



Marfiles

LUIS G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ

MARFILES

Eboraria religiosa histórica en la provincia de Albacete



**INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES «DON JUAN MANUEL»
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE
Serie III - Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes - Núm. 2
Albacete 1999**

MARFILES
Eboraria religiosa histórica en la provincia de Albacete

Portada: Crucificado de marfil. Detalle (1639). Museo de Albacete.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo

Marfiles : eboraria religiosa histórica en la provincia de Albacete ,
[exposición de marfiles religiosos históricos en la provincia de
Albacete, Museo de Albacete, 15 de Enero-28 de Febrero, 1999] /
[texto] Luis G. García-Saúco Beléndez ; [fotografías, Santiago Vico
Monteoliva] . -- Albacete : Instituto de Estudios Albacetenses "Don
Juan Manuel" , 1999

104 p. : fot. col. ; 21 cm. -- (SerieIII-Congresos, seminarios,
exposiciones y homenajes ; 2)

Exposición organizada por la Asociación Amigos del Museo de
Albacete e Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"
ISBN 84-87136-89-3

1. Escultura religiosa - Albacete - Exposiciones. 2. Marfiles -
Albacete - Exposiciones. I. Vico Monteoliva, Santiago. II. Instituto
de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". III. Título. IV. Serie.

73.046.3(460.288)(064.3)

745.55(460.288)(064.3)

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES «DON JUAN MANUEL»
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE,
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES. CSIC

D.L. AB-9/99

I.S.B.N. 84-87136-89-3

Impreso en **Imprenta La Mancha, S. L.**
Ctra. Madrid, 74 • 02006 ALBACETE

Exposición de marfiles religiosos históricos en la provincia de Albacete.

Museo de Albacete. Del 17 de Enero al 28 de Febrero de 1999.



Exposición organizada por la Asociación de Amigos del Museo de Albacete e Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", con motivo de la presentación y depósito en el Museo de Albacete de un crucificado de marfil, fechado en 1639 y firmado con las siglas "H.F.", que, procedente de esta provincia, ha sido adquirido con el esfuerzo de todos, con el objetivo de recuperar nuestro patrimonio histórico artístico y cultural.

Exposición: Marfiles. Eboraria religiosa histórica en la provincia de Albacete.
Museo de Albacete 15 de enero de 1999 a 28 de febrero de 1999

COMISARIOS

Luis Guillermo García-Saúco Beléndez
(Instituto de Estudios Albacetenses)
Llanos Giménez Ortuño
(Asociación Amigos del Museo Albacete)

COORDINACIÓN GENERAL

Luis Guillermo García-Saúco Beléndez
Llanos Giménez Ortuño
Rubí Sanz Gamo
Antonio Selva Iniesta

ORGANIZACIÓN Y PATROCINADORES

Asociación de Amigos del Museo de Albacete
Caja España
Instituto de Estudios Albacetenses
Museo de Albacete

COLABORADORES

Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Obispado de Albacete
Diputación Provincial de Albacete.
El Anticuario. Albacete.
Asociación de Amigos del Museo de Albacete.
Instituto de Estudios Albacetenses.

TEXTO

Luis Guillermo García-Saúco Beléndez

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Rubí Sanz Gamo
Llanos Giménez Ortuño

MONTAJE

Crescenciano Pérez Gómez

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Ana Callejas, pieza nº 6
Pilar García Palazón, piezas nº 2, 9, 12, 14, 19 y 23

PROCEDENCIA DE LAS PIEZAS

Parroquia de S. Juan Bautista. Casas Ibáñez
Parroquia de Santiago Apóstol. Liétor
Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Mahora
Parroquia de Ntra. Sra. de la Esperanza. Peñas de San Pedro
Excma. Diputación Provincial de Albacete
Museo de Albacete
Colecciones y propiedades privadas de Albacete

FOTOGRAFÍA

Santiago Vico Monteoliva

SEGUROS

SESPAÑA. Sociedad de Agencias de Seguros

AGRADECIMIENTOS

- Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Francisco Cases Andreu, Obispo de Albacete.
- D^a. Manuela Parras, Diputado de Cultura de la Excma. Diputación Provincial.
- D. Carmelo de Lara Ginés, párroco de Casas Ibáñez.
- D. Francisco Navarro Pretel, párroco de Liétor.
- D. Jesús Polo Sánchez, párroco de Mahora.
- D. Pedro Plaza Mercader, párroco de Peñas de San Pedro.
- D. Luis Enrique Martínez Galera, Delegado diocesano de Patrimonio Artístico.
- D. Antonio Moreno García del Instituto de Estudios Albacetenses.
- D^a. Ana Martínez Navarro, funcionaria del Instituto de Estudios Albacetenses.

P R E S E N T A C I Ó N

PRESENTACIÓN

En el año 1998 la Asociación de Amigos del Museo, el Instituto de Estudios Albacetenses, algunas entidades comerciales y sobre todo la aportación y el apoyo de numerosos particulares de nuestra ciudad, han conseguido un objetivo del que nos podemos sentir realmente orgullosos, la adquisición de una obra de arte de especial interés para el Museo de Albacete: Un crucificado de marfil, fechado en el año 1639 que, procedente de Villarrobledo, ha podido, al fin entrar a formar parte de las colecciones de nuestro Museo.

El hecho del hallazgo de la obra escultórica, valoración artística, adquisición y restauración, nos ha llevado al momento de la presentación pública de esta notable pieza del barroco para el disfrute, conocimiento y estudio de todas aquellas personas que visiten el Museo de Albacete. Todo ha sido un proyecto novedoso en nuestra ciudad que, afortunadamente, ha culminado felizmente.

Dos circunstancias más han concurrido a lo largo de este proceso, por una parte, el conocimiento que teníamos de la existencia de otras obras en marfil propiedad de la Iglesia albacetense y de la Excm. Diputación, precisamente en 1997 nuestra entidad provincial adquiría otra importante pieza que ahora también podrá ser contemplada de manera más accesible, y por otra, las noticias que nos han ido llegando de personas particulares que bien por herencia o por coleccionismo artístico, también eran propietarias de obras de este tipo; esto ha supuesto una verdadera aportación para el estudio general de la eboracia en nuestras tierras; advirtiendo, eso sí, que el conjunto de estas piezas proceden de los más variados talleres, españoles, europeos y coloniales. Así pues, con este conjunto artístico, todo él de carácter religioso, nos ha parecido oportuno presentar el crucificado que ahora entra en el Museo acompañado, con carácter temporal, de esa otra colección de obras que, estilísticamente, abarca desde los modelos góticos a las suaves y decadentes formas estéticas del siglo XIX.

Vaya, pues, el agradecimiento a todas aquellas personas que han aportado su ayuda para conseguir tanto esta importante escultura barroca del crucificado, como aquellas que, desinteresadamente, prestan sus piezas a fin de que puedan ser conocidas por todos. Creemos que en este camino se ha abierto una nueva posibilidad para el ámbito artístico y cultural albacetense.

**INTRODUCCIÓN AL ARTE RELIGIOSO EN MARFIL EN EUROPA
OCCIDENTAL Y EN ESPAÑA.**

INTRODUCCIÓN AL ARTE RELIGIOSO EN MARFIL EN EUROPA OCCIDENTAL Y EN ESPAÑA

La talla del marfil es tan antigua como la misma historia de la humanidad, quizá por el propio aspecto del material, blanco, duro, brillante, de suave textura y agradable al tacto, a lo que se añade el propio origen, habitualmente los colmillos de los elefantes, animales bellos, enormes y poderosos ante los que el hombre, sin duda, queda sobrecogido. La procedencia de este material ha sido África, India y Sur-Este asiático, los lugares comunes de estos imponentes animales, aunque también hay otros tipos de marfil, procedente de las defensas de las morsas e incluso el marfil fosilizado, de origen siberiano o asiático que ha servido, e incluso sirve, como materia prima para la talla de los más variados objetos; hoy, afortunadamente, la caza y el comercio del marfil se intenta controlar al máximo a fin de evitar lo que ya es un peligro, la extinción de los elefantes, tanto de las sabanas africanas como del continente asiático.

