1774 se renovó la capilla a expensas del canónigo Lozano para colocar “otro (retablo) de buen gusto, según el orden corintio, con estatua de San Sebastián y efigies de los quatro santos ya nombrados. Únicamente se ha variado en la de San Gregorio a quien fue sustituido por el patriarca Sn. Josef, por la especial devoción de padres y familia del exponente como por ello este nombre Dn. Josef Lozano, su hermano”¹³². De lo expuesto se deduce que se trataba este segundo de un retablo de estilo barroco, también de dos cuerpos, para el que se aprovecharon las esculturas y pinturas del anterior, variando tan solo la del ático, en el que el antiguo lienzo de San Gregorio Magno fue sustituido por otro de San José.

Dicho retablo fue destruido en 1936, conservándose la talla del titular San Sebastián a la que se le buscó acomodo en otra de las capillas góticas del templo, confeccionándose un nuevo retablo de porte neorrenacentista, dorado y estofado, que describe un arco de medio punto con cierre de celosía gotizante y grutescos sobre las pilastras, labor del artesano José Dolz Romeu (?), y que desde 1946 (fecha de la ejecución de la imagen de Planes) alberga la capilla y acoge, sobre un fondo de tela carmesí, un *Cristo de la Vida Eterna*, talla que representa a Cristo crucificado exánime, de tamaño natural, obra personalísima del escultor José Planes Peñalver, elaborada en su obrador “La Guindalera” de Madrid, de sesgo academicista, rostro sereno y cuerpo levemente contraído, con una policromía muy conseguida;

y modelo que el artista repetirá con leves variantes para las localidades de Espinardo, Cartagena y Valdepeñas (el de ésta, aunque más pequeño, de mayor perfección técnica). Fue realizada por encargo del presbítero Pedro Molina Tomás¹³³, párroco que fue de Santiago y costeado por la familia Molina Guillén, así como el altar, las sacras, los candelabros de bronce, las lámparas neogoticistas y demás objetos de culto de la capilla. La hechura estuvo expuesta en febrero de 1946 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, de la que se hizo eco la prensa nacional y regional (diarios *ABC*, *La Verdad* y *Línea*), siendo elogiada por los críticos de arte José Francés, Antonio Oliver y Eduardo Llorent y Marañón¹³⁴, además del catálogo que se publicó al efecto, y desde 1971 procesiona en los desfiles pasionarios de la Semana Santa local. En 1996 el imaginero Francisco Berlanga de Ávila dotó a la imagen de una nueva cruz en su taller sevillano (donde fue trasladada la efigie) y recientemente, en 2007, la efigie ha sido restaurada por el escultor Mariano Spiteri Sánchez, quien procedió a la fijación y consolidación de los brazos de la hechura que presentaban grietas y se hallaban desencolados¹³⁵. [Debe añadirse en este punto que los crucificados de Planes encierran unos rasgos muy peculiares dentro de una escultura tradicional –la religiosa– de muy digna calidad, aunque carente de originalidad y deseo de renovación, hecho que no ocurre con su obra profana].

¹³² *Ibidem*, p. 28.

¹³³ MELENDRETERAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes Peñalver*. Murcia, CajaMurcia – CAM, 1992, pp. 56-57; MELENDRETERAS GIMENO, José Luis: *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, Ayuntamiento - Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, pp. 55-56; DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Plástica escultórica contemporánea: José Planes y su obra de imaginería en Jumilla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2010*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2010, pp. 102-103.

¹³⁴ OLIVER, Antonio: “Arte religioso: Un Cristo de José Planes”. *Diario La Verdad*. Murcia, jueves 21 de febrero de 1946, p. 3; LLORENT Y MARAÑÓN, Eduardo: “Homenaje a Planes”. *Diario La Verdad*. Murcia, miércoles 13 de marzo de 1946, p. 3.

¹³⁵ SPITERI SÁNCHEZ, Mariano: “Restauración puntual de la imagen del Cristo de la Vida”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2008*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2008, pp. 86-88.

Se ha especulado y debatido ampliamente por la historiografía –siendo muchos los investigadores que, quizás equívocamente, han admitido su existencia– acerca de si la capilla de que tratamos, albergó un retablo dedicado a *Santa Catalina*, realizado por el pintor y retablista Artus Brandt (Tizón)¹³⁶, a partir de la localización de una escritura de obligación otorgada por el mencionado pintor a la familia jumillana de los Lozano con fecha de 1º de enero de 1581, ante el notario Martín Tomás “El Viejo”, y por la que se comprometía a realizar un retablo dedicado al “Martirio de Santa Catalina”, acompañándose del correspondiente boceto, que reproducen los investigadores José Miguel Noguera Celdrán y Pedro Luis Carrión Tomás¹³⁷. Se trataba –al menos sobre el papel– de un retablo de 16 palmos de alto y 10 palmos de ancho, que constaba arquitectónicamente de un banco con siete compartimentos pintados dedicados a *San Esteban*, *Santiago*, *San Juan*, *Nuestra Señora de la Concepción*, *San Pedro*, *San Francisco* y *San Ginés*; un cuerpo central enmarcado por columnas de orden toscano que daba acogida a una pintura sobre tabla de *El martirio de Santa Catalina* y un frontón triangular como remate en el que se inscribía la figura de *El Padre Eterno*, y en los vértices dos pinácu-

los. El historiador José Sánchez Moreno sufrió un error en sus notas al creer de su existencia y fiarse del testimonio directo que le facilitó Pascual Cutillas Guardiola, quien le comunicó que dicho retablo –que realmente debía ser el de San Sebastián– fue destruido en los sucesos de 1936 y sus tablas “*carecían de antecedente pictórico o filiación regional, y pertenecían a un arte ajeno al reino de Murcia*”¹³⁸, conociendo por Baquero Almansa ser obra documentada –pero no ejecutada– de Artús de Brandt, al incluir su biografía en el “Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos”¹³⁹, luego corroborado –el documento pero no la existencia del retablo– por Diego Angulo Iñiguez, José Crisanto López Jiménez e incluso Lorenzo Guardiola Tomás¹⁴⁰.

El pintor Manuel Muñoz Barberán, en su discurso de ingreso como Académico de Número de la Real Academia de Alfonso X el Sabio, hace mención de que “*en cuanto a las tablas del desaparecido retablo de Santa Catalina –que supone mal, por que nunca se hizo– bien pudieran hallarse entre restos de pinturas distribuidas entre la sacristía y un viejo retablo –que no es otro que el mal denominado de “San Sebastián” (así llamado modernamente por acoger en su hornacina central la talla de San Sebastián procedente de la capilla de los Lozano),*

¹³⁶ *Artus de Brandt Tizón* es pintor de origen centroeuropeo afincado en Murcia (residió en la calle de Frenería), activo en las últimas décadas del XVI y principios del siglo XVII. Colaboró en muchas obras asociado con el pintor Jerónimo de Córdoba (retablo de los Ayala de Jumilla), debiéndose a su mano el retablo de la Anunciación de Albudeite (1581), retablos de la Santísima Trinidad y de San Cosme y San Damián de la catedral de Orihuela (1589), retablo de Santa Ana en Almansa (1596) y otros retablos para Murcia (1600 y siguientes) y Lorca. Con él se formaron algunos pintores, entre ellos Melchor de Medina.

¹³⁷ NOGUERA CELDRÁN, José Miguel; CARRIÓN TOMÁS, Pedro Luis: “Aportación al estudio del artista Artús Tizón: El retablo de la Capilla de los Lozano en Jumilla (Murcia)”. *IMAFRONTE*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 1987-88-89, núms. 3-4-5, pp. 471-477. La escritura de obligación se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Jumilla – Yecla. Notario Martín Tomás “El Viejo”, Leg. 6, exp. 1.

¹³⁸ SÁNCHEZ MORENO, José: “Notas sobre pinturas de los siglos XVI al XVII en Murcia”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia, Universidad, 1946-1947, p. 366.

¹³⁹ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 66-67.

¹⁴⁰ ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “Pintores del siglo XVI. Pintura del Renacimiento”. *ARS HISPANLAE (Historia Universal del Arte Hispánico)*. Tomo XII. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1954, p. 336; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Pintores de los siglos XVI al XVII y unas esculturas en las diócesis de Orihuela y Cartagena”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1974, pp. 22 y 25; GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *op. cit.*, p. 113.

cuando en realidad corresponde al retablo que mandó hacer María Castaño, a tenor de las escenas originales representadas en el banco)– *al que se le añadieron cuatro tablas procedentes del retablo de los Lozano*”, que describe¹⁴¹. Al respecto, el supuesto que establece Muñoz Barberán es erróneo, en tanto en cuanto el retablo de “La Circuncisión del Señor” que el historiador del arte González Simancas vio expuesto en 1905 en la Capilla de la Comunión y cuyos paneles describe en su “*Catálogo Monumental de España: Provincia de Murcia*”¹⁴², dado que ninguna de sus advocaciones coincide con las registradas en la escritura de obligación del retablo de los Lozano, y máxime teniendo en cuenta que dicho retablo, por los documentos aportados por Carmen Guardiola Vicente, “*no se fixo*” (no se hizo)¹⁴³.

4ª capilla (del patronazgo de las familias Tomases y Serranos, que estuvo bajo la advocación de Santo Tomás Apóstol y ámbito que protege una verja)¹⁴⁴: Retablo neobarroco moderno de planta movida, estructurado mediante pilastras y columnas corintias cuyo ático conserva elementos decorativos dorados (flameros) reaprovechados de otro retablo anterior que existió aquí afín a los

del crucero, albergando en la hornacina central una talla escultórica de la *Inmaculada Concepción* con ángeles-niños en la peana, de tamaño del natural, de hacia 1945, en olot (?).

Entre esta capilla y el inmediato presbiterio, *púlpito* decorado en sus frentes con altorrelieves de los cuatro evangelistas, disociado por estípites, con tornavoz que remata un ángel trompetero, obra del tallista de la madera valenciano José Dolz Romeu, del año 1944¹⁴⁵, financiado por la familia Molina Guillén, que es copia del púlpito barroco que existió entre las capillas de los Lozano y Tomases, obra de Lucas de la Lastra que databa de 1706¹⁴⁶, cuya ubicación atestigua el cotejo de rancias fotografías de época (foto de E. Cañizares, de hacia 1928) con otras modernas, con escalera de acceso desde la capilla de los Lozano.

