

El retablo bifronte de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla. Nuevas aportaciones para su estudio

Alberto Martínez Pascual

Conservador-Restaurador de Bienes Culturales
amprestauracion@gmail.com

RESUMEN

La ciudad de Yecla se precia en contar entre su patrimonio sacro con el conjunto monumental de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias o de la Venerable Orden Tercera, un espacio dieciochesco espléndidamente conservado. En su interior destaca el conjunto del retablo principal, compuesto por tres elementos diferenciados: el retablo mayor (1754-1757), el contrarretablo (1770) y una mesa de altar (ca. 1768). La decoración, a base de dorados y policromías, llegará décadas más tarde. Pese a la heterogeneidad de fechas y autores y su acusado estado de deterioro, resulta una obra armoniosa y de interés dentro de la órbita levantina. Pese a su estado de conservación tras décadas de abandono, conserva intacta su monumentalidad y pasa por el retablo más antiguo conservado en la ciudad.

Palabras clave: Retablo / bifronte / contrarretablo / altar / Yecla / Orden Tercera.

ABSTRACT

The city of Yecla preserves, among its sacred heritage, the monumental Capilla de Nuestra Señora de las Angustias complex, a well preserved space dated to the 18th century. Inside, the main altarpiece stands out, that it's composed by three differentiated elements: the main altarpiece (1754-1757), the counter retable (1770) and an altar (1768). The decoration, based on gilding and polychromy, arrives decades later. Despite the heterogeneity of dates and authors and his poor state of conservation after decades of neglect, It preserves its monumentality intact and is the the oldest altarpiece preserved in the city.

Keywords: Altarpiece / twofold / counter retable / altar / Yecla / Third Order.

I PREÁMBULO

La llegada de los franciscanos descalzos a la villa de Yecla, en enero de 1565, con su posterior traslado –por 1582– a la ermita de San Roque y construcción del cenobio definitivo en terrenos cercanos, trajo consigo una notable efervescencia en todos los estratos de la sociedad. La nueva oligarquía encontró un templo amplio y capaz en el que costear capillas y acomodar sus sepulturas, logrando así una exclusividad que no podían obtener al haber copado las viejas familias las capillas y vasos destacados de la primitiva parroquia.

En este contexto se funda la Venerable Orden Tercera de Yecla,¹ oficialmente el 10 de agosto de 1720, aunque ciertos documentos notariales atestiguan que ya existían hermanos en el siglo anterior.² En 1725 la VOT solicita permiso para edificar una capilla en la que realizar sus cultos con mayor decoro, espacio y privacidad. Les es concedida una pequeña capilla bajo el coro, del lado del Evangelio, intitulada “*de Nuestra Señora de los Dolores con el Misterio del Santo Sepulcro*”, con la autorización de ampliarla hacia un bancale que poseía el convento junto a la iglesia, orientado al poniente y bajo la condición de que el nuevo

edificio no quitara luz ni a la iglesia ni a ninguna otra parte del convento.³

Respecto a la titularidad de la capilla, Puche Juan propone la posibilidad de que la obra que presidía este pequeño espacio fuera la también pequeña (unos 70 cm) terracota de *La Piedad*, hoy conservada, con legitimidad no muy esclarecida, en manos particulares, atribuida a la escultora Luisa Roldán y que procede de este conjunto conventual.⁴ No obstante, la VOT, en su junta del 11 de septiembre de 1746, acuerda que, para recaudar fondos para la obra de la nueva capilla salieran a pedir limosna por la villa los hermanos de la junta con el padre visitador y que «la limosna q. se hacia en la puerta del combento con el quadro de Ntra. S^a. y asistencia de un her^o. que se prosiga».⁵ Si se usaba una pintura «de Nuestra Señora» para pedir limosna, es lógico pensar que dicha pintura era la que presidía la capilla original. Tras un largo proceso constructivo, no exento de interrupciones y altibajos, la capilla es bendecida el 16 de junio de 1748 por el provincial de la Orden, fray Dionisio Sevilla.

En la junta del 23 de enero de 1763 la VOT encarga una imagen para presidir la capilla, realizando el encargo a Salzillo. Por resultar el nicho del retablo incapaz para cobijar la imagen, se solicita al concejo, en escrito fechado en 21 de agosto del mismo año, «diez y seis palmos de terreno en quadro á las espaldas de dicha Capilla» para la construcción de un camarín, que le son concedidos. El 28 de enero de 1764 hace entrada en la villa la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, celebrándose grandes festejos⁶ (Fig. 1). El nuevo espacio del camarín se levanta a partir

1 En adelante VOT.

2 BLÁZQUEZ MIGUEL, J. *Yecla en el siglo XVII*. Yecla: Excmo. Ayuntamiento de Yecla y Obra Cultura de Cajamurcia, 1988, pp. 305-306.

3 1725, julio 3. *Libro de los Decretos de la Orden Tercera de N.P.S Francisco de la Villa de Yecla, 1720-1787*. Ejemplar manuscrito sin paginar. Acta del 3 de julio de 1725.

4 PUCHE JUAN. F. C. Conociendo a la Virgen de las Angustias (III) en el 250 aniversario de la llegada de la imagen a la ciudad. *Semanario Yecla Siete Días*, 16-12-2014, p. 30.

5 1746, septiembre 11. *Libro de los Decretos de la Orden Tercera de N.P.S Francisco de la Villa de Yecla, 1720-1787*. Ejemplar manuscrito sin paginar. Acta del 11 de septiembre de 1746.

6 ORTUÑO PALAO, M. *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1980, pp. 111-116.



Fig. 1.- Misa en la Capilla de la VOT, con la titular todavía en su camarín. Archivo Tani, ca. 1950.

de 1766. El interior, que simula un espectacular baldaquino, queda exornado al temple en 1767. La decoración se completa en 1770 al instalarse un importante arrimadero de cerámica valenciana que, felizmente, subsiste.

En 1836 los frailes son expulsados por la desamortización, instalándose los padres escolapios en 1861, lo que motivaría sucesivas ampliaciones del edificio conventual para acoger el Colegio de las Escuelas Pías de San Francisco de Asís. En 1892 la VOT se traslada al recién fundado convento de monjas concepcionistas franciscanas, quedando la capilla tutelada por los escolapios, quienes en 1898 fundan una cofradía en

torno a la Virgen de las Angustias y llevan a cabo diversas reformas.⁷ En 1927 se efectúan obras en el camarín, consistentes en frenar humedades y solventar la gran grieta que crecía en el muro testero, lo que supone tapiar el gran vano que centralizaba el muro. El 13 de mayo de 1931 los escolapios son violentamente expulsados de la ciudad, inaugurándose en el edificio un colegio de segunda enseñanza.

En la tarde del 16 de marzo de 1936 los catorce templos de Yecla son asaltados e incendiados. El presbiterio y camarín de la capilla fueron protegidos por el profesor y militante comunista Manuel Castañeda Agulló, que consiguió contener a los asaltantes. En 1937 el ayuntamiento del Frente Popular presidido por el alcalde Juan Pacheco Lozano determina ceder una partida presupuestaria para obras de mantenimiento en la capilla, a fin de proteger la talla de la Virgen.⁸

En 1950 la Orden de Escuelas Pías vuelve a ocupar el edificio e inicia las obras de reparación de la iglesia, mientras que los cultos fueron trasladados a la capilla de la VOT (levemente adecentada). En 1969, y tras un breve periodo de uso, la iglesia de San Francisco es declarada en estado de ruina y abandonada, la imagen de la Virgen se traslada a la Basílica de la Purísima. Un año después será demolido el edificio conventual.