Históricamente, el marfil se consideró un material auténticamente precioso, comparable a los metales nobles, el oro y la plata, y su relación con lo sagrado se hace evidente. En el mundo antiguo griego una de las tradicionales siete maravillas, la estatua colosal de Zeus en su santuario de Olimpia, era una obra crisoelefantina salida de las manos de Fidias, como lo era también, la imagen de Atenea del Partenón, de Atenas. En el mundo romano el uso del marfil está también vinculado al poder político del emperador y lo encontramos en gemas, entalles y obras aparentemente menores, para alcanzar en el Bajo Imperio, en los siglos IV y V, un especial protagonismo que conecta, de una parte, con lo bizantino y de otra, con la Alta Edad Media de stirpe germánica. De este periodo serán los llamados dípticos consulares, uno de ellos, el del cónsul Probo Anicio, del año 406, con las figuras del emperador Honorio (Catedral de Aosta, Italia). De pleno valor religioso y aunque habitualmente fechada en el siglo VI, hay quien lo considera anterior, es el gran trono (cátedra) del obispo Maximiano de Ravena, bellamente decorado con preciosas placas talladas, figurativas y ornamentales. De este mundo cristiano primitivo arrancarán numerosos relieves, cofres, retabillos y tapas de libros con los más variados temas religiosos vinculados a la estética de los iconos en el ámbito bizantino.

En la Europa occidental durante la Alta Edad Media, en el periodo que habitualmente denominamos prerrománico, quizá debieron desarrollarse algunos talleres dedicados a la eboraria tanto en la corte casolingia como en el imperio otoniano, en donde debió existir una fuerte

influencia bizantina. No obstante, será en la Península Ibérica, en Al-Andalus, en donde la talla del marfil adquiera caracteres nuevos y de sorprendente riqueza. Así, en torno al siglo X, los talleres cordobeses del palacio de Medina-Azahara, producen importantes obras decoradas con ataurique e inscripciones epigráficas; de época de Al-Haken II es el bote de Zamora, del Museo Arqueológico Nacional, fechado en el año 964. Otras obras hispano-musulmanas pasan a los territorios cristianos y por la riqueza de su material y la belleza de su decoración, no se tiene inconveniente alguno en utilizarlos como arquetas para reliquias; ese fin debió tener la preciosa arqueta que, procedente del Monasterio de Leyre (Navarra), se guarda en la Catedral de Pamplona y que se fecha en el año 1005; en ella la habitual decoración epigráfica y de ataurique se complementa con relieves naturalistas de la vida del califa y otros motivos. Después de las Taifas, la eboraria sigue proporcionando algunos ejemplares de menor categoría a base también de arquetas, ahora de madera con aplacados de marfil, a veces decoradas con pintura y cuyo centro de producción último será el reino Nazarí de Granada.

Los marfiles cristianos del periodo románico han sido estudiados por diversos autores, en especial por Don Manuel Gómez Moreno y por Ferrandis Torres, en cuyos trabajos plantean una evidente relación entre la escultura monumental de los siglos XI y XII y la propia eboraria. Se suelen fijar dos centros artísticos en esta España cristiana, uno localizado en León, bajo el patrocinio de Fernando I, y otro en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Del centro leonés, aparte de otras obras especialmente importantes, como la arqueta de San Juan y San Pelayo (Museo de San Marcos. León), o la de las Bienaventuranzas (Museo Arqueológico Nacional), hay que destacar como pieza singularísima, el Cristo de Don Fernando I y Doña Sancha (M.A.N.), fechable hacia el año 1056, una de las obras más notables de la eboraría cristiana, en donde la influencia bizantina, la grandeza terrible del románico y la influencia musulmana, convierten a este conjunto, cristo y cruz, en una de las piezas más singulares de todo el arte español; el estudio sumario de la anatomía, el tratamiento del paño de pureza y la expresión severa de los ojos, (al parecer con pupilas de zafiro) y la interesante iconografía de toda la cruz, hacen de la contemplación de esta obra una auténtica exquisitez que contrasta con la habitual imagen de rudeza del mundo románico. Otra pieza notable, aunque quizá menos sorprendente es el Cristo de Carrizo (Museo de León).

Del núcleo del Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja), es la arqueta de las reliquias de este monje, con un estilo mucho más ingenuo y en la que se han querido ver ciertas influencias germánicas.

Otras obras románicas españolas a destacar serían el portapaz de San Isidoro de León, con un Pantocrátor y otras piezas menores, plaquitas sueltas y algún báculo episcopal, a veces relacionado con el arte más continental europeo.

A partir del siglo XIII el estilo gótico empieza a abrirse camino en todo el arte cristiano occidental, aunque con precedente en las décadas anteriores. Es ahora cuando las artes figurativas, con todas las circunstancias sociales y religiosas del momento toman una nueva dimensión y Francia adquiere un especial protagonismo en la estética del momento que también alcanza, lógicamente, a la talla del marfil; las Vírgenes en pie, sonriendo, con el Niño en los brazos, formas

arqueadas, estilización y elegancia son quizá los calificativos más adecuados para este tipo de esculturas. En España hay obras de indudable calidad y belleza, en su mayor parte estudiadas por Margarita M. Estella; especialmente curiosas son las Vírgenes abrideras de Allariz (Orense) y la de la Catedral de Salamanca, con escenas e historias de su vida en el interior. Muy notable es la Virgen de las Batallas de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, vinculada tradicionalmente a la figura de Fernando III, aunque cronológicamente debe ser posterior. Importante y a destacar son, también, los dípticos con diversos registros, con escenas de la vida de Cristo de la Catedral de Oviedo, Museo Arqueológico Nacional y Monasterio de El Escorial, todos de fuerte influencia francesa.

El siglo XV adquiere un especial relieve dentro del arte del marfil, el mundo borgoñón y flamenco son centros de especial importancia principalmente en las representaciones marianas, cuya difusión llegará a los más variados puntos europeos y lógicamente los Reinos peninsulares, por las especiales relaciones que se tienen con esas tierras, traerán importantes obras. No obstante, los estudiosos de la eboraria a partir de este punto han reducido su interés, por otra parte, surge un evidente problema que continúa pendiente de resolución y es el caso de que en el siglo XIX, con el neogoticismo se hicieron numerosas obras e imitaciones en los más variados talleres, unas veces con un evidente deseo de falsificación y otras, como simples imitaciones, a veces estas son burdas y sin interés, por tanto fácilmente distinguibles; otras veces pueden ofrecer razonables dudas por la depurada ejecución que pueden tener, así esta cuestión no está aún plenamente resuelta y sigue planteando interrogantes.

El periodo Renacentista en Europa se difunde en el siglo XVI; Italia en la centuria anterior había iniciado el redescubrimiento de la antigüedad clásica, griega y romana. El Humanismo, como una forma de expresión cultural del Renacimiento se impone, no tanto en oposición a la Edad Media, como en un concepto derivado, incluso, del desarrollo de las Universidades que, desde el siglo XIII, habían empezado a difundirse por Europa. Los descubrimientos geográficos de portugueses y castellanos son un hecho evidente con todo lo que traerá consigo de conocimiento de nuevas tierras y un deseo de evangelización por parte del mundo católico. Así mismo, las cuestiones religiosas del siglo XVI dividen radicalmente a Europa occidental, entre reformistas protestantes y católicos romanos.