En las capillas de la obra neoclásica, a los pies del templo junto al coro:

Lado del Evangelio:

1ª capilla: Espacio (con puerta de acceso desde la fachada de poniente, sin uso) destinado a convertirse en capilla, que acoge el paso procesional

¹⁴¹ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: “Bosquejo documental de la vida artística murciana en los años últimos años del XVI y primeros del XVII”. Discurso leído el día de su recepción como Académico de Número. *MURGETANA*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976, Núm. XLIV, pp. 79 y ss.

¹⁴² “Otro retablo de distinto arte y no de menos valor posee la iglesia de Santiago de Jumilla. Está colocado en un altar de la capilla moderna [la de la Comunión] construida en el costado del Evangelio, y según dice un letrado en la parte inferior, “*Este retablo mandaron azer los señores Juan Tello familiar de la Inquisición y el Licenciado Rodrigo de Alamiques y los demás hermanos de la Cofradía del Santo Nombre de Jesús, año 1578*”. Consta de una tabla central representando la Circuncisión del Señor, y otras laterales con las imágenes también pintadas de los santos Justo y Pastor, San Juan, San Miguel, Santa Lucía y Santa Catalina, en las que se aprecia bellezas de color y correcciones de dibujo que justifica el haber sido atribuidas estas pinturas a Juan de Juanes (?) que por cierto murió, según parece un año después de aquella fecha, siendo por dicha causa tal vez este retablo una de sus últimas producciones artísticas, quizá posterior a la preciosa tabla del Museo de Valencia considerada tipo de su postrer estilo y en la cual representó el insigne Masip con un jardín “Las bodas místicas del donador –el venerable Agnesio, amiguísimo de Juanes- con Santa Inés, las de San Teófilo con Santa Dorotea, y en el centro a la Virgen con Jesús Niño, San Juanito y dos santos inocentes” (cfr. GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, pp. 536-537).

¹⁴³ GUARDIOLA VICENTE, Carmen: *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁴ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: “La Capilla de Santo Tomás en la Iglesia de Santiago”. *Boletín de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción*. Jumilla, Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, 2003, pp. 27-34; ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Muerte y religiosidad popular en Jumilla durante la época de los Austrias. Siglos XVI y XVII*. Jumilla, Imp. Lencina, 2005. Apéndice documental: “La Capilla de Santo Tomás en la Iglesia de Santiago”, pp. 101-107.

¹⁴⁵ GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁶ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *La Iglesia de Santiago de Jumilla. Arquitectura*. Jumilla, Imp. Lencina, 2000, p. 130.

del “Cristo de la Misericordia” (1992), compuesto por la imagen de vestir de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (usa túnica granate), de gran expresividad en su rostro, portando la cruz a cuestas, que se hace acompañar de la figura del *Cirineo*, de talla entera, de gran realismo, ambas del tamaño del natural, obra del escultor José Hernández Navarro, que importaron 1.350.000 pesetas¹⁴⁷.

2ª capilla: En altar con frontal moderno a modo de dosel (1996), imágenes escultóricas de *San Blas obispo* (1960), de tamaño del natural, obra del escultor José Mª Sánchez Lozano cuyo coste ascendió a 20.000 pesetas, restaurada en 2006 por Ramón Cuenca Santo; de *Nuestra Señora de Fátima*, de olot, y de *Santa Gema Galgarín* (no Galgani), de olot, posterior al año 1940, fecha de canonización de la santa, que era natural de Lucca (Italia).

La capilla hasta la guerra civil dio acogida a un cuadro de *Las Ánimas del Purgatorio*, además de las tallas escultóricas de *Santa Lucía* y de *Santa Bárbara*.

Lado de la Epístola:

1ª capilla: Espacio que constituye el acceso al coro alto (con puerta de ingreso al templo desde la fachada de poniente, en desuso) y será habilitado para acoger alguna imagen o grupo escultórico.

2ª capilla, dedicada a baptisterio con pila baptismal en piedra veteadas del año 1785 obra del

cantero Francisco Cremades, que cierra con reja de la misma época: Sobre el muro *El Bautismo de Cristo*, óleo sobre lienzo de 124,5 x 97,5 cm., floja pintura de la primera mitad del siglo XVIII, de procedencia desconocida. La escena se halla presidida por la figura del Padre Eterno, con grupo de ángeles y querubines. En el ángulo inferior derecho aparece la inscripción “*St. Ivan Bapt.*” e ilegible, acaso, la firma del mediocre artista José Sánchez (?). Un lienzo de la misma advocación, atribuido al pintor y clérigo de menores Juan Ruiz Melgarejo (vive entre 1680 y 1751), fechado en 1721 y que importó 180 reales¹⁴⁸, albergó esta capilla hasta el año 1936 en que desapareció.

En la Capilla de la Comunión o del Sagrario:

En el presbiterio (y procedente del crucero izquierdo del templo, trasladado aquí hacia 1773 sino lo fue algunos años antes), *retablo* barroco, obra del entallador oriolano Nicolás de Rueda¹⁴⁹, documentada en la escritura de obligación¹⁵⁰ otorgada en Murcia el 10 de marzo de 1739 por el escultor ante el escribano García Bernal (previo concierto el 28 de enero de dicho año ante Esteban Ventura, notario de Jumilla) y dada a conocer por el historiador del arte José Sánchez Moreno, que fue ajustado en 5.000 reales pagaderos en tres plazos y concluido a fines del mes de julio, y que procede del colateral derecho del altar mayor (brazo izquierdo del crucero) donde estuvo ubicada primitivamente

¹⁴⁷ MELENDREAS GIMENO, José Luis (1999): *op. cit.*, 504.

¹⁴⁸ MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 28; GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 113; GUTIÉRREZ GARCÍA, Mª Ángeles: “Bautismo de Cristo”. *Splendor Fidei (Catálogo de la Exposición)*, *op. cit.*, pp. 84-85.

¹⁴⁹ El escultor y retablista *Nicolás de Rueda* (Murcia, 1706-1767), formado con maestros como Jacinto Perales y activo en Murcia desde 1728, en los contratos de obligación se firmaba como “Maestro de Arquitectura Civil y Talla”, siendo autor de los retablos del Sagrario y del Dulce Nombre de Jesús en la Iglesia de Santiago de Jumilla (1739-1742), el retablo mayor de Moratalla, el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad de Cartagena, el cancel de la puerta de la sacristía y la cajonería de la Colegiata de Lorca, y los retablos laterales del altar mayor de San Miguel (1741-1742) y de San Pedro y Ermita de San Antón en Murcia; obras caracterizadas por la claridad y la pureza en el diseño arquitectónico. Colaboró también en la fachada principal de la catedral de Murcia. (Cfr. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Pintores y escultores barrocos valencianos en Murcia”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia, 1956, pp. 74-75; LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España*. Murcia, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, p. 122; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Diccionario de escultores alicantinos*. Alicante, Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974, p. 83; AGÜERA ROS, José Carlos: “Nicolás de Rueda, entallador y retablista (activo 1728-1755): Nuevas obras en Murcia y Cartagena”. *IMAFRONTA*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 1987-1988-1989, núms. 3, 4 y 5, pp. 415-431).

¹⁵⁰ AHPM. (Archivo Histórico Provincial de Murcia). Escribano García Bernal, 28 enero 1739, ff. 68-71.

la capilla del sagrario¹⁵¹. En opinión de la profesora Concepción de la Peña Velasco, se trata de una estructura excesivamente plana, levantada sobre un zócalo de madera imitando jaspes, que comprende el banco con repisas y mascarones en los laterales; cuerpo de tres calles dividido por dos columnas corintias con fuste ornamentado en su primer tercio y el resto estriado, con nicho central ocupado por las esculturas del *Sagrado Corazón de Jesús*, de talla actual, y de *Santa Margarita María de Alacoque*, que viste hábito de su congregación, postrada a sus pies en éxtasis con las manos recogidas sobre el pecho, de 103 x 38,5 cm., atribuida a Francisco Sánchez Araciel, de fines del XIX, y hornacinas laterales exentas de figura; y ático de perfil sinuoso con aletones en los extremos, decorado con relieves de emblemas eucarísticos¹⁵². Fue concluido en 1742 y su coste ascendió a 10.733 reales de vellón que debía incluir la ejecución y el dorado. El retablo fue confeccionado por Rueda en su taller de Murcia, trasladado a Jumilla y ensamblado por el autor en su primitivo emplazamiento

El sagrario, que centraliza el retablo, es obra del tallista Francisco García Yuste del año 1942 que fue sufragada por Amparo Molina Guillén.

En los altares del lado del Evangelio (según se avanza desde los pies de la capilla hacia a la cabecera), sobre el primero, en retablo clasicista dorado estructurado mediante columnas toscanas y rematado por un frontón recto, hechura vestidera de la *Virgen de la Candelaria*, de hacia 1965, portadora de una larga candela o vela de la que toma su nombre y del niño Jesús que lleva en sus manos un pajarillo; en el segundo, con frontal adamascado con marco en relieve de talla dorada, imagen de *Santa María Magdalena* (1944),

talla de tamaño del natural (203 x 103 cm. con la peana) en madera policromada y dorada, de estética vanguardista, una de las más sugestivas obras de Ignacio Pinazo de estilo entre simbolista y art déco, inspirada en la “Victoria alada de Samotracia” (de Pithókritos de Rodas, s. II a.C., Museo del Louvre, París), de calidad soberbia, dotada de movimiento y de gran energía plástica que aparece caminando sobre unas rocas, donde aparecen tallados un libro abierto y una cruz, firmada y fechada en la peana por el artista¹⁵³ y siendo restaurada por Mariano Spiteri Sánchez en 2006, procediendo a la desinsectación preventiva de la imagen, encolado de juntas y fijación de la policromía; y en el tercero (en el espacio que supone el falso crucero), en retablo de mármol y jaspes moderno (por 1940), frío y ostentoso, organizado mediante semicolumnas corintias con sendos medallones ovalados del mismo material en los laterales evidenciando a los Padres de la Iglesia, imagen de *Nuestra Señora del Carmen* (1940), talla en madera de 140 cm. de alto, también de Ignacio Pinazo, de figura muy estilizada, escaso porte y de gran economía de medios en la policromía, que viste hábito marrón y manto cremoso, llevando al Niño Jesús en los brazos.

Y en los altares del lado de la Epístola, en el segundo, *Grupo escultórico del Traslado del Sepulcro* en talla policromada de Manuel Romero Ortega, que data de 1992¹⁵⁴, compuesto de las figuras, de tamaño menor que el natural, de Jesucristo exánime siendo conducido por José de Arimatea y Nicodemo al sepulcro, portando ambos indumentaria beduina, además de un óleo sobre lienzo del tipo popular de ingenua factura, de *Nuestra Señora de Gracia*¹⁵⁵, de 127 x 94 cm., de fines del

¹⁵¹ SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de Escultura en Murcia)*. Murcia, Editora Regional, 1983 (2ª ed.), p. 92, nota 134.