El 17 de agosto de 1982 el edificio –formando por la iglesia de San Francisco y la capilla de la VOT con todo su contenido– fue nombrado finalmente Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional, aunque la restauración aún habría de demorarse hasta 2014, quedando fuera del proyecto la capilla, cuya restauración se demoró hasta 2022. El conjunto retablistico de la capilla, sin embargo, quedó fuera de proyecto y aguarda una futura intervención que frene los daños latentes que acumula.

7 PUCHE JUAN F.C. et. al. *La restauración parcial del camarín de la capilla de La Virgen de Las Angustias*. Yecla: Ayuntamiento de Yecla, Concejalía de Cultura, 1991. s.p.

8 SANTA PUCHE, S. *Juan Pacheco Lozano, un alcalde en la guerra civil española*. Yecla: Duo-Graph, 2006, pp. 90-95.

2 EL CONJUNTO Y SU FORTUNA CRÍTICA EN LAS FUENTES ESCRITAS

Escueta, por no decir infecunda, será la bibliografía artística, en Yecla y acerca de Yecla, hasta bien entrado el siglo xx y estará protagonizada en su mayor parte por los redactores de catálogos histórico-artísticos o guías de viajes, para recreación de curiosos y amantes de las antigüedades en un tiempo en el que el fenómeno del turismo comenzaba a despuntar. Muchos de ellos redundarán en las excelencias de la imagen titular, pero pocos se detendrán en el aparato escénico que la rodeaba (Elías Tormo solo hace alusión al «amplio camarín, de bella unidad de estilo rococó».⁹ A partir de los años cincuenta comenzarán a verse algunas tímidas incursiones que rara vez traspasarán lo local, hasta la llegada, en los años ochenta, de autores especializados.

Descuella, indudablemente, el doctor Francisco Javier Delicado Martínez, quien, de forma profusa y metódica ha exhumado abundantes noticias del patrimonio mueble de la iglesia de San Francisco y aneja capilla de las Angustias, de sus comitentes, así como de los artistas que aportaron su arte a la ejecución de este conjunto de retablistica. Considera el retablo principal: «de formas serenas y de sencilla factura», aduciendo que presenta analogías con el retablo de Nuestra Señora del Pópulo, fechado en 1735 y que se conservaba en el claustro de la Concatedral de San Nicolás de Alicante.¹⁰

Concepción de la Peña Velasco es la primera en englobar este conjunto bajo el término «retablo bifronte», advirtiendo que «es pieza bien ejecutada, pero desprovisto de fuerza».¹¹

Otros autores aportarán notas puntuales en el contexto de estudios más amplios, tales como el cronista local Miguel Ortuño Palao, Liborio Ruiz Molina, María Inmaculada Pascual García, Felipe Mejías López y Gonzalo Martínez Español o Alejandro Cañestro Donoso, quien la considera «una pieza muy bien ejecutada, máxime si se tiene presente la baja cantidad que se pagó por este retablo dada la penuria económica».¹²

En 2017 el conjunto fue objeto de estudio para el Trabajo Final de Grado del restaurador Alberto Martínez Pascual, dentro del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, tutorizado por los doctores M.^a Ángeles Carbal Montagud y Xavier Mas i Barberà.¹³

Y, por último, es ineludible citar a Francisco Puche Juan, quien fuera hermano ministro de la Orden Franciscana Seglar, cuya preocupación e interés por la salvaguarda de la imagen y su capilla le llevó a redactar abundantes artículos en la prensa local y regional.

3 GENÉISIS CONSTRUCTIVA

Concluida la capilla en 1748 el espacio se hallaba pendiente de exorno —solo la decoración mural se había concluido—. Por ello, al finalizar el acto de consagración, el coadjutor de la orden, don Francisco Palao de Espejo, junto con don Juan de los Ríos y Yarza y otros discretos, se colocaron en la puerta para recabar limosnas con que «vestir el altar de Ntra. Sra. de los Dolores». Es en ese momento cuando el presbítero José de los Ríos y Yarza dona un ara consagrada para oficiar.¹⁴

9 TORMO Y MONZÓ, E. *Levante: a valencianas y murcianas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1923, p. 322.

10 DELICADO MARTÍNEZ, F.J. "Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (catálogo razonado de artistas)". *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, n.º 15, p. 54

11 PEÑA VELASCO, C. de la. *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores técnicos, 1992, p. 387.

12 CAÑESTRO DONOSO, A. "Con el mayor primor que pide el arte. Retablos y muebles del siglo xviii a cargo de Ignacio Castell". En: CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.) *Summa Studiorum Sculpturae*. Crevillent: Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil Albert, 2018, p. 216.

13 MARTÍNEZ PASCUAL, A. *El Retablo Bifronte de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla. Análisis histórico artístico y propuesta de intervención* [TFG]. València: Universitat Politècnica de València, 2017.

14 *Libro de los Decretos...* Acta del 16 de junio de 1748.

En 1751 se acuerda que si hubiera algún devoto que deseara inhumarse en la capilla, se le permitiera, previo ofrecimiento de una «limosna proporcionada», que iría destinada a costear el retablo.¹⁵ No existe sepultura alguna en la capilla, por lo que la medida no llegó a fraguar.

Por ello, el proyecto se pospone hasta 1754, cuando en junta del 6 de marzo se decide contratar al maestro Ignacio Castell Pérez, aprovechando que se hallaba realizando otros trabajos en la ciudad. Se desconoce, por el momento, qué asunto había traído a Castell a la villa, aunque acaso se encontraba trabajando para la iglesia conventual, por esos años en pleno apogeo, o bien renovando el retablo de alguna capilla de la iglesia parroquial.

El encargo se efectúa en un momento no muy boyante para la VOT, que en ese momento solo contaba con «mil reales de vellón y otros mil en grano y aceite» y, por lo visto, rodeado de cierto malestar interno, que se pretendió acallar: «era de parecer se le encomendara el retablo a dicho Mtro. por aver experimentado, que muchos de los Hnos. de maior nota, y cathegoria estaban omisos en dar limosna parya este efecto, porque se imaginaban que las limosnas antecedentemente dadas se gastaban y consumían en otras cosas». Se designan por comisarios al padre visitador fray José Jara, a don Francisco Yarza, a don Pedro Palao de Espejo y a don Antonio Quintana para que se entrevisten con el artista.¹⁶

Al día siguiente tiene lugar una reunión con el artista en casa de Pedro Palao de Espejo, en la que se fija el precio del retablo en 365 pesos (unos 2920 reales). El primer diseño que ofrece Castell es modificado, suprimiéndose los dos angelitos que debían ir sobre las peanas o repisas y

sustituyendo el escudo que centralizaría el banco por un sagrario «con sus pilastras, alquitrave, friso y cornisa trabaxado con el maior primor». La VOT queda obligada a entregar mil reales de entrada al maestro, que se comprometía a tener terminado el primer tercio del pedestal y hornacina central para agosto, y el apilastrado y demás adornos del cuerpo principal para diciembre, momento en el que se le abonarían otros mil reales y se concretaría la fecha para rematar la última fase. La VOT debería sustentar al maestro, oficiales y un albañil durante la colocación del mismo, aunque el maestro quedaba obligado a costear el traslado.¹⁷

El último pago al artista se cerciora a 4 de octubre 1757, aunque no queda claro si la obra se había dilatado por tres años o era la Orden la que no había sido diligente en los pagos. La junta se reúne para abordar el modo de pagar a Castell, en un momento en el que se carecía de fondos, por lo que se determinó que cada hermano diera de limosna lo que permitieran sus posibilidades. Esta vez la generosidad de los hermanos colmó las expectativas, ya que los comisarios don Pedro y don Francisco Palao de Espejo ajustaron cuentas con el maestro «quedando enteramente pagado y satisfecho».¹⁸

La llegada de la imagen titular, *Nuestra Señora de los Dolores* (la que más tarde sería renombrada como *Nuestra Señora de las Angustias*), en 1764, supuso un importante revulsivo, que motivó la construcción de un camarín, pues se consideró que el nicho central del retablo resultaría insuficiente. Así, reunida la junta en 1768¹⁹ y con todos los votos, se decide colocar la imagen en un altar «en medio de su camarín [...] de forma que el ángel que está pendiente de las quatro columnas, esté mirando a dicha Señora».²⁰ Sin

¹⁵ *Ibidem*, Acta del 24 de enero de 1751.