La talla del marfil a lo largo de la Edad Moderna será buen reflejo de las circunstancias nuevas que se han planteado y como ya venia siendo habitual podemos hablar plenamente de un estilo renacentista, manierista, barroco y hasta rococó y neoclásico.

Lamentablemente si para las etapas anteriores, de la Edad Antigua y sobre todo de la Edad Media, al arte del marfil se le ha dado siempre una especial consideración por parte de los estudiosos, los marfiles de los siglos XVI al XVIII han sido habitualmente menos estudiados de forma general, quizá por falta de monografías previas o porque de una manera un tanto discriminatoria, la eboraria ha sido considerada, con frecuencia, una de las artes menores o aplicadas, pero del mismo modo que en la actualidad la platería, por ejemplo, ha sido objeto de especial atención por los especialistas, descubriéndose, o redescubriéndose los valores de estas manifestaciones plásticas, parece vislumbrarse un mayor interés hacia este tipo de obras y en ello,

para el caso de España, tienen una especial importancia los estudios y las aportaciones de la ya mencionada Margarita M. Estella especialmente su importante libro “ *La escultura barroca del marfil en España* “ (1984).

Sabemos, asimismo, que a partir del siglo XVI se dan una serie de circunstancias nuevas en lo que afecta al arte del marfil en España. De una parte, los centros de producción artística parecen desplazarse a Italia, Flandes e incluso a Alemania, en sus estados católicos, especialmente para lo que aquí nos interesa. Por otro lado, el descubrimiento y cristianización de nuevas tierras, las Indias orientales y occidentales, van ha traer consigo la llegada de numerosos misioneros peninsulares con la función específica de difundir la fe de Cristo y la necesidad, evidente, de una imaginería religiosa, fomentada desde los postulados de la Contrarreforma, en América no había marfil, pero en la India portuguesa desarrollarán su labor, fundamentalmente, los Jesuitas y en Filipinas, los agustinos y franciscanos e incluso los carmelitas; tanto en un territorio como en otro, sabemos que artesanos chinos, “sangleyes” les llamaron en Manila, trabajaron el marfil según antiquísimas técnicas, pero con una iconografía enteramente occidental y el resultado será un abundante conjunto de obras de imaginería religiosa cristiana elaboradas con modelos y formas a veces francamente orientales; estas piezas, crucifijos, sagradas familias y santos, no solo servirían para cubrir ciertas necesidades impuestas en la India o Filipinas, de hecho se conocen también imágenes vestidas con cabeza y manos de marfil, sino que por la riqueza del material con que estaban elaboradas, a veces eran enviadas imágenes a la Península desde aquellas remotas tierras, como un obsequio a un determinado templo, se tiene, por ejemplo, constatada tal circunstancia en 1667, para la catedral de Badajoz; y el envío de estas obras solía llegar a España vía Océano Pacífico y América, al puerto de Sevilla o después a Cádiz. Esto justifica la existencia de obras, luso-indias o hispano-filipinas en numerosas localidades peninsulares y algunos ejemplos de este tipo hemos encontrado en nuestras tierras de Albacete.

Por otra parte hemos de pensar, también, que los grandes escultores de la época, tanto del Renacimiento como del Barroco, utilizaron el marfil como material para la ejecución de sus obras, en este caso con materiales procedentes de África . Así sabemos, que el escultor manierista Gaspar Núñez Delgado realizó algunos crucificados, uno de ellos del Patrimonio Nacional; del mismo modo que Juan Martínez Montañés, verdadero eje de la escuela sevillana de imaginería barroca, hizo también alguna obra no identificada.

En el repertorio iconográfico de la eboraria en este periodo tienen una especialísima importancia, las representaciones de los crucificados. Son obras ricas, habitualmente con cruz de ébano, en donde contrastan los materiales; hechas con un gran perfeccionismo en lo anatómico y en cada uno de los detalles, boca, cabellos, expresión, paño de pureza; son piezas para la intimidad, adquiridas por la nobleza o personas acomodadas de la sociedad y que, a veces, por mandas testamentarias venían a parar a algún templo, para después adquirir una función litúrgica, bien presidiendo el altar o bien para la celebración de los actos religiosos de la adoración de la cruz el día de Viernes Santo. Precisamente para la provincia de Albacete tenemos dos ejemplares de crucificados del XVII, legados dos parroquias, uno el de Casas Ibáñez que aquí estudiamos y mostramos y otro, desaparecido en 1936, que fue de la iglesia de

la Asunción de Almansa y que solo conocemos por fotografías, ya que formó parte en 1929 de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Otras obras y otros artífices intervendrán también en la realización de piezas religiosas, siempre con las mismas calidades y finezas, a veces serán calvarios, con el crucificado, la Virgen y San Juan e incluso con los dos ladrones y María Magdalena, consiguiéndose de este modo notables ejemplos de gran espectacularidad; a todo ello se añaden también representaciones de la Virgen, - tiene gran difusión la imagen de la Inmaculada - o incluso de otros santos. Todo este repertorio continuará hasta avanzado el siglo XVIII en que el Neoclasicismo irrumpe con fuerza, principalmente tras la llegada al trono de España, en 1759, del Rey Carlos III quién favorecerá la creación de un taller de marfil en la Real Fábrica del Buen Retiro, cuyas realizaciones son habitualmente de inspiración clásica y finalidad cortesana.

Después los tiempos cambian se inicia la época contemporánea y el siglo XIX no es demasiado pródigo en realizaciones artísticas del marfil. Se da una circunstancia de interés en este aspecto y es el caso del colonialismo y el imperialismo europeo en África, que casi redescubre ese continente. Así, aquellas tierras se incorporan a Europa como una fuente de explotación y hay un detalle de interés, el Congo pasa a manos de Leopoldo II, el rey de los belgas, lo que supone una fuente de riqueza especial que había que aprovechar: la llegada masiva de miles de colmillos de elefante que debían ser utilizados y así, en la segunda mitad del siglo XIX, en París, se establecen multitud de talleres o fábricas que realizan los más peregrinos objetos, desde abanicos, a toda una serie de artículos de uso femenino y gusto superfluo, bolas de billar, empuñaduras de bastón, etc. Algo parecido se puede decir con la llegada a Inglaterra de piezas procedentes de la India, durante la época victoriana y aun después, estuches, cajas y los más variados repertorios de piezas que son adquiridos por una burguesía acomodada.

A la vez que ocurre esto, a fin del siglo XIX, se produce un neocatolicismo que de nuevo recupera, por ejemplo, el interés por los crucificados, y las imágenes religiosas, aunque formalmente son piezas siempre de un menor interés y francamente industrializadas, de fuerte sentimentalismo y de escasa inspiración y valor artístico. Es el momento, también de las imitaciones e incluso de las falsificaciones principalmente de gusto medieval que, a veces, por su perfección plantean serios problemas para el estudio general de la talla del marfil.

El Modernismo con ese afán integrador de todas las artes y como una corriente nueva, también volverá los ojos hacia el marfil, aunque ya alejado de todo contenido religioso, se entra en el siglo XX y ese "*Art Nouveau*", decorativo y sinuoso de líneas, dará paso ahora a un último eslabón, el "*Art Déco*", en donde el marfil vuelve a desempeñar un papel importante, en Francia, en Praga o en Viena, con abundantes objetos decorativos, estatuillas normalmente de bronce y visibles anatomías de marfil, que genéricamente se les llama crisoelefantinas. Son representaciones de damas, niñas en sofisticadas actitudes, de fuerte sensualidad y ya alejadas de los viejos valores históricos tradicionales y este puede ser, hasta esta época de entre guerras, el último papel que ha podido desempeñar el marfil en la Historia del Arte de Occidente.