¹⁵² PALENCIA PÉREZ, R.: *op. cit.*, p. 57; PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.*, p. 326.

¹⁵³ DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Presencia del escultor Ignacio Pinazo en Jumilla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2009*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, pp. 138-139.

¹⁵⁴ BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2009, pp. 259-260.

¹⁵⁵ La devoción a la Virgen de Gracia está muy arraigada en el Levante peninsular, siendo muchas las imágenes veneradas de esta advocación como patrona de distintas poblaciones: Jumilla y Guardamar del Segura (Región de Murcia), Caudete (Comunidad de Castilla – La Mancha) y Altura, Ayora, Biar, Enguera y Villarreal (Comunidad Valenciana).

siglo XVII, que aparece casi oculta bajo las ropas, rastrillo y joyas, y representa bajo un dosel a la Virgen con el Niño, tocada con una gran corona, con accesorios de candeleros, nubes, querubines y flores, y ataviada con túnica y con un ampuloso, ahuecado y abigarrado manto, acompañada de los santos Vicente mártir y Vicente Ferrer arrodillados en postura forzada, y a los pies de la imagen una vista idealizada del recinto de la Jumilla medieval, que fue donado a la parroquia en 1953 por Esteban Tomás-Soriano y Tomás, procedente de oratorio o capilla privada¹⁵⁶; y en el tercero, talla del *Cristo de la Expiración* (o “Cristo de la Agonía”, 1981), un crucificado del tamaño mayor que el natural del imaginero riojano Francisco Javier Santos de la Hera¹⁵⁷, de impronta barroquizante, con la cabeza girada hacia la izquierda y la mirada dirigida al infinito, que presenta una gran contorsión del cuerpo con el perizoma tallado a trépano. La imagen pertenece a la Hermandad del Santo Costado de Cristo y participa en la procesión del Santo Entierro. A dicho crucificado sirve de fondo una tela de terciopelo rojo que oculta debajo un lienzo de grandes dimensiones, muy deteriorado, de “*El rey David tocando el arpa*”, pintado a fines del siglo XVIII, protegido por un grueso marco de talla relevada dorada, de estilo barroco.

Entre lo perdido o ausente, de relevancia, constaba en esta capilla un *Grupo escultórico de Santa Ana* (con las imágenes de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña) de arte murciano anterior a Salzillo, del que aporta noticia Elías Tormo¹⁵⁸, que se ubicó en el tercer altar del lado del Evangelio; la imagen escultórica de *Cris-*

to yacente (o “Cristo del Sepulcro”, en urna de cristal que databa de 1874 y procedía de Santa María del Rabal) completada por el imaginero murciano Francisco Sánchez Araciel a fines del siglo XIX, a partir de una cabeza, de gran elocuencia y verismo, confeccionada por Francisco Salzillo en 1770¹⁵⁹, que ocupaba la parte baja del “Retablo de la Circuncisión” de la Capilla de la Comunión, y yacente que en 1935 pasó a la Capilla-Museo del Santo Sepulcro, siendo un año después destruido; una talla enlienzada de *San Pedro Apóstol*, del tamaño del natural, también de Francisco Salzillo, de 1782, conocida por vieja fotografía, que era de porte similar a la imagen que bajo la misma advocación el artista realizó para la parroquia de Santa María de Gracia, de Cartagena; un *Grupo escultórico de Jesús y la Samaritana*, de Francisco Sánchez Tapia, vestideras de fines del XIX, que constituía un paso procesional¹⁶⁰, idéntico a otro realizado para Novelda (Alicante) e inspirados en el de Roque López; las imágenes de *La Divina Pastora*, *San Joaquín con la Virgen niña*, *San Cayetano*, *San Isidro Labrador*, *Dolorosa* (o Soledad), una *Virgen del Carmen*; la imagen de bulto de *Nuestra Señora de Gracia*, del XV, procedente de la iglesia de Santiago de Arriba o del Castillo, teniendo como pedestal el escudo de armas de los marqueses de Villena, junto a las tallas escultóricas de *San Vicente Ferrer* y de *San Vicente Mártir*; y dos lienzos de grandes dimensiones de *Santa Cecilia interpretando al clavecín* y de *El rey David tocando el arpa*, ataviado con ropajes de su dignidad –pintura que subsiste aunque muy deteriorada–, que Albano Martínez Molina y Lorenzo Guardiola Tomás adscribieron

¹⁵⁶ CANICIO CANICIO, Vicente: “Nacimiento de Nuestra Semana Santa. San Vicente Ferrer, 1411”. *Revista-Programa de Semana Santa de Jumilla – 2009*. Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009, p. 173.

¹⁵⁷ BONET SALAMANCA, A.: *op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁸ TORMO MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325.

¹⁵⁹ BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 477; TORMO MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C.: *op. cit.*, p. 65; DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2007): *op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁰ BAQUERO ALMANSA, A.: *op. cit.*, p. 421.

a un tal “Beyeu” o Báyer, desconocido pintor, a no ser que quisieran decir Ramón Bayeu y Subías (1746-1793), pintor aragonés de familia de artistas emparentados con Francisco de Goya, de rara presencia en estas latitudes, o con mayor verosimilitud José Reynel, pintor murciano activo hasta su fallecimiento en 1825.

Y en el paso desde el templo a la Capilla de la Comunión, Elías Tormo señaló una pintura sobre tabla de *La aparición de Jesús a los discípulos en la Cena de Emaús*¹⁶¹, de fines del siglo XVI, anónima, también perdida, que algunos autores han atribuido equívocamente a Juan de Juanes, pintor valenciano que no tuvo vinculación alguna con Jumilla, dado que ninguna pieza se constata al respecto en el catálogo de su obra con destino a esta población. Concernía a una pintura sobre tabla que mostraba a los discípulos Cleofás y Pedro en el momento de reconocer a Cristo resucitado mientras bendice el pan, con los rasgos del Buen Pastor, ante la mirada expectante del posadero, según describe al uso la iconografía tradicional.

En la sacristía vieja:

Singularísimo ámbito por su arquitectura renaciente desornamentada –ya estudiada–, utilizado como “Capilla-Museo del Santo Sepulcro” desde 1935, que exhibe varias tallas escultóricas que constituyen pasos procesionales de la Semana Santa local, todas de factura posterior a la guerra civil, donde se pueden admirar, y preside, un *Cristo yacente*¹⁶² (1942) (Fig. 19), talla de muy digna calidad de José Planes Peñalver que rememora la escultura castellana (escuela de Gregorio Fernández) en lo que concierne

al dramatismo y la policromía de la imagen, de tamaño menor que el natural (58 cm. de alto y 128,5 cm. de ancho), representada de decúbito supino con el tórax completamente levantado, el diafragma hundido y la musculatura hinchada, de suave turgencia plástica, que fue encargo de la Cofradía de la Vera Cruz y Santo Sepulcro de Jumilla, importando 8.000 pesetas, y modelo derivado del primero realizado por el artista para Madrid (Iglesia del Carmen, 1940)¹⁶³, que repetirá luego con leves variantes para diversas poblaciones españolas (Abarán, Alcantarilla, Cieza, Isla Cristina –Huelva–, Lorca, y Valdepeñas –Ciudad Real–)¹⁶⁴, siendo restaurado en 2001 por Mariano Spiteri Sánchez ante la serie de grietas que presentaba la madera; el *Cristo de la Sentencia* (1979), titular de su hermandad, un paso procesional que representa el momento en que la Verónica enjuga el rostro de Jesús en el camino hacia el Calvario, tallada por el imaginero Javier Santos de la Hera; *Jesús resucitado* (1959), también de José Planes, de tamaño del natural, copia de los realizados por el autor para Murcia y Cieza¹⁶⁵, de una poderosa fuerza ascensional y movimiento, proporcionado por el sudario que lo envuelve y que logra salvar la ingravidez; *Jesús prendido* (1952), obra de Ignacio Pinazo de tamaño del natural y de apostura clásica, de extremada sencillez compositiva, atisbo resignado y mirada baja, devastada con un perfecto estudio anatómico del torso, portador de túnica azafranada y manto azulado, sufragada por la hermandad de su nombre, que sustituye a otra imagen bajo la misma advocación, de menor entidad, obra del mismo escultor confeccionada en 1929 y

¹⁶¹ TORMO MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 324.

¹⁶² El *Cristo del Santo Sepulcro*, de José Planes, permanece albergado en una urna de cristal con aplicaciones de bronce en plata que fue confeccionada en 1942 y que recientemente ha sido restaurada (2009) en los Talleres de artesanía en bronce Riópar de la mencionada localidad albaceteña; imagen que, aunque queda protegida de la polución, ve reducida su volumetría, deseable para su correcta percepción.

¹⁶³ BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid, 1940-1990*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2009, p. 245.

¹⁶⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1976): *op. cit.*, pp. 327 y 330; MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes Peñalver*. Murcia, CajaMurcia - CAM, 1992, pp. 47-48; MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *op. cit.*, pp. 48-51.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 61.



Fig. 19 – PLANES PEÑALVER, José: *Cristo yacente o del Sepulcro*. Madera policromada, 1942. (Foto Juan Canicio)

destruida¹⁶⁶; y *San Pedro apóstol* (1966), una talla del tamaño del natural de Juan González Moreno que se aleja del prototipo creado por Salzillo, de actitud serena y equilibrada, representado de pie con ligera torsión del cuerpo hacia su izquierda, de evidente postura naturalista, envuelto en un bello manto de color púrpura y vestido verde oliváceo de gran contraste cromático y pliegues de gran precisión¹⁶⁷, recientemente intervenida.

Y a época de plenitud artística (ca. 1768) corresponde el *Cristo de la Agonía* (Fig. 20), una muy delicada efigie del escultor Francisco Salzillo y Alcaraz, obra desconocida durante mucho tiempo en el “catálogo” del maestro. Tipológicamente, este crucificado sigue modelos de tradición genovesa¹⁶⁸ y pertenece a los denominados “Cristos

expirantes”, de gran difusión en el barroco, cuya serie bastante homogénea¹⁶⁹ inició el imaginero con el arquetipo del “Cristo del Amparo” de San Nicolás de Bari, de Murcia (1739), para continuarlo –como recuerda Belda Navarro– con el “Cristo de la Agonía” del facistol del coro de la Catedral de Murcia (1750), el “Cristo de la Expiración” del Hospital de la Caridad de Cartagena (1769), el “Cristo de San Eloy” de San Bartolomé de Murcia, y el “Cristo de la Agonía” de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de Orihuela (1773-1774), el más espectacular¹⁷⁰. El Redentor de Jumilla, levemente suspendido de la cruz y que se agita, con unas dimensiones de 88,5 x 48 x 14 cm., incumbe a un Cristo de celebración¹⁷¹, que antaño presidió la sacristía

¹⁶⁶ DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: *op. cit.*, p. 137.