¹⁶ *Ibidem*, Acta del 6 de marzo de 1754.

¹⁷ *Ibidem*, *Ajuste del retablo de Ntra. Sra. de los Dolores*.

¹⁸ *Ibidem*, Acta del 4 de octubre de 1757.

¹⁹ *Ibidem*, *Junta celebrada en el día 3 de Henero de 1768 sobre colocar Ntra. Sra. de los Dolores en medio de el Camarín*.

²⁰ Dicho ángel no se conserva, si bien en el florón o clave de la bóveda se conserva una varilla metálica a la que debía ir fijado. Ejemplos similares se conservan, por ejemplo, en la cercana iglesia parroquial de Ayora, cuya capilla de la Comunión queda presidida por un camarín dedicado a Nuestra Señora de los Desamparados, cubierta por cúpula de la que cuelga un angelillo.

embargo, cuando el espacio está dispuesto, los encargados de las obras lo encontraron imperfecto, «por darse mui angosto y poco lucimiento»²¹ y se determinó finalmente colocarla en la embocadura.

El hecho de que también en este espacio fueran a celebrarse oficios litúrgicos llevó a la VOT a encargar un segundo retablo a espaldas del principal.²² En la junta del 10 de diciembre de 1769 los hermanos eligen el diseño de José González de Coniedo de los dos presentados —el otro artífice se desconoce—. La obra queda fijada en cincuenta pesos (unos 400 reales), debiendo ser la VOT la que traslade las piezas del contrarretablo desde la vecina Jumilla, donde se hallaba establecido el autor.²³ Atendiendo a la fecha del encargo (10 de diciembre), consideramos debe corregirse la datación que hasta el presente se ha dado al contrarretablo, de 1769, siendo obvio que debió concluirse e instalarse en el año siguiente, 1770.

La feliz resolución del encargo debió satisfacer a los hermanos, pues en 1774 se le adeudaban 473 reales por un oratorio que había construido para Tomás Hernando Ibáñez Serrano de Espejo,²⁴ regidor de la villa y hermano ministro de la VOT.²⁵

Concluidas las labores de carpintería, solo restaba el dorado del retablo, por lo que el 4 de abril de 1773 se designó a don Francisco Palao de Espejo y don Ginés Palao de Espejo como

comisarios de este proyecto,²⁶ a los que se da orden en agosto para que redacten escritura con el dorador «con las condiciones que en dicha junta se trataron».²⁷ El contrato quedaría ajustado en septiembre con el dorador yeclano Isidro Carpena, por 6300 reales de vellón, con la condición de que el artista principiaría los trabajos en noviembre, para concluirlos en ocho meses. Los pagos debían efectuarse en cuatro plazos: tres mil a la entrada y lo restante en tres años, abonando 1300 reales al año.²⁸

Sin embargo, las previsiones resultaron demasiado optimistas. En la junta del 1 de mayo de 1774 se determina buscar los 800 reales que todavía faltaban del primer plazo,²⁹ mientras que el 4 de septiembre se le concedieron al dorador 400 reales que pedía por adelantado del plazo que debía de pagarse al año de estar concluido el retablo.³⁰ Acaso la juventud e inexperiencia del dorador le llevaron a subestimar el costo de la obra, pues años después, en 1777, se acuerda gratificar a Carpena con 750 reales adicionales, para satisfacer las muchas pérdidas que le había ocasionado el trabajo.³¹

El 7 de agosto de 1774 se acuerda en junta colocar una pintura de *San Francisco* en el ático del retablo, propuesta que debió surgir, con toda seguridad y de forma apresurada, por la oportunidad que suponía tener instalado el andamiaje del dorador.³²

En 1778 la VOT hace entrega al convento del sagrario del retablo, satisfaciendo así una deu-

²¹ *Libro de los Decretos...* Acta del 3 de julio de 1768.

²² *Ibidem*, Acta del 1 de octubre de 1769.

²³ *Ibidem*, Acta del 10 de diciembre de 1769.

²⁴ MARTÍNEZ ESPAÑOL, G.; MEJÍAS LÓPEZ, F. “Nuevas aportaciones al estudio del arquitecto, pintor y escultor José González de Coniedo (ca. 1740-post 1820)”. *Revista del Vinalopó*, 2016, n.º 19, pp. 37-38.

²⁵ ORTUÑO PALAO, M. *Yeclanos*. Barcelona: Ediciones del Azar, 2010, p. 144.

²⁶ *Libro de los Decretos...* Acta del 4 de abril de 1773.

²⁷ *Ibidem*, Acta del 1 de agosto de 1773.

²⁸ *Ibidem*, Acta del 5 de septiembre de 1773.

²⁹ *Ibidem*, Acta del 1 de mayo de 1774.

³⁰ *Ibidem*, Acta del 4 de septiembre de 1774.

³¹ *Ibidem*, Acta del 31 de agosto de 1777.

³² *Ibidem*, Acta del 7 de agosto de 1774.

da que tenía contraída con los franciscanos de 1.384 reales, de los que aún quedaban por pagar 436.³³

En 1781 consta el pago de 180 reales a Isidro Carpena para «proseguir la obra del camarín».³⁴ Estas labores no serían otras que el dorado de cornisas, arcos, columnas y el pinjante de la bóveda. Muy probablemente se deba también a Carpena la ingenua policromía de los cuatro toscos *atlantes* ubicados en las esquinas de la bóveda.

El siglo XIX, turbulento e inestable, ninguna noticia reseñable nos ha dejado de la VOT, que, tras guerras y desamortizaciones, debió quedar muy maltrecha si es que no se disolvió temporalmente.³⁵ En 1898 los padres escolapios promueven la fundación de una cofradía entre los devotos de la Virgen, para que se encarguen del cuidado de la misma y de su capilla. Pudieron influir las rogativas que los labradores había llevado a cabo el año anterior y que se saldaron con unas copiosas lluvias.³⁶ En 1899 la cofradía lleva a cabo una importante reforma del interior.

A partir de 1936 comenzará el paulatino declive que arrastra hasta hoy. En algún momento indeterminado son desmontados dos angelotes del ático, permaneciendo hoy uno de ellos en paradero desconocido.

Con el derribo del antiguo edificio conventual la amenaza de destrucción revolotea sobre la aneja iglesia. El pleno municipal del 7 de febrero de 1971 acuerda que, de existir un superávit presupuestario, se destinen 300 000 pesetas para el derribo de la iglesia y trazado de una nueva avenida en su lugar,³⁷ de lo que se hará eco Soriano Torregrosa en su *Historia de Yecla*, publicada un año después.³⁸ La escasez presupuestaria frenó esta iniciativa. Al parecer, el por entonces párroco y arcipreste de la Basílica de la Purísima, D. Joaquín Martínez Guillamón, no solo estaba conforme a los planes del concejo, sino que planeaba desmontar el retablo e instalarlo en la Capilla de la Comunión de la Basílica. Fueron las gestiones del entonces hermano ministro de una ya muy mermada VOT, Juan Pascual Carpena, las que frenaron las pretensiones del sacerdote. Entrevistándose con el obispo Roca Cabanellas logró convencerle de que el desmontaje del retablo, en un estado ya muy precario, supondría su destrozo si era llevado a cabo por manos inexpertas.³⁹ Finalmente, diez años después, en 1982, la VOT promueve la declaración de Monumento Histórico-Artístico para la iglesia de San Francisco, blindándola de cualquier pretensión de derribo. En 1998 se llevan a cabo trabajos de desinsectación del retablo a cargo del restaurador Manuel Marcos López Menárguez.⁴⁰

33 1778, septiembre 6. Archivo Histórico Municipal de Yecla, Libro 2013, copia de documentos del convento franciscano del siglo XVIII. *La Orden Tercera dona al convento un sagrario a los franciscanos en pago de una deuda*.