CATÁLOGO

ESTILO GÓTICO

- 1- VIRGEN CON EL NIÑO. Propiedad particular. Albacete.
- 2- VIRGEN DE LA GRANADA. Propiedad particular. Albacete.

ESTILO RENACIMIENTO

- 3- SANSÓN DANDO MUERTE AL LEÓN. Según modelo de Alberto Durero. Propiedad particular. Albacete.
- 4- VIRGEN CON EL NIÑO. Propiedad particular. Albacete.
- 5- VIRGEN CON EL NIÑO. Diputación de Albacete.

BARROCO (S. XVII-XVIII)

- 6- CRUCIFICADO. Firmado: "H.F" 1639 . Museo de Albacete.
- 7- CRUCIFICADO. Parroquia de Santiago Apóstol. Liétor.
- 8- CRISTO DE LOS MISTERIOS. ¿Juan Antonio Homs? Parroquia de San Juan Bautista. Casas Ibáñez.
- 9- CRUCIFICADO. Parroquia de Ntra. Sra. de la Esperanza. Peñas de San Pedro.
- 10- CRUCIFICADO. Propiedad particular. Albacete.
- 11- CRUCIFICADO CON RETABLO. Propiedad particular. Albacete.

- 12- VIRGEN DE LA ASUNCIÓN. Propiedad particular. Albacete.
- 13- LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO. Propiedad particular. Albacete.
- 14- CENA DE EMAÚS. Propiedad particular. Albacete.

BARROCO COLONIAL. HISPANO-FILIPINO.

- 15- CRUCIFICADO. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Mahora.
- 16- NIÑO JESÚS DORMIDO. Propiedad particular. Albacete.

BARROCO COLONIAL. LUSO-INDIO

- 17- INMACULADA CONCEPCIÓN. Propiedad particular. Albacete.
- 18- NIÑO JESÚS BUEN PASTOR. Propiedad particular. Hellín.
- 19- VIRGEN DOLOROSA. Propiedad particular. Albacete.

SIGLO XIX-XX

- 20- CRUCIFICADO. Firmado: “Hernández Gumiel”. Diputación de Albacete.
- 21- CRUCIFIJO. Propiedad particular. Albacete.
- 22- CRUCIFIJO. Propiedad particular. Albacete.
- 23- CRUCIFIJO. Propiedad particular. Albacete.
- 24- VIRGEN DEL CARMEN. Propiedad particular. Albacete.
- 25- CRUCIFIJO. Propiedad particular. Albacete.

1 VIRGEN CON EL NIÑO

Anónimo. Estilo gótico ¿Centroeuropa?.
Marfil incorporado a una peana de metacrilato.
Medidas: Alto, 13,9 cm. Ancho, 8 cm. Prof. 7 cm.
Propiedad particular. Albacete.

Fuertes craquelados en pie. Agrietamientos verticales en imagen y otros en trono.

Sobre un pie ligeramente oval y moldurado se levanta la figura de la Virgen que se nos muestra sentada en un trono y con el Niño en el regazo. Aunque la imagen, en teoría, está proyectada para una visión frontal, la actitud sedente de María se nos ofrece con una ligera inclinación hacia su izquierda, precisamente hacia el lugar en donde se sitúa el Niño, que tiene una muy elegante posición con cierta naturalidad y nobleza.

La Virgen viste con una túnica ceñida, con grueso cingulo y escote cuadrangular enmarcado en cenefa; sobre el cuerpo cae un amplio manto que se apoya en su hombro izquierdo y cubre toda su falda. La mano derecha porta un fruto, quizá una pera con su hojas. La cabeza, de una gran nobleza con amplia y larga cabellera, se cubre con una elevada corona de grandes y delicados florones; El semblante, con despejada frente y dibujo ovalado, tiene ojos rasgados, casi chinoscos; nariz recta y boca pequeña que parece esbozar una sonrisa, todo con un bello perfil. El Niño, desnudo, con correcta anatomía, dirige su atención hacia su izquierda, con cabellera rizada, y anecdótica y juguetona posición, parece llevar una tela en sus mano izquierda.

Todo este pequeño conjunto escultórico está animado por unos amplios y angulosos paños que confieren a la figura de una elegantísima sensación de claro-oscuro, con un evidente recuerdo del gótico tardío, según los modelos de los años finales del siglo XV o de los inicios del XVI.





El trono menos elaborado presenta en el respaldo una especie de florón central enmarcado entre dos pináculos no demasiado minuciosos; los brazos del sillón y otras formas mixtilíneas redondean el conjunto que, curiosamente, no distraen la atención de la imagen de María.

Desde el punto de vista estilístico estaríamos ante una pieza que parece seguir los modelos centroeuropeos, quizá borgoñones, en torno al año 1500, pero también cabría pensar en una obra posterior, exquisita, que reproduciría con bastante fidelidad piezas de época, máxime cuando desconocemos los antecedentes históricos y documentales de la obra; no obstante calificamos la escultura de muy bella y extraordinaria, de un gusto gótico plenamente tardío y en el que podríamos encontrar relaciones formales con obras del escultor Gil de Siloé en la sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores en Burgos.

Ante esta preciosa escultura se nos plantea el saber cual fue su fin, pues hoy simplemente está montada sobre un pie escalonado, aséptico, de metacrilato, que realza el valor de la pieza, pero es de suponer que pudo estar realizada para constituir el centro de un retablito de metal precioso para uso y devoción privada, de hecho se conocen piezas francesas de este tipo enmarcadas en oro o plata dorada, con esmaltes polícromos e, incluso, con pedrería; las más de las veces obras vinculadas a grandes personajes de la nobleza o del clero.

2 VIRGEN DE LA GRANADA

Anónimo. Estilo gótico. ¿Hispano-flamenco?.

Marfil sobre terciopelo verde incorporado a un fragmento arquitectónico de madera.

Medidas: Alto, 13,7 cm. Ancho, 7 cm. Prof., 3.

Propiedad particular. Albacete.

Agrietamientos y abundantes craquelados en toda la figura. Pieza consolidada y restaurada por Ana Callejas y Pilar García Palazón.

Bellísimo altorrelieve, casi de bulto redondo, que representa a la Virgen sentada en posición prácticamente frontal sobre una aparente y decorativa peana semicircular con cardinas de hojarasca redondeada. La figura de María, sedente, trae al Niño Jesús en su regazo, desnudo, bendiciendo y con un pájaro en la mano; lo sostiene con su mano izquierda, aunque el Niño, en realidad, se apoya en la rodilla derecha, lo que da una cierta torsión y movilidad al conjunto, contrastado con la suave inclinación de la cabeza y la mano derecha adelantada que porta una pequeña granada. La imagen se cubre con un amplio manto de abundantes y quebrados pliegues que dan a la obra un fuerte sentido de claro-oscuro, que se acentúa, principalmente, en la parte inferior, siguiendo la mejor tradición de la plástica flamenca. La cabeza de la Virgen es de dibujo oval con amplia y voluminosa frente, ojos almendrados y dirigidos hacia abajo, nariz recta, boca pequeña, toda enmarcada por una cabellera que se dispone a ambos lados y en parte se cubre con el manto que queda ligeramente hacía detrás.

Asimismo, en todo el manto y principalmente en los bordes, parece apreciarse una especie de cenefa policromada con restos de rojo, todo prácticamente perdido.