¹⁶⁷ MELENDERAS GIMENO, J. L. (1999): *op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁸ FLORES ÁLVAREZ, A.: “Crucificado, de Francisco Salzillo” [Ficha catalográfica]. *Splendor Fidei: 250 años del Cristo amarrado de Francisco Salzillo (Jumilla)*. (Catálogo de la Exposición celebrada en la Sala de Verónicas. Murcia, 19 de septiembre – 15 de octubre de 2006). Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, pp. 124-125.

¹⁶⁹ BELDA NAVARRO, Cristóbal / HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *Arte de la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional, 2006, pp. 393-394.

¹⁷⁰ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “El Cristo de la Agonía”. *La Luz de las Imágenes. Semblantes de una vida*. (Catálogo de la Exposición celebrada en Orihuela, 2003). Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 538-539.

¹⁷¹ BELDA NAVARRO, Cristóbal: “Mito y realidad de una Edad de Oro (1700-1805): El gran siglo de la Escultura Murciana”. *Historia de la Región Murciana*. Vol. VII. Murcia, Ed. Mediterráneo, S.A., 1980, p. 458.

mayor del templo. Presenta cruz arbórea con el “INRI” grabado sobre la cartela del larguero, cabeza levantada inclinada hacia la derecha carente de corona de espino, con los ojos suplicantes dirigidos al cielo, boca entreabierta, con la caída del cabello en bucles sobre uno de los hombros, subrayándose la poderosa caja torácica y los trabajados pliegues del sudario introducido entre las piernas; una elaborada pieza de acentuado realismo, con una policromía de suaves carnaciones, de exquisito modelado y turgente y sensual anatomía, con un fuerte arqueamiento del torso, propio de un cuerpo en tensión, ejecutada con maestría anatómica de primer orden¹⁷², con las piernas casi pegadas y que mueve a compasión. La imagen fue intervenida por el escultor José Sánchez Lozano en 1975 (año en que se restauró el “Cristo a la columna” de Salzillo, del convento de franciscanos de Santa Ana)¹⁷³ y recientemente ha participado en sendas exposiciones celebradas en la ciudad de Murcia (*Splendor Fidei*, Sala de Verónicas, 19 de septiembre – 15 de octubre de 2006, conmemorativa del 250 aniversario del *Cristo amarrado a la columna de Salzillo* (Jumilla); y *Salzillo, testigo de un siglo*, Iglesia de Jesús e Iglesia de San Andrés, marzo – julio de 2007, que conmemoraba el III Centenario del nacimiento del escultor).

En la sacristía nueva:

Interesantísima y espaciosa pieza arquitectónica de caja rectangular y de estilo rococó, que acoge en su frente una *cajonería* de madera de nogal del país, neoclásica, de hacia 1790, de disposición alargada formada por tableros ensamblados, con molduras lisas y peinazos, reforzada por listones verticales y provista de cinco compartimentos de cajoneras con herrajes dorados

para acoger ornamentos religiosos (como guardarropía), con edículo central rematado por un frontón recto entre pináculos, acaso realizada sobre trazas de Salvador González Ros (de quien también eran los diseños de la sillería, facistol y verja del coro).

Dispuestas en los muros de cerramiento varias pinturas –algunas procedentes de ermitas del campo– exornan la estancia, a saber: *La Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, del XVIII, muy deteriorado; *Nuestra Señora de Gracia*, óleo sobre lienzo, antiguo, acaso del XVII, rodeada de escenas y símbolos marianos; *Las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío* (María Magdalena, María madre de Santiago y Salomé), óleo sobre lienzo, anónimo, de difícil clasificación; sendos fragmentos de guardapolvo, polsera o alas estrechas de retablos perdidos, de perfil alargado, uno representando a *San Nicolás de Bari* y a *Santa Catalina* (portando la rueda y la palma de su martirio), con el anagrama de Cristo en el centro, de 164 x 18,5 cm., y el otro a *San Juan Bautista* y *San Agustín obispo*, centralizado con el escudo de la orden franciscana, pintados al óleo sobre tabla, anónimos, del siglo XVI avanzado¹⁷⁴, ambos de cierta destreza técnica, sobre todo el primero, y acaso del círculo de Artus Brandt “Tizón”; un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones apaisado, representando a *Dios Padre con grupo de ángeles* (Fig. 21), de fines del XVII, en el que aparecen recortadas en la parte inferior de la tela varias figuras de gran tamaño, lo que hace presuponer que es un fragmento de algún retablo de capilla de éste u otro templo; y un *Crucifijo* pequeño con peana en madera, antiguo.

Sin embargo, la pieza que presenta mayor interés es una pintura sobre tabla de *La Circuncisión de Jesús* (Fig. 22) –mencionada por vez

¹⁷² SÁNCHEZ PEÑA, J. M.: “Aportaciones en la obra de Salzillo”. *IMAFRONTA*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 2 (1986), pp. 183-189; BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Francisco Salzillo. La plenitud de la Escultura*. Murcia, 2001, pp. 80-81, DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Francisco Salzillo y sus obras escultóricas en Jumilla”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007, pp. 248-249.

¹⁷³ MELENDRERAS GIMENO, Luis (1999): *op. cit.*, p. 161; BONET SALAMANCA, Antonio: *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Madrid, Instituto de Estudios madrileños, 2009, p. 272.

¹⁷⁴ MUÑOZ BARBERÁN, M.: *op. cit.*, p. 79.



Fig. 20 – SALZILLO Y ALCARAZ, Francisco: *Cristo de la Agonía*. Talla escultórica de 88,5 x 48 x 14 cm.



Fig. 21 – ANÓNIMO: *El Padre Eterno con grupo de Ángeles*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. (Foto Javier Delicado).



Fig. 22 – CÍRCULO DE JUAN CORREA DE VIVAR: *La Circuncisión del Señor*. Óleo sobre tabla de 146,5 x 80 cm. Año 1578. (Foto Javier Delicado).

primera por Manuel González Simancas y Elías Tormo y Monzó¹⁷⁵-, de 146,5 x 80 cm., del año 1578, del círculo de Juan Correa de Vivar (de clara influencia leonardesca tardía a través de los Hernando), aunque evocando también lo post-juanescos, quizás obra del pintor Jerónimo Ballesteros, de cualificada factura técnica que cabe poner en relación con grabados flamencos, de fuertes claridades y sombras, que proviene del retablo que bajo dicha advocación (constituyó la tabla titular y central) existió en el segundo altar del lado del Evangelio de la Capilla de la Comunión hasta 1936 y originariamente del crucero derecho de la iglesia. La escena, revestida de cierto recogimiento y que transcurre en el templo, se halla presidida en el centro de la

composición por la figura, sobre una mesa de altar indicando el sacrificio de Cristo, de un Niño Jesús inexpresivo –“*artificial como un muñeco*”, en opinión de José Crisanto López Jiménez¹⁷⁶–, que es atendido por el sumo sacerdote médico Mané, el profeta Isaías y otros personajes secundarios, de gesto sorprendido testigos del rito, de lenguas barbazas, vestidos con mantos en verde oliva y rojo, acompañados de la Virgen María y San José que se sitúan en primer término, aureolados con nimbos de santidad, con perfección de manos y dedos sueltos y los de en medio unidos, como en la tabla del Juicio de las Almas, del “Maestro de Albacete”, que compone el retablo de la Virgen de los Llanos de la catedral albaceteña¹⁷⁷. Al pie de la tabla aparece la siguiente inscripción

¹⁷⁵ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, pp. 536-537; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, pp. 324-325; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1961): *op. cit.*, p. 118; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1976): *op. cit.*, p. 218; GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles: “La Circuncisión”. *Splendor Fidei (Catálogo)*, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁷⁶ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente (Tabla de la Circuncisión del Señor)”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1956, pp. 64-65.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 64-65.

con los nombres de los comitentes: “Este retablo mandaron hacer los señores Juan Tello, familiar de la Inquisición y el Licenciado Rodrigo de Alamíquez y los demás hermanos de la Cofradía del Santo Nombre de Jesús. Año de 1578”. Ha sido restaurada en 2007 por el Centro de Restauración de Verónicas, de Murcia¹⁷⁸.

La mesa de mármol o calicera, de disposición cuadrada, tablero alabeado y sustentada con un pie de jaspe rojo que centraliza la estancia, es obra de hacia 1773 del cantero Francisco Cremades de Alberola.

Entre lo desaparecido de esta dependencia, Albano Martínez hizo mención de un *Retrato del cardenal Luis Antonio de Belluga y Moncada*, óleo sobre lienzo que tiene que ser posterior a 1720, y de una cruz de madera sobre el guardarropía, muy venerada (quizás sea el *Cristo de la Agonía* de Salzillo, que subsiste y que tantos años presidió la sacristía), para conjurar las tormentas¹⁷⁹.

ARTES SUNTUARIAS (BORDADOS Y ORFEBRERÍA).

El templo de Santiago contó con un rico ajuar litúrgico en lo que concernía a ornamentos religiosos (manga de cruz parroquial, casullas, dalmáticas y ternos) y cuenta con piezas de orfebrería (cruces procesionales, ostensorios, cálices), que forman parte del tesoro artístico religioso de Jumilla, ha sido catalogado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, de la Consejería de Cultura y Turismo, de la Región de Murcia y consta en el Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica.