34 *Ibidem*, Acta del 4 de marzo de 1781.

35 DELICADO MARTÍNEZ, F.J. “La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo”. En: *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Ediciones Escorialenses, 2017.

36 MARTÍNEZ PASCUAL, A. “Nuestra Señora de las Angustias de Yecla: la preservación secular de una obra de Salzillo”. *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, 2021, n.º 23, pp. 76-77.

37 PALAO POVEDA, C. “El conjunto arquitectónico de la Iglesia de San Francisco y la Capilla de la Virgen de las Angustias”. En: *Revista Programa de las Fiestas de la Virgen de Yecla*, 2022, n.º 76, pp. 98-99.

38 SORIANO TORREGROSA, F. *Historia de Yecla*. Valencia: Imprenta-Editorial J. Doménech, 1972, p. 240.

39 PUCHE JUAN, F. “Juan Pascual Carpena y la pretendida desaparición de la iglesia de San Francisco”. En: *Semanario Yecla Siete Días*, 14-II-2013, p. 4.

40 ORTIN JUAN, C. “Eliminar la carcoma del retablo de San Francisco cuesta dos millones”, en *La Verdad de Murcia*, 31-05-1998.

4. ESTUDIO TÉCNICO-ESTILÍSTICO

4.1 El retablo

El *Retablo mayor de la Capilla de la Venerable Orden Tercera* es obra realizada entre 1753 y 1757, en madera, con 5,85 metros de longitud y 9,5 de alto, cubriendo la totalidad de la cabecera (Fig. 2). De porte rococó, aunque con una linealidad que ya remite al neoclasicismo, destaca la rectitud de su planta, de la que tan solo sobresalen las columnas que separan las calles, ajustándose a una de las dos tendencias del retablo rococó, la cual aboga por el nulo carácter arquitectó-

nico de la obra, con soportes reducidos al mínimo –abundando el uso de ménsulas– y que se subyugan a la decoración, que prima sobre lo estructural y se dispone en torno a lienzos e imágenes formando verdaderos marcos.⁴¹

Partiendo del banco, puede apreciarse el repinte integral que experimentó el zócalo o basamento del retablo a finales del siglo XIX. Bajo el actual marmorizado –de muy escaso mérito– todavía se aprecia la pintura subyacente de vaporosos tonos rosáceos-anaranjados. Este repinte es sin duda motivado por la reforma emprendida por



Fig. 2.- Ignacio Castell. Retablo mayor de la capilla de la VOT, (1754-1757). Fotografía: Alberto Martínez, 2017.

⁴¹ VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p. 44.

la Cofradía de las Angustias en 1899. Después de un siglo, la parte baja del retablo ya debía acumular abrasiones y desgastes que motivarían su repriminación.

El elemento más interesante es –o era, pues en la última restauración de la capilla se modificó– la mesa de altar. Se trataba de un rectángulo o cajón de mampostería que sostenía un tablero con el hueco para apoyar el ara de piedra. En el siglo XIX se forra con un frontal tallado y policromado y unas planchas finas de madera para los laterales.

Durante la restauración del pasado 2022/2023 se desmontó este recubrimiento, descubriendo una estructura de mampostería y yeso, completamente plana y carente de decoración. Solo en los laterales se conservaban unos restos –muy desgastados– de lo que fue la policromía original, un marmoleado idéntico al del resto del basamento. Lo más interesante era la portezuela localizada en el lateral izquierdo, que aún conservaba el marco con las arandelas de forja que

hacían las veces de bisagras. En origen esta mesa debió servir también como armarillo para guardar los vasos sagrados. Dos vigas o travesaños se empotraban en el muro y apoyaban en el frente de la mesa, sirviendo de sostén al tablero. Se trataban de dos vigas molduradas y reaprovechadas (Fig. 3). Durante las obras de restauración se determinó suprimir este volumen, por restarle mucho espacio al presbiterio, nivelándolo con el resto del basamento y recolocando el frontal. El frontal merece cierta consideración. Si bien no mantiene concordancia con el estilo barroco del retablo –se mueve en una estética entre clasicista y romántica– se integra en el conjunto sin estridencias y presenta unas medidas y desarrollo volumétrico armónicos, así como una policromía de buena calidad, con marmoleados en las molduras y plata corlada –que no oro– en el blasón central y otros elementos en relieve. Exhibe en su centro el emblema de la Mater Dolorosa (corazón con siete puñales) orlado por una guirnalda de laureles. El banco o predela está



Fig. 3.- Detalle de una de las vigas molduradas que sostenían el primitivo altar del retablo de la capilla. Fotografía: Alberto Martínez, 2022.

presidido por el escudo de la Orden Franciscana, un interesante escudo o emblema enmarcado por rocallas con el que se trata de disimular el hueco dejado por el tabernáculo —entregado al convento en 1778—. El resto del banco no ofrece ningún otro elemento iconográfico, resolviéndose en paneles bellamente tallados con tarjas y palmas, simétricos, que participan del ritmo que columnas, estípites y pilastrillas articulan en el cuerpo superior.

El retablo presenta cuerpo único, dividido en tres calles: la central, de mayor tamaño, alberga el nicho del camarín, entre rocallas y hoy sellado por una cristallera, coronado por un blasón con el escudo de la *Mater Dolorosa*.

Las calles laterales albergan peanas o repisas, que en su día (se presume) sostuvieron las tallas de los patronos de la Orden Tercera: *San Luis Rey de Francia*, de José Esteve y Bonet de 1783 y *Santa Isabel de Hungría*,⁴² anónima y varias décadas más antigua, pues en la junta del 22 de septiembre de 1750 se pide a los hermanos que así lo deseen que costeen los ropajes de la santa, por no disponer la VOT de suficiente caudal para ello. Además, se habla de que la VOT no renuncia a su deseo de proporcionarle un altar en el que venerarla, pero cuando la economía lo permita. Al costearse el retablo mayor, debió encontrar acomodo en una de sus repisas laterales. Aparecen igualmente sendos estípites con niños-atlante. Dividiendo las tres calles, dos columnas de orden corintio y fuste estriado.

Separado por la cornisa se dispone el ático, presidido por un lienzo que se ha atribuido a Benito Espinós Navarro, rudimentario en su acabado y sujeto al retablo mediante clavos. Cerrando el conjunto, amplio pabellón del que se descuelgan cortinajes a modo de telón, sujeto por cuatro angelotes de tosca factura, que

comparten paralelismos con los ángeles que coronan el retablo de la parroquial de Peñas de San Pedro, del mismo autor y que, como los del retablo de Yecla, tienen una función puramente ornamental, concebidos para ser contemplados desde lejos. En cuanto a su disposición, tienen un cierto eco en el retablo de la Dolorosa de la Basílica del Socorro de Aspe, pieza anónima de hacia 1710.⁴³

Estos ángeles, pese a mostrar rasgos individualizados, están concebidos de forma simétrica, creando una imagen especular. Sobre la cornisa existían otros dos ángeles niño, de cuerpo entero y en altorrelieve. Uno de ellos se conserva en dependencias del Museo Arqueológico Municipal. Con su mano derecha simularía agarrar el extremo del cortinaje, mientras que, en la izquierda, extendida, portaría algún emblema o símbolo (en la palma conserva una espiga de madera quebrada).