El conjunto, de tan pequeño tamaño, es de una notable y exquisita amabilidad y dulzura, en la mejor línea del gótico tardío con un fuerte componente flamenco. El problema se nos plantea a la hora de fijar su cronología, ya que por el modelo y las formas cabría situarla en torno a los años finales del siglo XV, e incluso podríamos pensar que esta delicada pieza pudo formar parte de un portapaz o retablillo de plata, o plata dorada, siguiendo los modos de la época; sin embargo, al no conocer la procedencia exacta de esta figura, ya que hoy está en una colección particular albacetense y proviene del mundo del anticuariado, nos plantea la duda de una coincidencia estilística con la cronológica, pues es bien sabido que en el siglo XIX hay un movimiento muy importante que imita los estilos pasados, principalmente medievales y góticos en particular, con un ideal un tanto romántico. No obstante, y pese a todo, la obra escultórica es de una gran delicadeza y dulzura y goza de todos los caracteres propios del estilo.

El hecho de aparecer hoy la figura en un marco, que es un pequeño fragmento de retablo, que debe ser del siglo XVIII, es a consecuencia de una adaptación posterior de un antiguo coleccionista que la montó de este modo para realzar la pieza; un fondo de terciopelo verde completa su actual conjunto.



3 SANSÓN DANDO MUERTE AL LEÓN

Anónimo. Según grabado de Alberto Durero (1471-1528). Época barroca. Siglo XVIII.

Placas de marfil incorporadas a una pieza de madera tallada y parcialmente dorada.

Medidas generales: Alto: 26,8 cm. Ancho: 27,2 cm. Prof: 8,2 cm.

Medidas placa (con enmarcamiento): Alto: 13,2 cm. Ancho: 11,8 cm..

Medidas placa: Alto: 9,1 cm. Ancho: 7, 9cm.

Propiedad particular. Albacete.

Abarquillamiento de las dos placas. Agrietamientos verticales. Ligeros desencuadros. Enmarcamiento con abundantes faltas y pérdida de un gran fragmento de madera en el lateral derecho.

La placa de marfil reproduce con absoluta fidelidad, a punta de buril, un grabado xilográfico de Alberto Durero que representa a Sansón dominando al león. A su vez, la placa se inscribe con cuatro piezas de marfil ensambladas a escuadra, a modo de marco decorado, en el que aparecen con motivos curvos y contracurvos, de clara estirpe barroca dieciochesca, detalles de protorrocallas que nos sirven para fijar la obra en el primer tercio del siglo XVIII. Asimismo, el enmarcamiento de madera tallada de forma escalonada, se decora con cuatro grandes ovas, una a cada lado, en la parte más pequeña, mientras que en el perímetro externo la ornamentación recuerda los habituales contrarios clásicos.

La pieza originariamente pudo formar parte de la puerta de un mueble o armario que quizá estuviera adornada por una serie de cuarterones con las correspondientes plaquitas grabadas, por lo que el conjunto sería de una gran riqueza ornamental y decorativa.

El tema, Sansón dando muerte al león, es un asunto bíblico sacado del libro de los Jueces





(14:5-9) en el que el personaje de Antiguo Testamento demostró su superior fuerza dando muerte con sus propias manos a la fiera; es una hazaña también identificada con uno de los trabajos de Hércules. La interpretación cristiana que dio la Iglesia de la Edad Media a este tema se relaciona con la lucha de Cristo frente al demonio.

La obra copia con total fidelidad el grabado xilográfico de Durero de este tema, aquí Sansón a horcajadas sobre el lomo del león, agarra las mandíbulas de la fiera hasta destrozar las fauces del animal. La escena se desarrolla en un paisaje con árboles mientras que en la zona superior derecha se identifica una fortaleza y al otro lado, una ciudad parece ubicarse junto a un puerto con barquitos; la naturaleza está presente en detalles tales como un gran árbol que aparece a la izquierda y otras plantas en la zona inferior; la luz y la sombra se acentúan mediante una serie de líneas hábilmente dispuestas; sobre las montañas hay una nube y el cielo se ve surcado por unos pájaros volando. En el ángulo inferior derecho se reproduce la conocida firma del artista, el monograma “ A- D ”. Como indicamos, la obra copia a menor escala, pero con exquisita exactitud, este grabado del artista de Nuremberg, cuyas dimensiones originales son 38,2 x 28 cm., uno de cuyos ejemplares se guarda en el Museo Británico. Los detalles de reproducción son totales, aunque varían ligeramente las proporciones y la firma, en este caso, está ligeramente desplazada al ángulo inferior derecho. En cuanto al año de ejecución, diversos autores lo sitúan entre 1496 y 1498 y corresponde al tipo de estampas sueltas y no a las conocidas series de este singular artífice alemán.

Alberto Durero es, sin duda, uno de los grandes artistas del grabado y como tal fue apreciado en su época, de tal modo que su obra gráfica ejerció una gran influencia, precisamente en un momento en que empezaban a popularizarse las ediciones de libros ilustrados. Por otra parte, en su estilo se aprecia un evidente carácter gótico en la mejor tradición germánica y a la vez, tras un viaje a Italia en 1494-95, asimila las mejores modalidades del puro Renacimiento de la mano de Bellini, Mantegna o el mismo Leonardo. De hecho, podemos apreciar en nuestro autor una preferencia por los conocimientos humanísticos y literarios que llegan a reflejarse en su variada producción artística.

Con la obra que aquí exponemos, podemos observar la popularización en pleno barroco de un modelo creado todavía con fuertes connotaciones góticas en los albores del Renacimiento, en una pieza que, en teoría, tendría un marcado carácter secundario.

4 VIRGEN CON EL NIÑO

Anónimo. ¿España, Flandes?. Renacimiento. Siglo XVI.

Marfil, sobre peana de madera posterior.

Medidas: Alto: 21,5 cm. Ancho: 8 cm. Prof: 5,8 cm.

Propiedad particular . Albacete.

Ligeros agrietamientos verticales, craquelados en el pie.

La Virgen, de pie, y con un punto de vista óptimo frontal, porta el Niño en su brazo derecho. Asimismo, ofrece unas proporciones totalmente estudiadas en su relación entre el tamaño de la cabeza y la altura general de la imagen.

María viste una túnica ceñida ligeramente, con amplio escote redondeado y con un tratamiento que se hace de la superficie en la ropas, con algunas arrugas, por con lo que se obtienen calidades de claro-oscuro, perfectamente conseguidas; a la vez que dejan entrever las propias anatomías del torso. Sobre esta vestimenta se coloca un amplio manto que cae desde la espalda para, aparentemente, recogerse a la cintura en su lado derecho, dejando el brazo izquierdo sin cubrir por lo que de este modo y con este recurso se producen toda una serie de pliegues curvos, según una norma relativamente habitual en el imaginaria, desde fines del siglo XV. El manto, en su lado derecho, cae más vertical, aunque también ligeramente recogido a la altura del brazo en donde se sitúa el Niño. La cabeza se cubre con un velo que cae a media altura de la espalda, pero deja ver buena parte de la cabellera.

La anatomía y los rasgos faciales están hábilmente resueltos; las manos están bien tratadas, principalmente la izquierda que sostiene con dulzura el pie derecho del Niño. Es curioso el detalle de la cara, en donde no hay un exceso de idealización e incluso parece inspirada en un modelo real, por lo que parece olvidarse el idealismo en beneficio de la naturalidad.

El Niño, en el brazo derecho, aparece vestido hasta los pies, tiene un semblante un tanto ingenuo con una cabellera peinada hacia adelante y con una serie de rizos; con ambas manos Jesús sostiene un gran orbe rematado en cruz, símbolo del poder y de la realeza, según la iconografía tradicional.

Desde el punto de vista estilístico estamos ante una pieza de formas totalmente cerradas, de fuerte clasicismo, renacentista, con una iconografía todavía derivada de modelos góticos, con aplomo y equilibrio y en donde todavía están lejanas las formas más movidas del barroco; por todo ello, consideramos que la obra debe fecharse en el siglo XVI, quizá a finales del segundo tercio, aunque también puede ser posterior, pero alejada del romanismo Manierista.