Entre las hilaturas conservadas cabe referir una manga de cruz procesional, con bordados de oro

y seda, matizados sobre terciopelo rojo carmesí, ejecutados por el procedimiento del recamado o “al pasado”, de 111 x 80 cm., tejida hacia el año 1600 por el maestro bordador Lorenzo Suárez, padre¹⁸⁰, artífice que –según recoge Manuel Pérez Sánchez– “declaraba en mayo de 1607 tener pendiente de pago por parte de la parroquial de Santiago la cantidad de 5.773 reales en concepto de la manga que tengo entregada”¹⁸¹. Considerada pieza única en la diócesis de Cartagena, que ha sido catalogada por el mencionado historiador del arte, la manga se estructura en tres bandas o cenefas horizontales, la central de mayor tamaño que las extremas, que se individualizan por medio de retochas bordadas, formadas por la unión de varios cordones de oro¹⁸². El tejido presenta diversos óvalos con figuras de imaginería representadas de busto, rodeados de cenefas vegetales de gran carnosidad con largos y estilizados tallos, junto a cuernos de la abundancia y coronas¹⁸³. El historiador de arte Manuel González Simancas ya subrayó en 1905 el buen estado de conservación en que se hallaba la pieza textil, cuando la describe: “Follajes elegantísimos, donde no cabe mayor delicadeza, llenan el paño, las cenefas y las aletas superiores de la manga, dejando lugar en aquél para cuatro medallones contrapuestos, orlados de retorcidos cueros, que ocupan las imágenes de la Purísima, San Pedro, San Pablo y San Roque –es Santiago–, ejecutados con aquella destreza técnica de los bordadores de la imaginería renaciente... En la franja inferior, de la que penden los bilos abundantes del fleco, hay otros medallones pequeños en las que las figuras de medio cuerpo (o medio busto) representan también imágenes santas –San Juan Bautista, San Roque, San Francisco de Asís y San Diego de Alcalá–. La altura del paño, incluyendo las cenefas es de 67 cm. y su extensión de 117 cm”¹⁸⁴.

¹⁷⁸ “Murcia. Noguera entregará al MUBAM ocho obras restauradas en el Centro de Verónicas”. Diario *El Faro de Murcia*. Murcia, 2 de abril de 2007.

¹⁷⁹ MARTÍNEZ MOLINA, Albano: *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁰ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, p. 537; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1976): *op. cit.*, p. 221; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia. Siglos XVI-XIX*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 218, 219, 226-228 y Lám. IV (p. 356); GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a A.: “Manga de cruz procesional”. *Splendor Fidei (Cat.)*, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁸¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *op. cit.*, p. 226.

¹⁸² *Ibidem*, p. 227.

¹⁸³ BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁴ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *op. cit.*, Tomo II, p. 538.

Y entre las ropas de culto, “de la misma labor –menciona también dicho historiador–, aunque de arte más sencillo y avanzado son (eran) tres casullas, una para las ceremonias funerarias –desaparecida, al igual que una dalmática, alguna acaso tejida por el maestro bordador Juan de Ávila–, y un terno blanco en el que la riqueza del bordado supera al de aquéllas, pero muestra ya las decadencias decorativas del siglo XVII”¹⁸⁵. También, causaron pérdida diversos cortinajes y colgaduras de sarga o tafetán carmesí y alfombras de lana, procedentes de manufacturas de Liétor (Allbacete), con los que se engalanaban las capillas en determinadas festividades, de lo que existe referente en rancias fotografías de época.

Los profesionales del arte de la platería siempre gozaron de una gran aceptación social y muchos de ellos fueron magníficos escultores, teniendo como fuente de inspiración los grabados en sus “microesculturas”. Al respecto, la experta en orfebrería Amelia López-Yarto refiere que el propio Juan de Arce se consideró más que platero “escultor de plata y oro”¹⁸⁶, mientras que José Sánchez Moreno da cuenta que en los últimos años del XVII y durante el XVIII en Murcia pueden encontrarse abundantes plateros, catalogados documentalmente por Baquero Almansa y Espín Rael¹⁸⁷.

Las poblaciones de Jumilla, junto con Caravaca, Lorca, Moratalla y Mula, son núcleos

que conservan interesantes obras de orfebrería renaciente y barroca. El templo de Santiago es poseedor de notables piezas de platería religiosa, a saber:

Un cáliz-ostensorio (o cáliz-custodia) (Fig. 23) en plata cincelada, repujada, grabada y sobredorada, de 72 x 18 cm., de estilo manierista “obra bellísima, por 1575, de lo más perfecto de la orfebrería española del tiempo” –en observación de Elías Tormo (que la creyó de Juan Ruiz, el Vandolino)¹⁸⁸–, con punzón del afamado platero, afinado en Murcia, Miguel de Vera (que también trabajó en Orihuela), de gran perfección en el tratamiento de las esculturillas y relieves con las efigies sedentes representadas en el pie, de los cuatro evangelistas; en la copa, ángeles adoradores y querubines; y en el viril, cuatro escenas repujadas de la Pasión de Cristo¹⁸⁹. Con un peso de 60 marcos de plata –equivalentes a 13,80 kg. de peso–, en opinión del experto Diego Sánchez Jara, este cáliz-custodia (en cuya ejecución también intervino el platero Juan Ortiz, vecino de Murcia), que participa en la Procesión del Corpus, se hizo para dos usos distintos en las ceremonias religiosas: el de la consagración y el de expositor del Santísimo Sacramento¹⁹⁰, guardando cierta semejanza desde el punto de vista decorativo y figurativo con la custodia del Corpus Christi de la iglesia-catedral de San Juan de Albacete¹⁹¹. Fue realizado previo concierto en 23

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 538.

¹⁸⁶ LÓPEZ-YARTO ELIZARDE, Amelia: “Aproximación al arte de la platería española”. *ARS LONGA. Cuadernos de Arte*. Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 2008, Núm. 17, p. 169.

¹⁸⁷ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1913, pp. 77-78 y 117; ESPÍN RAELE, Joaquín: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, Imp. “Diario de la Tarde”, 1931, pp. 13,17, 30-31, 59, 69 y 74; SÁNCHEZ MORENO, José: “Noticias para la historia de la orfebrería en Murcia”. *Archivo Español de Arte*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943, Núm. 57, p. 174.

¹⁸⁸ TORMO MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325.

¹⁸⁹ SÁNCHEZ JARA, Diego: *Orfebrería murciana*. Madrid, Editora Nacional, 1950, pp. 105-119 (con un estudio de la pieza y varios detalles de la misma en fotografías en blanco y negro que proceden del fondo fotográfico de Cristóbal Belda); PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia-Albacete y sus provincias*. Barcelona, Ed. Aires, 1961, p. 118; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, p. 220; GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 112; BELDA NAVARRO, C., y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, J.: *op. cit.*, p. 213; MELERO CUTILLAS, Juan José: “El cáliz-custodia de la Iglesia de Santiago de Jumilla”. *PLEITA (Revista del Museo Etnológico Municipal “Jerónimo Molina”)*. Jumilla, Ayuntamiento, 2003, Núm. 6, pp. 63-65.

¹⁹⁰ SÁNCHEZ JARA, D.: *op. cit.*, p. 105; DELICADO MARTÍNEZ, F. J.: “Las Cofradías del Santísimo Sacramento en el noreste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi”. *Religiosidad y Ceremonias en torno a la Eucaristía (Actas del Simposium)*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003, Tomo II, pp. 964 y 975.

¹⁹¹ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: “La custodia del Corpus Christi de San Juan de Albacete”. *Al-Basit (Revista de Estudios Albacetenses)*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 3 (1976), p. 49.



Fig. 23 – VERA, Miguel: *Cáliz-ostensorio*. Plata cincelada repujada y sobredorada, de 72 x 18 cm. Año 1574.

de febrero de 1574 de los plateros citados Miguel de Vera y Juan Ortiz con la Iglesia de Santiago, a instancias de Juan Bernaldo de Quirós, párroco de la misma, y sustituyó a una custodia anterior de madera.

Y una *custodia procesional* (o custodia del Corpus)¹⁹², en plata fundida sobredorada con incrustaciones de piedras preciosas, de 110 x 80 cm., de estilo rococó fechada en 1771, con punzón de Fabio y Antonio Benedetti, plateros de Madrid, que según Albano Martínez se hizo siguiendo dibujos de Juan de Gea¹⁹³, con viril de elaborado diseño y aparatosidad, ángeles mancebos en el nudo y leones recostados de soporte, suponiendo la pieza un coste de 18.000 reales de vellón. Esta fina obra de platería se postula que fue llevada a Jumilla por Josefa M^a Antonia Pérez de los Cobos y Guardiola (vivió esta dama entre 1751 y 1841) y, según recoge el estudioso Salvador M^a Lacy, “*estuvo sometida a sucesivos llamamientos fideicomisarios, así como al culto, de manera especial, en la festividad del Corpus*”¹⁹⁴

Además de, una *cruz procesional* de estilo sevillano, atribuida al maestro Guzmán Bejarano; un *copón* de plata sobredorada, barroco, del último tercio del siglo XVIII; un cáliz barroco en plata repujada y cincelada con unas dimensiones de 27,5 x 14,5 cm., con una profusa decoración en copa, nudo y pie, del taller valenciano de los

¹⁹² En el transcurso de la Guerra Civil española –año de 1937–, tanto el *cáliz ostensorio* como la *custodia procesional* de Jumilla –al igual que otras piezas de platería procedentes de Caravaca, Lorca y Moratalla– fueron requisadas por la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, auspiciada por el Frente Popular, trasladadas al Museo Provincial de Bellas Artes y posteriormente depositadas en la Catedral de Murcia, siendo catalogadas las piezas por el pintor Luis Garay y fotografiadas por el fotógrafo Cristóbal Belda Navarro (1900-1971), y tras los momentos críticos reconocidas y devueltas. Cabe poner de manifiesto que dicha Junta de Incautación tuvo como objetivo el encargo de recopilación y salvaguarda de todos los fondos artísticos de la provincia, tanto de instituciones públicas como privadas, acogiendo objetos de conventos, ermitas y parroquias, llevándose primeramente al Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia y posteriormente a la Catedral para su depósito, acompañando a los expedientes de incautación documentos fotográficos, cuyos negativos en placas de celuloide de 13 x 18 cm. (caso del cáliz-ostensorio y la custodia de Jumilla, núms. 890 y 892, más otras de detalles) se encuentran hoy en el Museo de Bellas Artes de Murcia. (Vide VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando: “La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería de la Región de Murcia: La Junta de Incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia”. *Estudios de Platería: San Eloy - 2002*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 467 y ss.

¹⁹³ MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 29; TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325; GUARDIOLA TOMÁS, L.: *op. cit.*, p. 113; HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁹⁴ LACY Y PÉREZ DE LOS COBOS, Salvador M^a de: “Los Pérez de los Cobos y sus alianzas”, en la obra de CUTILLAS DE MORA, José Miguel: *Jumilla: Repertorio heráldico*. Murcia, Editora Regional, 2002, p. 385.