Cañestro Donoso señala la interesante relación que mantienen algunos elementos de la máquina con trabajos realizados previamente por Vicente Castell, padre de Ignacio, como los estípites que realizó en la portada el Ayuntamiento de Elche, así como la deuda con la portada de Santa María de Alicante de Juan Bautista Borja.⁴⁴

En la confección del retablo se observan ciertos arcaísmos, como el uso de estípites apilastrados, que ya han caído en desuso décadas antes, al igual que la ornamentación del tercio inferior de las pilastras con rosetones y telas colgantes. Asimismo, los doseles y cortinajes de talla, poco habituales en la zona de Alicante, tuvieron su momento en el primer tercio del siglo XVIII, desechándose después a favor del uso de cortinajes pictóricos para simular la unión con el muro de fondo.⁴⁵

⁴² DELICADO MARTÍNEZ, F. J. “El convento de franciscanos de Yecla, una fundación del siglo XVI”. *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, 2003, n.º 13, pp. 98-99.

⁴³ CAÑESTRO DONOSO, A.; GUILBERT FERNÁNDEZ, N. *Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2015, p. 63.

⁴⁴ CAÑESTRO DONOSO, A. (2018), *op. cit.*, p. 216.

⁴⁵ VIDAL BERNABÉ, I. (1990), *op. cit.*, p. 40.

4.2 El Bocaporte de Nuestra Señora de Las Angustias

Ya Delicado Martínez y Puche Juan hablaron de la posibilidad de que el nicho del retablo hubiera albergado un bocaporte, atendiendo al acuerdo de la VOT, en 1769, de hacer una copia de la llave del camarín para que se guarde en el convento pues «muchas veces sucede que muchos señores y forasteros bienen a ver y adorar a María S.^{ma} de los Dolores Ntra. patrona en su camarín y no se les ha podido consolar, por ser dificultoso muchas veces encontrar al Vicario del Culto Divino [...] moviéndose también a esta determinación el haver sucedido varias veces no haberse descubierto Ntra. patrona y Reyna en los congresos y exercicios de esta V.^c Orden 3^a, a causa de no haver asistido el Vicario del Culto Divino... ».46

Esta referencia, sumado a la presencia de dos rieles, apreciables bajo el marco de la actual cristalera, ofrecían una hipótesis sólida. Las recientes obras han venido a refrendar dicha teoría. Al abatir un pequeño poyo o basamento de mampostería en el testero del contrarretablo apareció, bajo varios centímetros de cascotes, una polea, de unos 42 cm de altura por 20 de grosor, embutida en el pavimento y en el centro del nicho. Se presume que en el interior de la mazonería del retablo exista una segunda, que permitiera, mediante un rudimentario mecanismo de sogas, alzar y descender el lienzo con una representación pictórica de la Piedad.

Una vez cayó en desuso el uso de bocaportes y demás artificios barrocos, este elemento debió ser desmontado de su ubicación originaria, desconociéndose su destino posterior.

En el *Libro de los Decretos de la Orden Tercera de N.P.S Francisco de la Villa de Yecla* figura un inventario fechado en 24 de septiembre 1760, en

el que se indica que en la capilla existen «dos quadros de N^a Señora de los Dolores».47 Por desgracia no se especifican dimensiones, características, ubicación, etc, pero la cita resulta de cierto interés si consideramos que uno de esos cuadros podría ser la primitiva titular de la capilla y el otro, el mentado bocaporte.

4.3 El primitivo pedestal de Nuestra Señora de las Angustias

En 1768, tras comprobar la inviabilidad de instalar el pedestal de la Virgen en el centro del camarín, se optó por adaptar el nicho que comunicaba con el presbiterio. Este basamento o pedestal, que alcanzaría unos 190 cm de altura, lo conformaba, según testimonios orales recogidos por Francisco Puche Juan, un rudimentario mecanismo oculto por un murete de mampostería. En sus propias palabras:

«La imagen reposaba sobre un gran tablero grueso de madera en forma circular cuyo eje era un grueso tronco que reposaba directamente sobre una piedra sobre la que estaba inciso el eje. Este tablero era accionado manualmente por un agujero lateral situado en un murete de mampostería que envolvía el torno y por un sencillo mecanismo de manivela dentada. El murete estaba estofado y pintado con esgrafiados de estilo rococó y en colores».48

A este pedestal se anclaría una mesa de altar que permitiría la celebración de oficios de más restringida participación. [Fig. 4] Esta pieza se ha venido datando hacia 1768, realizada en madera. Adopta la forma conocida como «de pecho de paloma», con unas medidas de 110 x 250 x 68 cm. Según apuntó Puche Juan, presenta en la parte trasera unas argollas que permitían colgarla y descolgarla de un muro de tapial. Sin embargo, dichas argollas no se han localizado. Cabe

46 *Libro de los Decretos...* Acta del 10 de diciembre de 1769.

47 *Libro de los Decretos...* Folio 286.

48 PUCHE JUAN, F.C. [et. al.] (1991), *op. cit.*, s.p.



Fig. 4.- Obra anónima. Mesa de altar, supuestamente procedente del pedestal de la imagen, en su camarín, ca. 1768. Fotografía: Alberto Martínez, 2017.

advertir que en un inventario de finales de los años sesenta esta pieza figura en la capilla de San Miguel, de donde fue tomada en los años ochenta por la Orden Franciscana Seglar, aduciendo que se trataba de la primitiva mesa del camarín de la Virgen. Por ello, la procedencia de esta pieza reviste de cierta problemática. Fue anclada con perfiles de hierro en el presbiterio de la capilla, para disponer de una mesa en la que officiar de acuerdo a las normas emanadas del Concilio Vaticano II, lo que ha supuesto un acelerado deterioro estructural de la misma.

4.4 El contrarretablo

El uso de contrarretablos o de retablos secundarios dentro de los camarines es poco habitual en el entorno. El ejemplar más próximo se ubica en la vecina Almansa. Sin embargo, parece ser que existió otro ejemplar en la iglesia conventual de Yecla.

El 18 de abril de 1763 el custodio provincial de la Provincia franciscana de San Pascual Baylón, fray Manuel Guardiola, concedió a José Ortuño y Amaya y a sus descendientes el patronato del camarín de la Purísima Concepción, con las cargas de construir un vaso y retablo en el dicho camarín, a cambio de que en ella se pudieran enterrar él, su mujer, sus hijos y sus descendientes. El altar de la Purísima existía desde finales del siglo XVI, cuando, en 1588, se le concede autorización para edificarlo a José Muñoz de la Mota a la izquierda del altar mayor, con cripta propia para su familia y descendientes. Desde entonces, sus herederos, que mediando el XVIII eran los Ortuño Amaya, habían cuidado de dicho altar (en 1747 Francisco Ortuño Amaya solicita la renovación del patronato, por haber cuidado del decoro y conservación del altar tanto él como sus padres).⁴⁹ Por tanto, esta concesión para erigir nueva cripta y retablo hacía alusión

⁴⁹ Archivo Franciscano de Murcia. Legajo 251.12. 1728-1803. *Escrituras de titularidad sobre las capillas del convento.*

específicamente al camarín, del que otra rama de la familia había obtenido el patronato. Acaso, por la proximidad cronológica, pudo este pequeño contrarretablo inspirar al que más tarde mandó levantar la VOT.

Volviendo al ejemplar que nos ocupa, éste presenta unas medidas de unos 7,4 metros de altura por 4,8 metros de anchura (Fig. 5). Se adapta a la arquitectura a la manera de un monumental arco de triunfo. El interior del arco abocinado guarece trece espejos con marcos de rocalla, cuya función estaba relacionada con la pared de

enfrente. En ella existía un gran vano orientado al poniente, hoy tapiado, que permitiría el paso de la luz del sol a las últimas horas de la tarde, iluminando a la Virgen de espaldas y proyectando su reflejo sobre la imagen. Mediante un artificio puramente barroco, la imagen parecería brillar con luz propia. El uso de espejos no será inusual en la retablística dieciochesca.⁵⁰ Se remata mediante un elegante copete enmarcado entre dos pequeños aletones y coronado por dos volutas enfrentadas, que simulan un frontón partido curvo, en las que apean sendos



Fig. 5.- José González. *Contrarretablo* del camarín de la Virgen de las Angustias, 1770. Fotografía: Alberto Martínez, 2017.