En cuanto a la procedencia estilística de la pieza es posible que esté cercana a centros flamencos, aunque con fuerte influencia hispánica.



5 VIRGEN CON EL NIÑO

Anónimo. Estilo manierista. ¿Italo-flamenco?. Fines siglo XVI y siglo XVIII.

Marfil incorporado a un marco-urna de madera dorada rococó y forrada de terciopelo rojo del siglo XVIII.

Medidas escultura: Alto, 25,5 cm. Ancho, 11,5 cm. Prof. 5,5, cm.

Medidas urna: Alto, 46 cm. Ancho, 33 cm. Prof., 14

Excma. Diputación Provincial . Albacete.

Ligeros agrietamientos verticales. Suciedad general, propia del marfil envejecido. Urna con algunos desperfectos y pérdidas parciales del dorado.

La imagen de la Virgen se realza dentro de una especie de urna-retablillo, de madera dorada con tarjas rococó, forrada en el interior de terciopelo rojo, que enfatiza totalmente el blanco colorido de la escultura y que sin duda se hizo y colocó en el siglo XVIII, como una forma de valorar más la pieza artística, hoy una de las más notables de las conservadas en la provincia de Albacete.

La obra está labrada como de bulto redondo, si bien con la espalda prácticamente plana para estar adosada y el tratamiento del conjunto es como de un alto-relieve, aunque totalmente volumétrico.

La figura representa a la Virgen en una posición ligeramente sentada, con el Niño Jesús desnudo en el brazo izquierdo, mientras que el derecho lo extiende hacia abajo sosteniendo parte del manto; la cabeza es totalmente noble, de perfil clásico, ondulados cabellos y suave velo. La severidad y clasicismo de la figura contrasta con el anecdótico detalle de sostener la mano izquierda con la derecha del Niño, todo en una composición de óvalo cerrado de absoluta perfección plástica, en donde parece que nada se ha dejado a la improvisación.





El tratamiento que se hace de los paños está muy estudiado, con formas que nos hacen recordar tanto las vestimentas de las figuras femeninas del clasicismo greco-romano, como las de las esculturas del propio Miguel Ángel, recuerdese al respecto la Piedad Vaticana o la Virgen de Brujas, aunque aquí parece que hay una evidente intencionalidad a la hora de tratar todo el conjunto de telas y composición.

Desde el punto de vista estilístico esta escultura de la Virgen con el Niño sería adscribible a un renacimiento tardío de cierto carácter romanista, en la tradición estética del manierismo italiano, con posiciones intelectualmente forzadas, consiguiéndose, en consecuencia, un conjunto expresivo de la máxima calidad artística que no es habitual encontrar en piezas de marfil, aunque se podría ver en obras de gran tamaño de mármol o de bronce. La escultura, pues, sería fechable hacia finales del siglo XVI, muy probablemente de una procedencia italiana pero en la que tampoco sería ajeno un cierto recuerdo de los modos de hacer y de trabajar de los talleres flamencos.

Sabemos que esta importante escultura fue adquirida, con muy buen criterio, por la Diputación de Albacete, en 1997, con la finalidad de enriquecer el patrimonio artístico provincial; desde aquel momento se viene guardando en el gabinete presidencial, donde puede admirarse habitualmente.

6 CRUCIFICADO

Firmado: "H.F." Barroco ¿Español?. Año 1639

Cristo y cartela de marfil en cruz de madera de raíz, incorporada a una tabla forrada de terciopelo negro enmarcada en moldura de hojarasca rematada en semicírculo; clavos de ébano.

Medidas escultura: Alto, 46 cm. Ancho, 30,5cm. Prof. 7 cm.

Medidas cruz: Alto, 74 cm. Ancho, 42,5 cm.

Medidas totales: Alto, 99 cm. Ancho, 65 cm.

Museo de Albacete.

Agrietamientos verticales, falta dedo índice de la mano derecha. Limpiado, consolidado y restaurado todo el conjunto por Ana Callejas en el Museo de Albacete.

La imagen de Cristo se muestra clavado en una cruz plana, de madera de raíz pulimentada con la cartela del "INRI", también en marfil; a su vez, este conjunto del crucifijo se presenta dentro de un marco de madera, tallado con hojarasca, y dorado; en la parte superior remata en semicírculo, y en la zona inferior, el propio marco sobresale para servir de apoyo y soporte a la cruz; todo en una estudiada adaptación del conjunto. El fondo está constituido por un grueso tablero de madera forrado de terciopelo muy oscuro, prácticamente negro; de este modo el enmarcamiento, sin duda posterior en el tiempo y realizado exclusivamente para el crucifijo, realza la indudable riqueza y belleza formal de la obra artística.

La figura del crucificado, vivo y agonizante, de gran tamaño, para este tipo de piezas con casi medio metro de alto, se nos presenta clavado con cuatro clavos, con un muy correcto estudio anatómico; piernas en paralelo, según fue frecuente en algunos otros ejemplos de la época, como aconsejaba Francisco Pacheco y vemos en importantes crucificados, entre ellos los famosos Cristos de Velázquez del Prado; cronológicamente pocos años anteriores a la pieza que nos ocupa. El torso está tratado con una notable perfección plástica, ligerísimamente incurvado hacia su derecha y con un muy escueto paño de pureza, de delicados pliegues y con calidades casi de transparencias, que se sujeta suavemente con una liviana cinta que deja ver casi en su integridad la anatomía en su lado derecho. Los brazos están ligeramente levantados y manos y dedos ofrecen una cuidada movilidad y perfección; al igual que los pies que, en este caso, el artista estudia minuciosamente y presenta con unas fuertes arrugas sobre las llagas, como indicando el peso del cuerpo suspendido y sujeto por los clavos.

La cabeza aparece hacia arriba y con una ligera inclinación a su derecha con suaves y voluminosos bucles en el pelo, con raya al centro, de tal modo que la cabellera queda dividida en dos zonas, dejando visible la oreja izquierda. El semblante ofrece una evidente sensación de dolor y dramatismo, con ojos atormentados y boca entreabierta, en donde se aprecian los dientes y lengua. La barba, según la iconografía tradicional, es partida. Curiosamente la figura no porta corona de espinas, que en algunas ocasiones sabemos que podía estar sobrepuesta en plata, aunque pensamos que no fue aquí el caso.

El conjunto de la figura de Cristo es de gran equilibrio anatómico, sin estridencias y de una gran elegancia; no se aprecian más heridas que las de los clavos y hay un evidente interés por ofrecer limpiamente un cuerpo hermoso al gusto clásico.





Como señalábamos, en el remate de la cruz se sitúa la cartela del INRI, que está constituida por una caligráfica pieza de cueros retorcidos y formas carnosas simétricas, rematada por una cabecita infantil y en la parte inferior unos rasgos faciales burlescos, según un tipo decorativo común en la primera mitad del XVII, de tradición todavía manierista.

Desde el punto de vista estilístico estamos ante una pieza evidentemente barroca, de contenida expresión plástica alejada del dramatismo más patético de la imaginería tradicional española y más cercana a postulados estéticos clásicos que, a veces, en este tipo de figuras de tan depurada calidad se suelen relacionar más con fórmulas artísticas italianas que con lo habitual de las escuelas españolas. Es conocido que desde el Renacimiento algunos renombrados escultores utilizaron también como material de sus obras el marfil y, de hecho, a estos artistas se le atribuyen algunas piezas conocidas, pero siempre por la riqueza del material empleado, el tamaño pequeño de las obras y también por al intimidad que históricamente solían tener estas figuras, con frecuencia de devoción privada, se relacionan más con las artes decorativas e industriales que con la escultura, entendida como una de las tradicionales artes mayores.