Valero, de 1794¹⁹⁵; una *concha bautismal* de plata relevada, de 13,5 x 13,5 cm., setecentista; un cáliz meneses de 27,5 x 17,5 cm., del siglo XIX; un portaviáticos, en planta cincelada, fechado en 1918, de 29 x 26 cm., costeado por los consortes Juan Spuche Lacy y Remedios Spuche Pérez de los Cobos, según la inscripción incisa en la peana; una *cruz de altar*, en alpaca plateada sobre alma de madera, de 275 x 75 cm. (ubicada en el altar mayor de la iglesia), del primer tercio del XX, donación de Josefa Pérez Navarro¹⁹⁶, y *sacras* de plata blanca cincelada.

En lo que incumbe a campanología, ya referimos líneas arriba que los maestros campaneros Gonzalo de Torres y Juan de Olmedo de 1571 a 1573 confeccionaron tres campanas para la iglesia de Santiago que se colocaron en 1728 en la torre nueva tras estar muchos años en las falsas del templo –según anotó Albano Martínez Molina¹⁹⁷–, mientras que en 1761 se procede a una nueva fundición de la campana mayor, en 1782 otras dos campanas se colocan en la torre y en 1785 se renueva la campana bajo la advocación del Rosario y se abonan a los fundidores Domingo Sánchez y Francisco Muñoz (autores también de las campanas de la Iglesia del Salvador, y de otras en las poblaciones de Caravaca de la Cruz y Dolores) 1.627 reales de vellón para que le aumenten 14 libras de metal, siendo su peso de 43 arrobas y 10 libras¹⁹⁸.

Reemplazando a las anteriores, en la actualidad tres son las campanas de bronce (no histó-

ricas) que acoge la torre¹⁹⁹ de la Iglesia mayor de Santiago apóstol y que tienen protección genérica al encontrarse en un BIC declarado: Orientadas al Este y atendiendo a la parte visible del interior de la sala de campanas figuran sendas campanas de uso diferenciado, la *mayor* (con yugo de hierro), provista de motor de vuelo continuo, destinada para el volteo en la celebración de determinadas festividades litúrgicas, puesta bajo la advocación de “*Nuestra Señora de la Asunción*” (Fig. 24), de 101 cm. de diámetro, 88 cm. de altura y aproximadamente 597 kg. de peso, que fue refundida en 1986 por la Fundación Salvador Manclús, de Valencia (lleva el sello del fundidor), “*siendo párroco Ginés Ortín de Gandía*”, según la inscripción que reza sobre la copa de bronce; y una *segunda campana* (provista de yugo de madera de carrasca), de tamaño próximo al de la anterior, de 99 cm. de diámetro y sin epigrafía alguna, aunque por los dos cordones en relieve del tercio superior y el escudo preconstitucional acuñado sobre la copa deducimos pueda proceder de la Fundación de los hermanos Roses, de Silla (Valencia), de hacia 1940-1950, que cumple una doble función: el toque de horas ordinarias a través de electromazo del reloj mecánico (la esfera, caja y maquinaria renovada por Salvador Manclús que incluyen publicidad), y el toque litúrgico de horas canónicas mediante toque manual; al igual que ocurre con una *tercera campana* menor (también con yugo de madera), orientada hacia el Sur, de 70 cm. de diámetro y en torno

¹⁹⁵ TORMO Y MONZÓ, E.: *op. cit.*, p. 325; NAVARRO SORIANO, Isidora; “Cruces alzadas y orfebrería”. *Fides Pópuli (La fe del pueblo)*. (Catálogo de la Exposición “250 años del Cristo amarrado, de Francisco Salzillo (Jumilla)”, celebrada en 2006 en el Museo Etnológico Municipal de Jumilla). Jumilla, Ayuntamiento, 2007, pp. 92-93.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁸ GUARDIOLA TOMÁS, L.; *op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ La torre-campanario de la Iglesia de Santiago (1700-1730) debe de disponer en el pilotaje de una cimentación muy profunda y su gran volumen absorbe los esfuerzos de la gran masa de cantería que la cubre, proveniente de roquedales de El Ardal. De base cuadrada y estructurada en dos cuerpos (el de torre y el de campanas), el primero en su alzado provisto de dos cañas concéntricas acoge la sacristía vieja –de planta ochavada, obra de Jerónimo Quijano– y sendas salas o capillas (la primera fechada en 1703) superpuestas abovedadas –de los canteros y arquitectos Lucas de la Lastra, Salvador Molla Abellán y Toribio de la Vega–, mientras que el segundo, que se retranquea, es obra de albañilería de fray Antonio de San José, singularizándose la construcción por su acceso perimetral en rampa (a modo de angostos callejones enlosados de proyección horizontal en declinación) desde la base hasta el cuerpo de campanas, con descansillos en los huecos o ventanas esviadas provistos de arrimaderos o poyegueras; único ejemplo (el acceso en rampa) constatado en España, a excepción de la torre alfonsina de Lorca, torre de la Catedral de Murcia y La Giralda de Sevilla. La sala de campanas –a falta de una buena limpieza y reparación– se halla horadada por huecos en arco de medio punto, con una estructura interior techada de madera compuesta de tirantes, pares y cuadrales, que soporta una bóveda de ladrillo enfoscado, cubierta a cuatro paños con teja de cerámica, y fija el árbol de la veleta de forja del remate.



Fig. 24 - Fundición de Salvador Manclús, de Valencia. Campana mayor bajo la advocación de “Nuestra Señora de la Asunción”. Bronce y hierro. Refundida en 1986. (Foto Javier Delicado).

a los 199 kg. de peso, de misma manufactura y época por el escudo mencionado que registra; y en la panda Oeste subsiste una matraca de campanario antigua (quizás del siglo XVIII), de madera, en caja circular con aspa interior dotada de martillos, instrumento musical de percusión que se utilizaba en los días del Triduo Sacro (de

Jueves Santo a Sábado de Gloria), sustituyendo a las campanas.

Y en lo que atañe a la obra de rejería artística, significativa es la labra de las barandillas y verjas de hierro que cierran las capillas góticas del lado de la Epístola, sacristía vieja y ventana de la colecturía, que datan del siglo XVII, así como las rejas de la portada de la escalinata por la que se accede al atrio sur (1739), cerramiento del coro y capillas neoclásicas, y Puerta del Perdón (de 1809), labor del cerrajero Pascual Gómez, ya mencionado en otro lugar; así como la cruz y veleta de forja del árbol que remata el campanario, que –a tenor de la inscripción pintada sobre la bóveda del cuerpo de campanas– “*se compuso el día 21 de mayo de 1895 siendo cura y fabriquero D. Joaquín Abellán Ruiz, siendo los operarios José Antonio Guardiola Pérez, Miguel Olivares Gandía y Marcos López López*”, subrayándose el entramado leñoso de madera que sirve de soporte.

Y perdidos se constatan seis candeleros medianos de bronce que existieron sobre la mesa del altar mayor, plateados hacia 1819 por el dorador yeclano Isidro Carpena y Cano por cuyo trabajo percibió 180 reales de vellón²⁰⁰.

Por último, en lo que concierne a vidrieras, elaboradas con mayor o menor fortuna y todas de factura moderna, montadas sobre bastidores de bronce, mencionar las que se localizan en los lunetos y cúpula de la Capilla de la Comunión, huecos de la nave gótica y ventana termal del coro, de temática eucarística y mariana.

EL ARCHIVO ECLESIAÍSTICO.

El archivo parroquial de Santiago Apóstol –pendiente de estudio y catálogo– conserva,

²⁰⁰ Archivo Parroquial de Santiago de Jumilla (APSJ). *Racional de Fábrica, 1817-1819*. Cuenta nº 62. (Cfr. PEÑA VELASCO, Concepción de la: *op. cit.*, p. 506)

pese a la merma de los años transcurridos, un rico y variado fondo documental que abarca desde el siglo XVI (el primer nacimiento registrado es de 1566) hasta la actualidad, compuestos de libros parroquiales, tanto sacramentales (de bautismos y matrimonios) como de otro tipo (cuentas, libros de fábrica,...), encuadernados en cuero y piel. Entre ellos destacan los *Quinque Libri* (“Libro de Bautismos”, 1658-1681; “Libro de Confirmaciones”, 1612-1671; Velaciones o Matrimonios, 1565-1599; Defunciones 1594-1608,...); varios *Libros de Cuentas de la Fábrica de Santiago* (1714-1718, 1772 y siguientes, 1939 y ss.)²⁰¹, *Libros de Misas*, *Libro de Cumplimiento Pascual* (1745-1751, época en la que era párroco Francisco Jeriz Vigil), *Libro de Decretos de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1839-1890), además de varios ejemplares impresos: un misal romano (1768), algunos sermonarios y un libro cantoral de coro.

En paradero desconocido (o quizás, más bien conocido, aunque se mire hacia otro lado) permanecen varios libros de *Visitas Pastorales* –que nos ha sido imposible consultar– en los que firmaban los delegados del obispo y en ocasiones el propio obispo. En ellos –por lo general, al igual que sucede en cualquier otra parroquia de la diócesis– se dejaba constancia de los mandatos, caso de que se estipulase alguno, partiendo desde el siglo XVIII (episcopado de Belluga), siendo fundamentales para los historiadores del arte –como recuerdo de ello hacen Irigoyen López y García Hourcade–, “de donde se podrían extraer noticias sobre cronologías, precios, salarios, nombres de artistas y artífices, tallas, ornamentos, ropajes y orfebrería”²⁰².

LITURGIA Y CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO EN LA IGLESIA DE SANTIAGO.

El templo de Santiago de Jumilla, de gran calidad de diseño en su arquitectura, posee una fuerte personalidad edilicia, con una afortunada distribución de los espacios en planta, tanto en el sobredimensionado presbiterio de la cabecera triconque, muy capaz para el desarrollo del ceremonial (liturgia y ritual eclesiástico), como en el espléndido coro neoclásico situado a los pies de la nave, que vendrá a considerarse –como el profesor Pedro Navascués ha expuesto acerca de los coros de catedrales y templos hispanos–, “el corazón de la iglesia, que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico y el valor que como conjunto tienen los siales, el facistol, los atriles y la reja en la liturgia y en el ceremonial específico”²⁰³. [La villa de Jumilla contaba en el año 1755 con 4.500 habitantes (catastro de Ensenada), mientras que en 1797 el número de pobladores era de 7.028. Este aumento demográfico supondría la ampliación del templo con la inserción de un nuevo y amplio coro a los pies, y la erección de una iglesia “de ayuda”, la de El Salvador, servida entre 1791-1851 por vicarios ecónomos o perpetuos, convertida en la última fecha en parroquia y siendo su primer cura párroco Ángel Alama Miñano (1851-1865)].