⁵⁰ BAZIN, G. *Baroque and Rococo Art*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1964, p. 214.

pomos o jarrones. Un sugerente marco ovalado, que articula y confiere ritmo a la parte superior de la máquina, preside dicho copete. Elemento acaso concebido en la mente de González para acoger una pintura sobre lienzo, como ocurre con el marco que centraliza el ático del retablo principal. Sin embargo, tal extremo nunca llegó a término y el dorador solucionó el espacio esgrafiando unos motivos vegetales. Flanquean este copete sendos pedestales o machones que sostienen jarrones con flores y hojarascas

4.5 Los acabados policromos: aproximación a la obra del dorador Isidro Carpena

Isidro Carpena Pérez (Yecla, ca.1750-1820), tal y como de reciente han podido documentar Delicado Martínez y Carpena Chinchilla, se forma por 1765 en la villa manchega de Carcelén, donde pasa después a Valencia. Durante sus años en activo trabajó la carpintería y la talla en piedra, además de la pintura y el dorado.⁵¹

En la junta del 1 de mayo de 1774 se habla de reunir el dinero que faltaba del primer plazo «para cumplir el trato que esta tercera orden tiene echo con los doradores». Apostilla interesante, pues, al expresarlo en plural, viene a indicar que Carpena se asoció con alguien o bien que disponía de oficiales o ayudantes que le asistían. Acaso pudo cooperar con el tal *Juan Bautista*, que de reciente han documentado Delicado Martínez y Carpena Chinchilla, dorador y carpintero que aparece como perito tasador en un protocolo notarial de 1771,⁵² o incluso con el también yeclano Juan Fernández, pintor, del que se sabe que en 1759 había tallado y dorado unos candeleros para la cercana ermita de San Roque y que no era ajeno a esta capilla, pues a él

se debía todo el programa hagiográfico pintado en lunetos, bóvedas y pechinas en 1747.⁵³

La observación detallada de las abundantes lagunas del conjunto permite un estudio preliminar de la técnica del dorador. Sobre la madera se dispuso una capa de lienzo, cubriendo ampliamente las juntas de la madera para amortiguar los movimientos de contracción y dilatación. Sobre este entelado el artesano aplicó gruesos estratos de sulfato cálcico y colas orgánicas —el habitual aparejo de yeso muerto—.

Sobre esta capa se aplicó el acostumbrado bol, en varias capas y alternando el bol rojo y el amarillo. Respecto a la procedencia de la materia prima, poco puede aseverarse a falta de datos. En el caso de almagra o bol rojo, resulta un mineral relativamente fácil de conseguir y, aunque es célebre por sus cualidades el bol de Armenia, creemos que por economía se recurriría más bien a productos autóctonos y, por ello, no puede obviarse la importante explotación minera de Mazarrón que abastecía de dicho mineral.⁵⁴ Respecto al bol amarillo, era muy apreciado el extraído en Calamocha (Teruel).⁵⁵

La labor de dorado completa la decoración en relieve del conjunto, pues la aplicación de la lámina metálica se complementó con el trabajo de grafías y buriles, jugando con la textura de las superficies planas. Puentes, torreones y ciudadelas que remiten a las labores de *chinoiserie*, tan consustanciales al Rococó, se alternan con festones y ramilletes de flores, todos ellos extendidos por la amplia superficie del retablo, generando una superficie irregular y centelleante al ser bañada por la luz (imaginemos esta gran máquina iluminada por la luz titilante de decenas de velas).

⁵¹ DELICADO MARTÍNEZ, F.J.; CARPENA CHINCHILLA, F.J. “El maestro tallista, pintor y dorador Isidro Carpena (Yecla, 1750-1820). Nuevos documentos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2023, n.º 104, p. 179-182.

⁵² *Ibidem*, p. 183.

⁵³ DELICADO MARTÍNEZ, F.J.; CARPENA CHINCHILLA, F. J. “Nuevas aportaciones documentales a la obra del pintor Juan Fernández Requena (Yecla, 1713/14-ca. 1790)”. *Revista Programa de las Fiestas de la Virgen de Yecla*, 2022, n.º 76, p. 114.

⁵⁴ MONTOJO MONTOJO, V. “Mazarrón, sus comerciantes y sus relaciones con el Reino de Granada en el siglo XVII”. *Revista del CEHGR*, 2020, n.º 32, pp. 67-92.

⁵⁵ GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, 1997, p. 156.

En cuanto a su labor en el camarín, contratada años más tarde, se puede asegurar que es el autor de los acabados finales de elementos arquitectónicos.

Las columnas salomónicas de las esquinas son cuatro elementos decorativos de buen porte y sin función sustentante, obradas en yesería. Presentan una decoración jaspeada al temple que consideramos anterior a esta decoración, pues en 1767 se acuerda que «por hallarse la hobra del camarín de Ntra. Señora, Patrona y Madre en el estado de haberse de pintar, dorar y adornar; si la deboción moviese a algunos debotos que se apliquen a costear alguna de las precisas

maniobras de dicho camarín, se les permita esculpir sus nombres a fin de que permaneciendo la memoria de bien hechores, se les encomiende a Dios»⁵⁶ y, por figurar en uno de los muros la fecha de 1767 y, sobre el fuste de las columnas, efectivamente, los nombres de los donantes en letras capitales blancas, debió ser entonces cuando se acometió el grueso de la decoración (Fig. 6).

Sobre estas columnas se aplicó un dorado de plata corlada en los capiteles y basas, de orden compuesto, así como en las guirnaldas de laurel que recorren los seis giros del fuste helicoidal.



Fig. 6.- Capitel de una de las columnas salomónicas del camarín, dorado con plata corlada por Isidro Carpena, ca. 1781. La corla ha oxidado de forma irreversible. Fotografía: Alberto Martínez, 2022.

⁵⁶ 1767, agosto 23. *Libro de los Decretos de la Orden Tercera de N.P.S Francisco de la Villa de Yecla, 1720-1787*. Ejemplar manuscrito sin paginar. Acta del 23 de agosto de 1767.

En los nervios de la bóveda y lunetos solo se doraron a la corla los modillones y molduras. Los marmoleados de la cornisa fueron realizados con una técnica oleosa, en dos tonos de azul verdoso veteado en ocre con trazos toscos y rápidos, confiando el dorador en que la distancia desdibujaría y matizaría los acabados, como así ocurre. Una nota curiosa es la descubierta en la cornisa sobre la columna a la izquierda del camarín. Sobre ella se detectaron unos trazos oscuros, salpicados de pequeñas motas plateadas. En este punto Carpena debió experimentar, aplicando los restos de pan de plata amalgamados con barniz, buscando quizá un efecto de vetas metálicas que no resultó, por lo que solo se observa en este pequeño punto (Fig. 7).

En el caso de cornisas y nervios, un examen

visual, a través de los daños y pérdidas, permitió comprobar que, bajo esta decoración, estaban pintadas de gris, idéntico al que todavía se observa decorando la moldura más externa de los nervios, imitando sillares. Originalmente, el aspecto de este camarín resultaría mucho más austero, reproduciendo la alternancia blanco-azul-gris observable en la nave principal de la capilla.