En el reverso de la imagen y en el paño de pureza aparece la inscripción : “H.F. 1639”, que debe hacer referencia a la firma del artista (H) y a la palabra latina “fecit” (F) “lo hizo” y al año de ejecución que conviene perfectamente al estilo general de esta pieza escultórica y al modelo de cartela de un barroco no demasiado avanzado al que también hace referencia la contenida elegancia anatómica del desnudo y el tratamiento del paño de pureza. No obstante, no acertamos a identificar la sigla “H” con artífice conocido alguno, pues todavía faltan más estudios sobre la eboraria en España, pese a las importantísimas y casi únicas aportaciones realizadas por Margarita M. Estella Marcos . (*La escultura barroca de marfil en España (1984)* y “Marfiles” en la *Historia de las artes aplicadas y decorativas en España (1982)*). En el primero de estos estudios se cataloga una buena cantidad de marfiles en iglesias y colecciones públicas y privadas, sin embargo, formalmente no encontramos sustanciales analogías entre nuestra pieza y otras conocidas; podríamos quizá relacionar la obra albacetense con el crucificado de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, pero es evidente que es obra posterior y también, casualmente con el magnífico crucificado de la parroquial de Casas Ibáñez, atribuible a Homs, pero cuya cronología también es posterior y que podemos comparar en estas páginas. (Nº8).

Estamos, a nuestro entender, ante una obra de la máxima calidad artística e hipotéticamente podríamos aventurar la idea de que se trata de una pieza quizá española pero de fuerte influencia italiana de un exquisito y contenido barroco. En cuanto a la procedencia inmediata sabemos que viene de Villarrobledo, una localidad que históricamente tuvo un buen número de hidalgos y gentes acomodadas social y económicamente. Según parece los últimos propietarios la tuvieron siempre en un pequeño oratorio doméstico y por tradición de difícil demostración, provenía de un regalo familiar de un personaje emparentado con la Casa ducal de Alba, aunque nada al respecto se puede añadir. Es evidente que se trata de una obra realizada fuera del lugar donde se ha conservado y proveniente, quizá, más de ámbitos artísticos depurados y más cortesanos y con una finalidad de servir de devoción privada.

Hoy podemos felicitarnos por el hecho de que esta importante escultura haya llegado, al fin, a formar parte de los fondos artísticos del Museo de Albacete.

7 CRUCIFICADO

Anónimo: Italia. Barroco. Siglo XVII.

Marfil. Cruz de madera con conteras metálicas (posterior).

Medidas: Alto: 53 cm. Ancho: 51,5 cm.

Parroquia de Santiago Apóstol. Liétor.

Agrietamientos verticales. Restaurada por Francisco Calero en 1963.

Entre las numerosas obras de la parroquia de Santiago de Liétor destaca este precioso crucificado de marfil de la máxima categoría artística y que actualmente se guarda en el Museo de la iglesia.

Jesús, en la cruz, aparece vivo, por tanto sigue el modelo de los llamados agonizantes y clavado con tres clavos, con el pie derecho sobre el izquierdo. Los brazos prácticamente están rectos por lo que, aparentemente, la figura no da demasiada sensación de desplome o pesadez, antes bien, parece como si el conjunto reflejara un supremo esfuerzo para sobrevivir e incluso casi podría relacionarse con alguna de las tradicionales siete palabras de Cristo en la cruz. El torso ofrece una ligera torsión que en realidad está favorecido por la forma del material con el que está hecho.

La cabeza, sin corona de espinas, de fuerte expresividad, se dirige hacia el cielo, como en una angustiada llamada. El cabello largo y tratado con gran primor y minuciosidad acentúa el dramatismo del semblante. Las cejas están incurvadas; los ojos hundidos y abiertos; la nariz recta y bien modelada, y la barba corta y con discreto bigote, ofrecen un de conjunto precioso realismo dramático. La anatomía reproduce con fidelidad músculos y huesos e incluso son apreciables las costillas en un alarde de minuciosidad como vemos en otras piezas que aquí estudiamos.

El paño de pureza se ajusta a las caderas con una cuerda, tratada con el habitual detallismo, y los pliegues de las telas se agrupan, con aparente descuido, para tapar la desnudez de Cristo. Es curioso el detalle, no demasiado habitual, de presentar estos paños una especie de puntilla a todo alrededor.





El conjunto de esta pieza escultórica, por su tamaño y calidad plástica, destaca con personalidad propia, entre otras obras del momento. Cuando en 1984, citamos por primera vez, aunque de una manera marginal, a este crucificado lo calificamos como “delicioso... de exquisito modelado y estudiada anatomía. Con minuciosos detalles en el plegado del paño de pureza y cabellos, aunque de difícil apreciación estilística se podría fijar, con reservas, como obra italianizante del siglo XVII”. Hoy quince años después nos ratificamos en lo dicho y consideramos, que, efectivamente, debe tratarse de una obra italiana de importación o en su defecto realizada siguiendo modelos de aquel país.

Sánchez Ferrer nos indica que esta pieza procedería del antiguo convento de carmelitas de esta villa de Liétor e incluso sugiere la hipótesis de que pudo ser donada hacia 1680, al tiempo que la fundación, por Antonio Rodríguez de Escobar y María Ruiz de Galera, benefactores de aquella casa del carmelo; no obstante, consideramos como más probable que la llegada a Liétor de esta importante obra debió ser a través de la propia comunidad religiosa y no por vía de particulares, de hecho a esta orden llagaron numerosas piezas de eboraría tanto desde Italia como, incluso de forma numerosa, desde las lejanas misiones de Filipinas, vía Indias occidentales.

Asimismo, este autor relaciona este crucificado de Liétor con el conservado en el Liceo del Sagrado Corazón de los Carmelitas Descalzos de San Fernando (Cádiz) y, efectivamente hay, un evidente parecido, aunque hay también que señalar que el nuestro es de mayor tamaño y mejor calidad.

Sabemos, pues, que esta importante obra llegó a la parroquia tras la Desamortización y clausura del convento carmelita; según S. Ferrer, en 1835 en un inventario, se refiere a ella con una cruz negra, cosa, por otra parte habitual en los crucificados de marfil con cruces de ébano; después parece que se pierde su rastro en la parroquia. Según indicaciones del párroco del templo D. Francisco Navarro Pretel, verdadero entusiasta de los valores artísticos de su iglesia, parece que el cristo estaba desarmado y guardado en una caja sin cruz y hacia los primeros años de 1950 el obispo de la Diócesis, Don Arturo Tabera, lo llevó al obispado de Albacete, y años después, en 1963, el escultor de Villarrobledo Francisco Calero, recompuso la figura, volviendo a colocar los brazos quebrados y construyendo en madera en su color la actual cruz con conteras metálicas doradas; de esos momentos proviene la pequeña inscripción que aparece en el borde del paño de pureza en el reverso: “*Restauró Calero, 1963*”. Restaurada, pues, la imagen ocupó la capilla privada del obispo, hasta que años después la parroquia de Liétor recuperó la escultura y hoy se guarda y exhibe en el Museo Parroquial.

Bibliografía: GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G. “Liétor. Una aproximación histórico-artística”. en el programa *II ciclo de Música en el Órgano histórico de Liétor (Albacete)* . Cultural Albacete. Mayo, 1984. SÁNCHEZ FERRER, José: *Iconografía carmelitana. El convento de San Juan de la Cruz en Liétor*. Inst. Est. Albacetenses. Albacete, 1995. Págs 58-60.

8 CRISTO DE LOS MISTERIOS

¿Juan Antonio Homs?. Barroco, España. Siglo XVII.

Cristo y cartela de marfil. Cruz de madera de ébano con conteras de marfil.

Medidas cruz: Alto, 86 cm. Ancho, 41 cm.