La Iglesia mayor de Santiago apóstol ha venido siendo en todo tiempo sede canónica de cofradías, mayordomías, hermandades y congregaciones, muchas de devoción mariana, pudiendo pertenecer un mismo cofrade a varias de ellas. Estas asociaciones de laicos siempre tuvieron un carácter cultural, festivo y gremial, que

²⁰¹ VV. AA.: *Guía de los Archivos de la Iglesia en España* (Obra dirigida por José M^a Martí Bonet). Barcelona, 2001, Vol. I, p. 231.

²⁰² IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio / GARCÍA HOURCADE, José Juan: “Visitas pastorales, ornamentos e imágenes. Ejemplos de la diócesis de Cartagena en la Edad Moderna”. Revista *IMAFRONTA*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 19-20 (2007-2008), pp. 156-159.

²⁰³ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; *Teoría del coro en las catedrales españolas*. (Discurso de ingreso leído por el autor en el acto de su recepción pública el día 10 de mayo de 1998 como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, p. 11.

ofrecen un cuadro muy vivo de la religiosidad popular de la población.

Por un memorial o “*Relación de Cofradías del Reyno de Murcia*”, mandado censar por el conde de Aranda en 1770 y que formaba parte del *Expediente General de Cofradías del Reino de España*²⁰⁴, incoado por la administración borbónica durante el reinado de Carlos III, sabemos de la existencia en la villa de Jumilla de 27 cofradías: 16 establecidas en la parroquia de Santiago, 6 en los conventos franciscanos (Las Llagas y Santa Ana) y 5 en ermitas²⁰⁵ (particularmente en la de Santa María de la Cabeza o del Rabal, lugar donde se hallaba fundada desde muy antiguo la Hermandad de la Vera Cruz constituida por 2.000 hermanos), que mediatizaban a través de sus miembros la vida cotidiana y sus principales festividades a fines del siglo XVI y durante las centurias del XVII y XVIII, figurando entre las adscritas a la parroquia de Santiago, entre otras, las Cofradías del *Santísimo Sacramento* (la más participativa, que constaba de 60 mayordomos)²⁰⁶, *Dulce Nombre de Jesús* (fundada por bulas y breves pontificios de 1564 y 1579), *San José* (con 470 cofrades), *San Pedro y San Pablo* (erigida en 1586 y compuesta de clérigos sacerdotes, ordenados

“in sacris” y canónigos), *Purísima Concepción, San Blas, Corazón de Jesús y Nuestra Señora de los Dolores*; cofradías que se pretendían extinguir, reduciéndose a once el número de festividades en la localidad según aconsejaba con particular celo en su informe el Intendente de Murcia, Antonio Carrillo de Mendoza, que fue remitido al Consejo de Castilla en 30 de septiembre de 1771, y expediente –éste y los de otras 97 poblaciones murcianas– que quedaría en una declaración de intenciones²⁰⁷, aunque la Pragmática de 1777 afectó en mayor o menor medida a todas las cofradías y congregaciones religiosas del reino, por el exceso de gastos habidos, suprimiéndose los disciplinantes, las procesiones, etc., que conllevó la paulatina desaparición de estas asociaciones.

Entre las festividades de mayor arraigo popular –según se desprende del estudio y análisis pormenorizado de las hermandades y congregaciones anotadas en dicha “relación”, que proporciona fidedigna noticia del número de cofradías, nombres, sedes, fiestas y gastos anuales, aprobación de que gozaban y excesos que cometían–, celebradas en la localidad dentro del año litúrgico con festividades que fueron insti-

204 AHN (Archivo Histórico Nacional), Sección Consejos, Leg. 7904. “*Relación de Cofradías del Reyno de Murcia*”, n.º 36. “Relación que el aiuntam(ien)to de esta Villa de Jumilla da de las Hermandades, Cofradías y Congregaciones que hai en ella p(ar)a el culto y veneración de Jesucristo, su Madre Santísima y algunos santos y santas, en virtud de lo mandado por el Excmo. Sr. Conde de Aranda, Presidente de Castilla y Carta Orden del Sr. Intendente de Murcia y su Reino”. Jumilla, 14 de diciembre de 1770. Ms, fs. 78-88. [Como firmantes del memorial figuran, entre otras autoridades locales jumillanas, Miguel Pérez de los Cobos y Abellán, Francisco Ximénez, José Joaquín de la Torre Martínez y Bartolomé Ximénez de Notall].

205 Para una visión global del censo de cofradías en la región y su repercusión social, véase el estudio de ARIAS SAAVEDRA, Inmaculada / MUÑOZ LÓPEZ, Miguel Luis: “Religiosidad popular e Ilustración: Las cofradías en Murcia en 1771”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Revista de l'École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques –EHEHI–). Madrid, XXXI-2 (1995), pp. 73-107.

206 La *Cofradía del Santísimo Sacramento* –muy pródiga en el pasado en poblaciones del antiguo Reino de Murcia y también conocida como “Cofradía de la Minerva”– contó desde sus orígenes en la villa de Jumilla con un elevado número de individuos. Fue erigida en 1627 a instancias del concejo y del clero en la Iglesia de Santiago, contando en 1630 con seiscientos cofrades, lo que equivalía en la época a un tercio de la población, costeada con importantes ayudas económicas, tales como las aportaciones de los bienes rústicos procedentes de la Cofradía de Santiago apóstol, además de otras tierras donadas a la primera por particulares en testamento. Tenía a su cuidado los cultos y organización de las festividades del Jueves Santo (Monumento al Santísimo), Ascensión del Señor y Corpus, corriendo los cofrades con los gastos de la cera de todas ellas, además de los de la danza, la música y la pólvora (elementos de la fiesta éstos que quedarían abolidos en 1777 por Real Cédula de Carlos III), así como de la asistencia a los hermanos, tanto en la enfermedad como en el lecho de muerte. La festividad del Corpus Christi y su octava fue la más solemne de las celebradas en Jumilla, contando con una gran participación popular durante los siglos XVII y XVIII; una fiesta barroca de grandes fastos que declinó en el siglo XIX con el proceso de secularización de la sociedad, prosiguiendo en la actualidad pero carente del arraigo y regocijo de pasadas centurias. (Véase al respecto DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Las Cofradías del Santísimo Sacramento en el noreste de la Región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi”. *Actas del Simposium “Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía”*. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003, Vol. II, pp. 957-959.

207 ARIAS SAAVEDRA, I. / MUÑOZ LÓPEZ, M. L.: *op. cit.*, p. 74.

tuidas, constaban la festividad de *Nuestra Señora de Gracia*, con el traslado de la imagen desde el castillo a la iglesia de Santiago con música y soldadesca, a la que se le dedicaba vísperas cantadas, procesión, misa y sermón, lo propio que la fiesta de la *Candelaria* con el portazgo de la imagen desde la Iglesia de Santa María del Rabal a la parroquia; la festividad del *Corpus Christi*, la de mayor solemnidad y aparato, a la que concurría todo el pueblo amenizada con tamboriles, danzas (con la popular tarasca), comedias y juegos de toros, y que languideció en el siglo XIX, vigente en la actualidad con procesión del Santísimo bajo palio por las calles de Jumilla desde 1610, engalanadas con altares y tapices florales, discurriendo hoy entre la parroquia del Salvador y la parroquia de San Juan Bautista; la festividad de la *Asunción de Nuestra Señora*, patrona del Concejo, que data de 1598, con traída de la imagen desde su ermita a la parroquia, con la celebración de fiestas de “moros y cristianos” (de las que existe constancia en las actas municipales de los años 1614 y 1616), permaneciendo once días la imagen en el templo, en el que cada 15 de agosto se escenificaba el auto sacramental o drama sacro-lírico (data de mediados del siglo XV) del tránsito y asunción de María a los cielos (se conserva la tramoya aérea –torno, maromas y poleas que se izaban manualmente– sobre la bóveda de la nave del templo a 20 metros de altura), y representación que fue abolida por el cardenal Luis Antonio de Belluga y Moncada en 1709; la de *Nuestra Señora de la Soledad* (en su advocación de Mater Dolorosa), que tuvo gran auge en el siglo XVII y tenía lugar el domingo del Niño Perdido (festividad del Dulce Nombre de Jesús), dedicándose un novenario con pláticas; y la más reciente (desde 1848) *romería*

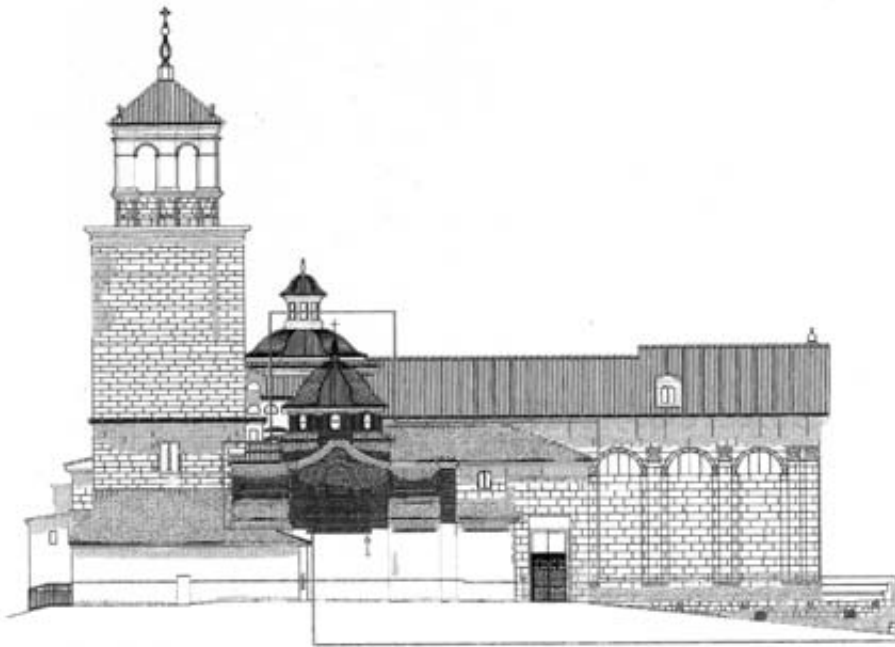
del Cristo atado a la columna (de Salzillo) desde el convento franciscano de Santa Ana del Monte a la parroquial de Santiago, surgiendo nuevas hermandades durante la segunda mitad del siglo XIX, como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que celebrarán sus reuniones en la sacristía del templo.