Las analíticas efectuadas⁵⁷ han arrojado el resultado de que dicho gris está constituido por yeso coloreado con carbón y tierras naturales, con presencia de silicatos en muy baja proporción. Sobre este gris, el dorador aplicó varias capas gruesas que el laboratorio ha concluido que están formadas por yeso, es decir, las capas de estuco de colas orgánicas y yeso muerto. El



Fig. 7.- Marmoleado de las cornisas del camarín, obra de Isidro Carpena. Se advierten los brochazos de barniz con particulado metálico. Fotografía: Alberto Martínez, 2023.

⁵⁷ Fueron remitidas al laboratorio Arte-Lab de Madrid, cuyos resultados fueron entregados a fecha 12 de enero de 2023.

aparejo fue cubierto con una fina capa anaranjada consistente en arcillas ferruginosas, que se ha identificado como el bol de asiento del pan de plata fina, con un 100% de dicho metal. Finalmente, se cubrió esta lámina con un polisacárido que no pudo ser identificado debido a su degradación con un colorante amarillo. Desafortunadamente, el barniz coloreado aplicado ha oscurecido hasta ofrecer una tonalidad cobriza que condiciona la apariencia general del camarín.

Es muy probable que, dada su formación en Valencia, Carpena conociera y dominara alguna de las recetas que Orellana recogía en su tratado, donde recomienda entre otros materiales la sangre de drago, el *menjuí* (benjuí), la grasilla, el aloe en polvo, el azafrán o la *gutigambar* (goma guta), mezclados entre sí y amalgamados con resinas al alcohol como la sandáraca o el mastic.⁵⁸

La clave de bóveda fue dorada por encargo particular, tal y como puede apreciarse en la faja que la envuelve: «SE DORÓ A DEV^N DE CHRISTOVAL AZORIN, PRB^O. M^O DE L. 3^A. O^N.» (Se doró a devoción de Cristóbal Azorín, presbítero, Ministro de la Tercera Orden). Esta faja o anillo fue realizada también a la corla, con un barniz verdoso (posiblemente a base de cardenillo o resinato de cobre) que arroja un brillo esmeralda, con las letras en plata natural. También en pan de oro se decoraron los cuatro respiraderos de la bóveda, en forma de flor de seis pétalos.

La mesa de altar del camarín fue enteramente decorada a la corla. Se trabajaron por incisión unas formas vegetales a modo de cartelas que encierran motivos arquitectónicos, todo ello imitando oro. El fondo se corló con un barniz

granate, que podría estar constituido a base de bermellón o laca carmín.⁵⁹

4.6 San Francisco de Asís Penitente. Una pieza para el estudio

El ático del retablo queda presidido por un óleo sobre lienzo que representa a *San Francisco de Asís Penitente*, cuya colocación fue decidida en la junta del 7 de agosto de 1774.

Fue el profesor Delicado Martínez el que asignó su traza al pintor y académico Benito Espinós Navarro. Esta atribución parte de la cita de Marcos Antonio de Orellana, quien documentó que «Pintó el quadro del altar mayor del Convento de religiosos descalzos de San Francisco, de la Villa de Yecla, que representa y tiene por invocación a San Francisco de Asis, penitente». ⁶⁰ Como bien arguye Delicado, en dicho retablo y según se puede comprobar a través de fotografías, no existía ninguna pintura ni espacio para ella, por lo que, en su opinión, y así se ha mantenido hasta la fecha, dicha pintura fue en realidad la ejecutada para la capilla de la VOT.

Sin embargo, cabría poner en relación con este asunto las epigrafías conservadas en el antiguo camarín de San Francisco, en la aneja iglesia, en el que se conservan, degradadas y fragmentarias, unas inscripciones en letras capitales en su muro testero: «SE COSTEÓ EL LIENZO, ADORNO Y DORADO DE ESTE CAMARÍN [...]», lo que, abre una nueva vía ¿Podría haber sido la pintura de Espinós un bocaporte?

Por otro lado, salta a la vista la escasa calidad del lienzo (posiblemente tomado de estampas), que ya fue advertida por Delicado Martínez, impropia de un académico que, aunque pintor de flo-

⁵⁸ ORELLANA, F.V. *Tratado de barnices, y cbaroles, enmendado, y añadido en esta segunda edición*. Valencia: Imprenta de José García, 1755, pp. 62-72.

⁵⁹ CLEMENTE MARTÍNEZ, C. [et al.]. “Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de san Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa”. *Unicum*, 2015, n.º 14, p. 183.

⁶⁰ ORELLANA MOCHOLÍ, M.A. de *Biografía Pictórica Valentina* (ed. Xavier de Salas). Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, p. 476.

res, atesoraba un sólido bagaje como pintor y docente, que no se corresponde con lo que ofrece esta pintura. Ni siquiera los elementos vegetales de la composición hacen honor al que era afamado pintor de flores y adorno. Tampoco era lego a la figura humana, aunque no la frecuentara. Sin ir más lejos, el Ayuntamiento de Yecla le encargaría hacia 1788 los retratos de los nuevos monarcas Carlos IV y María Luisa de Parma.⁶¹

Refuerza este extremo el hallazgo, publicado por Belmonte Bas en 2014, de una pintura autógrafa de Espinós. Se trata del antiguo bocaporte del grupo escultórico de la Sagrada Familia de la iglesia de Santiago de Orihuela, obra de Francisco Salzillo. Esta obra, fechada en 1800, presenta una calidad mucho mayor que la obra de Yecla, con delicados tonos pastel, luminosos, transparentes, y que, de acuerdo a Belmonte Bas, parece ser deudora de Mariano Salvador Maella.⁶²

En el caso del lienzo de Yecla, las recientes obras de restauración de la capilla han permitido un examen más cercano de la pieza, delatando la presencia de dos sutiles franjas horizontales que se realzan ligeramente en la superficie textil. Son las marcas provocadas por los travesaños de un bastidor, una patología que se produce durante el envejecimiento, cuando los cambios de humedad y temperatura del entorno favorecen la dilatación y merma del lienzo, provocando, a resultas, que los bordes de las maderas se marquen en la pintura (Fig. 8).

Todo apunta a que la pieza dispuesta sobre el ático del retablo de la capilla de las Angustias es un lienzo reutilizado, acaso una pieza añosa conservada en el convento, que fue recortada y claveteada en la tablazón del retablo.

La autoría de esta pintura, de marcado regus-

to popular, arroja nuevos interrogantes. Por un lado, mantiene una cierta semejanza en algunos errores y arcaísmos presentes en la obra del pintor yeclano Juan Fernández, autor de los lunetos al óleo de esta misma capilla. Por otro lado, ciertos detalles del rostro (la fisonomía de labios y párpados, el marcado claroscuro del tabique nasal) remiten a las testas del lienzo *La Sentencia de Jesucristo*, obra fechada en 1647 y debida a la mano del también pintor yeclano Bartolomé Román.⁶³ Queda una tercera opción: la del pintor Roque Román, hijo de Bartolomé y primer docente de Juan Fernández, según han podido documentar Delicado y Carpena. Se desconoce actualmente cualquier muestra de la labor de este artífice. ¿Podría ser esta una obra suya? ¿Las similitudes que parecen apreciarse en estas obras son ciertas o solo tienen en común la impericia de sus autores? La restauración del retablo podría arrojar mayor luz sobre este asunto, cuando se realicen las convenientes analíticas y pueda estudiarse su reverso en busca de marcas y señales.

5 CONSIDERACIONES FINALES

Este retablo, en su momento de apogeo, constituía, al igual que la capilla que lo acoge, una unión armónica de las escuelas de la vertiente levantina, con imaginería murciana y valenciana y talla y carpintería alicantinas (tan valorados en su tiempo los maestros retablistas del Bajo Segura y la cuenca del Vinalopó), sin olvidar la participación de talleres locales, que, sin tener entidad como para trascender a una escuela autóctona, supieron desarrollar su labor con la dignidad que se les requería.

Así, en un mismo conjunto se alternaron las imágenes escultóricas del valenciano José Este-

61 DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2005), *op. cit.*, pp. 55-56.

62 BELMONTE BAS, J. “El tránsito del siglo XVIII al XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Cancelobre*, 2014, n.º 64, p. 237.

63 DELICADO MARTÍNEZ, F. J.; CARPENA CHINCHILLA, F.J. “Los Bartolomé Román, dos pintores seiscentistas homónimos y sus obras en la Comarca del Altiplano de Jumilla-Yecla (Región de Murcia)”. En: PÉREZ GIMÉNEZ (Coord.) *Thesaurus Ecclesiae, Thesaurus Mundi. (III) Estudios sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xátiva: Iglesia Colegial Basílica Santa María de Xátiva, 2022, pp. 217-224.



Fig. 8.- Anónimo. *San Francisco de Asís Penitente*, ¿s. XVII-XVIII?. (óleo sobre lienzo). Se advierte, a la altura del rostro, la marca horizontal de un travesaño. Fotografía: Alberto Martínez.

ve y Bonet (*San Luis Rey de Francia*, de 1783) y el murciano Francisco Salzillo Alcaraz (*Nuestra Señora de las Angustias*, de 1764), las tallas del ilicitano Ignacio Castell Pérez (el *Retablo*, de 1754) y el aspense José González de Coniedo (el *Contrarretablo*, de 1770), completado el conjunto por los trabajos de dorado del yeclano Isidro Carpena Pérez (por 1774), junto a otros elementos de difícil asignación, como son las pinturas sobre lienzo de *San Francisco de Asís Penitente* y el desaparecido bocaporte.

Un rico conjunto que se veía aún más enaltecido en comunión con el entorno que lo rodeaba, donde destaca el camarín rococó, con sus ricas pinturas al temple en estilo Berain y el excepcional arrimadero de azulejería valenciana. Al exterior, las correctas pinturas murales (al óleo sobre yeso) del yeclano Juan Fernández, alternadas con cenefas añiladas al temple articulaban y enmarcaban un espacio de espléndidas pro-

porciones donde también se daban cita notables ejemplos de estatuaria y pintura de caballete, como aquella terracota seicentista atribuida a la Roldana, si es que no es de procedencia granadina, o el notable lienzo de *San Cristóbal*, de 1793 y del círculo de Joaquín Campos, hoy en la Basílica de la Purísima de la ciudad.

Desaparecido, desplazado o enajenado el rico patrimonio que acogía la Capilla de la Venerable Orden Tercera, el conjunto del Retablo bifronte destaca poderosamente en el recinto vacío, todavía armonizando con la rica decoración mural que felizmente ha sido recuperada tras su restauración.

Confemos que una pronta restauración de esta espléndida máquina culmine de una vez el largo devenir que ha sufrido este espacio desde su abandono a mediados del pasado siglo y permita a los yeclanos reencontrarse con los valores intrínsecos de esta interesante obra de arte.

6 BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, G. *Baroque and Rococo Art*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1964.
- BELMONTE BAS, J. “El tránsito del siglo XVIII al XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos”. *Canelobre*, 2014, n.º 64.
- BLAZQUEZ MIGUEL, J. *Yecla en el siglo XVII*. Yecla: Excmo. Ayuntamiento de Yecla y Obra Cultura de Cajamurcia, 1988.
- CANESTRO DONOSO, A. “Con el mayor primor que pide el arte. Retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell”. En: CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.) *Summa Studiorum Sculpturicae*. Crevillent: Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil Albert, 2018.
- CLEMENTE MARTÍNEZ, C. [et al.]. “Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de san Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa”. *Unicum*, 2015, n.º 14.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J.
–“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*, n.º 83, 2002.
–“El convento de franciscanos de Yecla, una fundación del siglo XVI”. *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, 2003, n.º 13, 2003.
–“Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (catálogo razonado de artistas)”. *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, 2005, n.º 15.
–“La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo, en *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*”. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Ediciones Escorialenses, 2017.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J.; CARPENA CHINCHILLA, F.J.
–“Los Bartolomé Román, dos pintores seiscentistas homónimos y sus obras en la comarca del altiplano de Jumilla-Yecla (Región de Murcia)”. En: PÉREZ GIMÉNEZ J.I. (coord.). *Thesaurus Ecclesiae. Thesaurus Mundi (III) Estudios sobre el patrimonio cultural de la Iglesia*. Xátiva: Iglesia Colegial Basílica de Santa María, Centro de Estudios del Patrimonio Cultural de la Iglesia Gonzalo Viñes, 2022.
–“Nuevas aportaciones documentales a la obra del pintor Juan Fernández Requena (Yecla, 1713/14-ca. 1790)”. *Revista Programa de las Fiestas de la Virgen de Yecla*, 2002, n.º 76.
–“El maestro tallista, pintor y dorador Isidro Carpena (Yecla, 1750-1820). Nuevos documentos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2023, n.º 104.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J.; MAS ZURITA, E.; CARPENA CHINCHILLA, F.J. “Nuevas consideraciones sobre el pintor barroco Antonio Richarte (Yecla, 1690- Valencia, 1763), obras y discípulos. Su testamento”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2021, n.º 102.
- GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, 1997.
- Libro de los decretos de la Tercera Orden de N.P.S. Francisco de la Villa de Yecla (1720-1786)*
- MARTÍNEZ ESPAÑOL, G; MEJÍAS LÓPEZ, F. “Nuevas aportaciones al estudio del arquitecto, pintor y escultor José González de Coniedo (ca. 1740-post 1820)”. *Revista del Vinalopó*, 2016, n.º 19.
- MARTÍNEZ PASCUAL, A.
–“El Retablo bifronte de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla. Análisis histórico artístico y propuesta de intervención [TFG]. València: Universitat Politècnica de València, 2017.
–“Nuestra Señora de las Angustias de Yecla: la preservación secular de una obra de Salzillo”. *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos*, 2021, n.º 23.
- MONTOJO MONTOJO, V. “Mazarrón, sus comerciantes y sus relaciones con el Reino de Granada en el siglo XVII”. *Revista del CEHGR*, 2020, n.º 32.
- ORELLANA, F.V. *Tratado de barnices, y charoles, enmendado, y añadido en esta segunda edición*. Valencia: Imprenta de José García, 1755.
- ORELLANA MOCHOLI, M. A. de. *Biografía Pictórica Valentina* (ed. Xavier de Salas). Madrid:

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930.

ORTIN JUAN, C. Eliminar la carcoma del retablo de San Francisco cuesta dos millones, en *La Verdad de Murcia*, 31-05-1998.

ORTUÑO PALAO, M.

–*La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1980.

–*Yeclanos*. Barcelona: Ediciones del Azar, 2010.

PALAO POVEDA, C. “El conjunto arquitectónico de la Iglesia de San Francisco y la Capilla de la Virgen de las Angustias”. *Revista Programa de las Fiestas de la Virgen de Yecla*, 2022, n.º 76.

PEÑA VELASCO, C. de la. *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.

PUCHE JUAN F.C. [et. al.]. *La restauración parcial del camarín de la capilla de La Virgen de Las Angustias*. Yecla: Ayuntamiento de Yecla, Concejalía de Cultura, 1991.

PUCHE JUAN. F.C.

–PUCHE JUAN. F. “Juan Pascual Carpena y la pretendida desaparición de la iglesia de San Francisco”. *Semanario Yecla Siete Días*, 14-11-2013.

–“Conociendo a la Virgen de las Angustias (III) en el 250 aniversario de la llegada de la imagen a la ciudad”. *Semanario Yecla Siete Días*, 16-12-2014.

SANTA PUCHE, S. *Juan Pacheco Lozano, un alcalde en la guerra civil española*. Yecla: Duo-Graph, 2006.

SORIANO TORREGROSA, F. *Historia de Yecla*. Valencia: Imprenta-Editorial J. Doménech, 1972.

VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.