En la siguiente centuria, durante el mes de junio, en honor del *Sagrado Corazón de Jesús*, se celebraba su fiesta con gran solemnidad, costeada por la baronesa del Solar, con adorno de altar ante el retablo mayor e intervenciones musicales bajo la dirección de Alfredo Santos, y del que existen testimonios gráficos de hacia 1925²⁰⁸, mientras que durante las festividades de la Asunción de Nuestra Señora el templo se engalanaba con colgaduras de tonos blancos y azules, y en las de Santiago apóstol, de color granate. Y ya en nuestros días la Iglesia de Santiago es escenario en tiempo de Adviento del auto sacramental de “*La adoración de los pastores*”, mientras que el Martes Santo se representa el auto sacramental de “*El Prendimiento*”, en la Plaza de Arriba ante el edificio del viejo Concejo, que se viene escenificando desde la centuria del XIX, mientras que acto solemnísimo e histórico ha sido el constituido por la coronación canónica de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad (vestidera del escultor Ignacio Pinazo Martínez), a cargo del Obispo de la Diócesis de Cartagena José Manuel Lorca Planes, que tuvo lugar el domingo 13 de junio de 2010, contando con la celebración de una solemne Eucaristía y la intervención de la Orquesta Sinfónica de Jumilla, del que se hizo eco la prensa regional y local²⁰⁹.

La Iglesia de Santiago dispuso, además, de “Capilla de Música” propia, de maestro de

208 LOZANO PIERA, José M^a: *Jumilla, ayer (1880-1935)*. Jumilla, Asociación de Amigos – CAM, 1994 (Cuadernos Culturales Núm. 5, pp. 66 (Foto 83) y 177 (nota a foto 83).

209 MATEOS, I.: “El obispo presidirá la canonización de la Virgen”. Diario *La Verdad*. Murcia, sábado 12 de junio de 2010; “Jumilla: Coronación canónica de la Virgen de la Soledad”. Diario *La Opinión*. Murcia, martes 15 de junio de 2010; LÓPEZ, Gustavo: “La Hermandad de la Soledad cumple su gran sueño de coronar a la Virgen”. Semanario *Siete días, Jumilla*. Jumilla, jueves 17 de junio de 2010, Núm. 150, pp. 4-5.



LEYENDA DE PATOLOGÍAS			
	Cracks		Water damage
	Mold		Insect damage
	Corrosion		Structural damage
	Delamination		Staining
	Loss of material		Efflorescence
	Carbonation		Salt crystallization
	Frost damage		Oil damage
	Acid rain		Graffiti
	Other damage		Other damage

Nota: Este se aplica en todo caso a la zona indicada. El resto de edificios se han de declarar por separado indicando los tipos de patologías.

IGLESIA DE SANTIAGO
JUMILLA (MURCIA)
PROYECTO DE RESTAURACIÓN. FASE I.

Autor: DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios / CAÑADAS JIMÉNEZ Plácido
 Fecha: 2005
 Escala: 1:50
 N°29
 Calle de San Juan de la Cruz, 100 (Murcia)
 Teléfono: 968 400 000
 Fax: 968 400 000

Fig. 25 – DE LA HOZ MARTÍNEZ, Juan de Dios / CAÑADAS JIMÉNEZ Plácido: *Alzado de la fachada norte de la iglesia de Santiago de Jumilla. Proyecto de intervención en la Capilla de la Comunión. Fase I. Año 2005.*



Fig. 26 – JUMILLA: *Iglesia Mayor de Santiago. Lado norte. (Foto Javier Delicado)*

ceremonias, polifonía coral y gran número de ministriles con chirimías²¹⁰, celebrándose las festividades religiosas con gran solemnidad y aparato, habida cuenta del crecido número de sacerdotes adscritos a la parroquia, sobre todo en el transcurso del siglo XVIII –el catastro de Ensenada registra en 1755 la existencia de 35 clérigos en Jumilla (de ellos, 28 presbíteros y los 7 restantes pertenecientes a órdenes menores, aparte de los numerosos frailes establecidos en los dos conventos franciscanos)–, que se mantenían de innumerables capellanías y pías fundaciones.

Esta forma y función al servicio de la liturgia supone también la celebración en el marco del templo, aparte del culto ordinario (celebración de la Eucaristía, rezo del rosario, procesiones claustrales, novenas, septenarios, Monumento del Jueves Santo,...), de conciertos de música sacra, pregones de Semana Santa, bendición de nuevas imágenes y estandartes y otras actividades religiosas.

El templo, asimismo, vino siendo lugar de enterramiento desde el siglo XVI hasta la primera década del XIX, figurando individuos de toda condición social (los pobres y menesterosos tenían asignadas la fosa común o vasos del atrio), aunque durante el siglo XVII se observa un incremento de las familias bienestantes (caballeros e hijosdalgos de los linajes Abellán, Bernal de Quirós, Cutillas, Jiménez de Notal –perteneciente a la estructura del Santo Oficio de la Inquisición–, Lozano, Pérez de los Cobos y Tomás), con el deseo explícito en sus testamentos de ser enterrados en la “obra nueva” o crucero²¹¹, mientras que otras preferían como última morada la iglesia del Convento de descalzos de Las Llagas o la Ermita de Santa María del Rosario, siendo muy frecuente la compra-venta de sepulturas en esos años.

UNAS CONSIDERACIONES FINALES.

La *Iglesia mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla* (Fig. 25), es un edificio emblemático por el concepto unitario espacial de rotunda presencia en el núcleo medieval de la ciudad en el que se ubica, y su presbiterio, de gran elegancia, constituye un verdadero escenario, estableciéndose una simbiosis entre los retablos y la arquitectura que los acoge.

El templo fue declarado Monumento Histórico Artístico (junto con el sepulcro familiar tardorromano del Casón) por Decreto Ley del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 3 de junio de 1931 (publicado en la *Gaceta de Madrid* de 4 de junio de 1931, Núm. 155, pág. 1183) dentro del proyecto de protección, conservación y acrecentamiento del “Tesoro Artístico Nacional” dictado por el Gobierno provisional de la Segunda República Española. Tras dicha declaración, el inmueble, junto con otros edificios del entorno (palacios y casas blasonadas), forma parte hoy del Conjunto Histórico-Artístico de Jumilla, declarado por Real Decreto 3382 /1981, de 27 de noviembre, publicado en el *Boletín Oficial del Estado*, Núm. 21, de fecha 25 de enero de 1982, pág. 1799, integrado dentro de la envolvente que delimita y parte del barranco de Jumilla, continúa por la calle del barón del Solar, portillo de los Milanos, calle de Cánovas del Castillo, Rambleta del Convento, calle de la Amargura, calle de José de Canalejas, ladera del montículo del castillo, calle de Cantarerías y finaliza en el punto de partida, la Rambla de Jumilla.

El templo de Santiago, de gran potencia visual, es el resultado de un cúmulo de circunstancias proyectuales y constructivas, en el que una importante nómina de arquitectos (Jerónimo Quijano, Pedro Pagán, Lorenzo Alonso,

²¹⁰ GUARDIOLA TOMÁS, Lorenzo: *op. cit.*, p. 128.

²¹¹ ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A.: *op. cit.*, pp. 29-36.

maestros canteros (Juan de León, Juan y Pedro de Homa, Juan de Guesca, Julián de Alamíquez, Lucas de la Lastra, José de los Corrales, Juan de Miranda) y aparejadores (Ramón Berenguer), intervinieron en sus dilatados periodos de edificación. Su arte, que se sitúa en la encrucijada de diversas y reconocidas tendencias artísticas, responde a un mestizaje de formas conviviendo y su interés estriba en que el edificio –de gran riqueza patrimonial– constituye una magistral lección de arquitectura en su estructura interna, de la que cabe subrayar la bella armonía de proporciones y de formas pese a los diferentes estilos artísticos que lo configuran: la nave gótica, elegantísima, de acentuado efecto verticalista (sobre la que voltea bóveda de crucería a 20 metros de altura, con pinturas en sus nervaduras extraídas del bestiario medieval), y su acertada imbricación con la novedosa cabecera triconque²¹² centralizada por una cúpula, de impronta renacentista, sin concesiones al adorno, de gran alarde en el despiece estereotómico canteril, e inmediato a ella el tránsito en esviaje que conduce a la vieja sacristía (ubicada en el primer cuerpo de la torre), volteada por una cúpula de cascós, a la que Jerónimo Quijano traslada el esquema de la cabecera de la iglesia de Santiago de Orihuela; y, de cronología posterior, los singulares espacios de la sacristía nueva rococó (dado que la antigua era insuficiente para un clero tan numeroso como el que asistía

a Santiago)²¹³; y del coro a los pies del templo, y del pórtico *in antis* (“Puerta del Perdón”) en la fachada norte, ambos de gran ambientación monumental, organizados mediante el bien ponderado lenguaje de la gramática clásica culta de Lorenzo Alonso, donde la columna es la protagonista y que iba a suponer para sus contemporáneos algo nuevo.

Otros testimonios artísticos muebles subyacen, como la gran máquina de los Ayala, los retablos del crucero de Ignacio Castell y José González de Coniedo, el retablo de la Capilla de la Comunión de Nicolás de Rueda, la soberbia obra de rejería en el cerramiento de algunas capillas (de los rejeros Francisco Herrero y Pascual Gómez), marcos de ventanas y pasos a diferentes ámbitos en sacristía y coro, algunas tablas fragmentadas de pintura (de Jerónimo Ballesteros), tallas escultóricas (Crucificado de Salzillo, yacente de Planes y otras de Ignacio Pinazo), piezas de platería (de Miguel Vera, Guzmán Bejarano y Antonio Benedetti) y bordados (de Lorenzo Suárez).

Con lo expuesto hemos pretendido acercarnos al conocimiento de la cultura visual de la propia obra, tratando de esclarecer su proceso constructivo, resaltando los valores artísticos que la caracterizan de su arquitectura, patrimonio cultural y liturgia, y que deben ser contextualizados dentro del marco general del arte hispánico y europeo.

²¹² En España las cabeceras treboladas a la gótica, de carácter funerario en monasterios y conventos, fueron difundidas en Castilla y La Rioja por los arquitectos Juan Guas y Juan Gil de Hontañón, siendo ejemplos las cabeceras de la iglesia del Monasterio jerónimo de Santa María de El Parral (Segovia) y de la parroquial burgalesa de Villasisidro. (Véase al respecto el estudio de ALONSO RUIZ, Begoña: “Un modelo funerario del tardogótico: Las capillas treboladas”. *Archivo Español de Arte*. Madrid, 311 (2005), pp. 277-295).

²¹³ MARTÍNEZ MOLINA, A.: *op. cit.*, p. 25.