Medidas Cristo: Alto, 38 cm. Ancho, 28 cm.

Parroquia de San Juan Bautista. Casas Ibáñez.

Agrietamientos verticales. Desensamblaje del brazo izquierdo.

Esta escultura de Cristo crucificado, llamado de los Misterios, junto con la del Museo de Albacete, es lo más notable de la eboraria barroca que se expone en esta muestra, incluso nos atreveríamos a decir que quizá sea una de las mejores obras de este tipo de las conservadas en toda la región.

Desconocemos la procedencia exacta de esta imagen que debió llegar a la parroquia, probablemente en el siglo XIX, como consecuencia de una donación o manda testamentaria. En 1929 cuando se relacionaron las obras que habrían de enviarse a Sevilla para la exposición Iberoamericana pronto se reparó en esta importante pieza que, curiosamente y a efectos de seguro, se valoró en aquellas fechas en la elevada cifra de 10.000 pesetas.

La imagen de Cristo se nos muestra vivo, clavado con tres clavos; con la pierna derecha sobre la izquierda. La anatomía es de un perfecto modelado plástico con un precioso cuerpo apolíneo en donde se señala, y el marfil se presta a ello, la caja torácica, los músculos pectorales y abdominales, el cuello, en donde parecen adivinarse los músculos y las inflamadas venas. Los brazos y las piernas se resuelven a la perfección, e incluso, los brazos quedan ligeramente elevados con lo que la sensación de pesadez del cuerpo se acentúa. Asimismo, la figura ofrece una cierta torsión que aprovecha la misma curvatura del material escultórico. El paño de pureza es escueto y pequeño, casi el mínimo para cubrir la desnudez, y se sujeta a la cintura con una realista sogá que hiere con vehemencia la suave piel de Cristo con lo que el efecto de sensibilidad barroca se consigue plenamente.

Junto a toda la anatomía, la cabeza acentúa el dramatismo de la imagen ya que aparece con la mirada dirigida al cielo en actitud de inmensa imploración divina. El perfil es cuidado con una perfecta y dibujada nariz. La boca queda entreabierta y en ese perfeccionismo minucioso





que caracteriza a toda la imagen se pueden hasta distinguir los dientes. Las mejillas tienen unos afilados pómulos de agonizante y los ojos, abiertos y con el iris señalado invocan la mirada hacia lo alto. Junto a todo ello, el cabello hace contrastar el conjunto, ya que se muestra abundante y voluminoso con minuciosos rizos que dan una fuerte sensación de claro-oscuro y hacen valorar más la expresión dolorida del rostro.

La escultura está perfectamente conseguida con todos los ingredientes propios del mejor barroco, por lo que podemos estar ante un importante artista de la eboraria, un maestro perfecto conocedor de su oficio. Con la blancura ebúrnea de la obra, como a veces suele ser habitual, contrasta la madera de ébano de la cruz, que es plana, de sección rectangular y de proporcionado tamaño. En la parte alta se sitúa la habitual cartela, también en marfil, en la que se señala la clásica inscripción de la cruz, en este caso ajustándose a la tradición evangélica, ya que aparece completa y escrita en hebreo, griego y latín.

Lamentablemente no existe documentación alguna sobre esta importante obra, no obstante Estella Marcos se refiere a ella en su trabajo sobre la escultura barroca de marfil en España, atribuyéndola a Juan Antonio Homs, escultor de fuerte influencia italiana que trabajó en Palma de Mallorca e hizo un calvario que estuvo en la Colección March. De este crucificado de Casas Ibáñez dice la mencionada estudiosa de la eboraria: *“Con los brazos sobre la horizontal, la cabeza derecha erguida con abundante cabellera rizada, el Cristo presenta un modelado anatómico robusto suavemente tratado y se cubre con lienzo de pliegues profundos naturales remetidos en pico por delante en la soga. También se atribuyó a Roldán (Desconocemos por quién), quizá por el lejano recuerdo de su cabeza con las de los Cristos estudiados más o menos en el círculo del atribuido al escultor en Santiponce, pero no se parece a ellos y aparece más en relación con un ejemplar, considerado alemán, en la Galería Pitti de Florencia (fot. Soprint 101235 en Intº. Arte Florencia). No obstante este Cristo de Casas Ibáñez puede ser español, como el visto de Homs, que reproducen un modelo estandarizado en todas las escuelas europeas, y de hecho se han localizado en España varios Crucificados similares como el de la Colección Desbrulls, precisamente en Palma de Mallorca”*. (T.II. Pág. 29)

Es evidente que este crucificado puede ofrecer una cierta influencia italiana, pero es habitual en este tipo de obras tan depuradas ver tales relaciones con la estética de aquel país; lo cierto es que a nuestro entender estamos ante una de las más exquisitas obras de la escultura barroca en marfil del arte español y podría ser aceptable, según señala M. Estella, la vinculación con el mencionado Juan A. Homs, un escultor que vivió a finales del siglo XVII y en los primeros años del XVIII .

Exposiciones: Exposición Iberoamericana Sevilla 1929. Nº 1085.

Bibliografía: ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *La escultura barroca de marfil en España*. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1984. T.II. Pág. 29. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “Patrimonio artístico albacetense en la exposición iberoamericana de Sevilla de 1929” *Rev Al-Basit de Estudios albacetenses* Nº 25. Albacete, Julio 1989. Págs. 5-66. Págs 16-18.

9 CRUCIFICADO

Anónimo. Hispano-flamenco. Barroco. Siglo XVII.

Marfil. Cruz de plata, o de latón plateado adaptada para cruz procesional.

Medidas cruz: Alto, 42 cm. Ancho: 29 cm.

Medidas Cristo: Alto: 21 cm. Ancho: 10 cm.

Parroquia de Nuestra Señora de la Esperanza. Peñas de San Pedro.

Desprendidos los brazos. Agrietamientos verticales. Faltan algunos fragmentos de los dedos de las manos y un clavo en el pie izquierdo.

En origen esta cruz sería una pieza aislada, adaptada modernamente a un varal a fin de convertir el conjunto en una cruz procesional que, habitualmente, vino utilizándose en la parroquia.

La cruz es de plata, o de latón plateado lisa, de sección rectangular con los extremos cortados con una piececilla moldurada en donde se incorporan unas alargadas perinolas. De los cuatro ángulos del crucero salen otras tantas ráfagas, mientras que en el brazo superior una cartela, también de plata y adornada de motivos vegetales, incluye el tradicional INRI.

Cristo, clavado en la cruz con cuatro clavos, se nos ofrece expirante con la cabeza ligeramente ladeada a su derecha en una actitud, ya conocida, de fuerte expresividad y dramatismo, sin corona de espinas y con la boca entreabierta; todo según el habitual modelo agonizante que vemos en otros ejemplares que aquí estudiamos también. El cuerpo se nos presenta descolgado, por lo que los brazos quedan muy elevados y pueden recordarnos ciertos modelos flamencos de tipo hansenista. Las piernas, prácticamente en paralelo ecentuan el alargamiento de la figura. El paño de pureza se anuda a su izquierda, para dejar en la parte delantera un cuidadoso plegado hábilmente resuelto, con una caída de paños en el lateral.

La anatomía está muy correctamente estudiada y hasta cierto punto podemos relacionar esta figura con otra que aquí también estudiamos de propiedad particular en Albacete;(Nº10) también puede presentar ciertas semejanzas con otro ejemplar, quizá alemán, que fue de la Condesa de Beroldingen, después en el mercado del arte (ESTELLA: *La escultura barroca* (1984) B.T.II. Pág. 102).

La calidad general de esta escultura nos parece depurada y tanto podría relacionarse con talleres españoles como flamencos. Desconocemos el origen histórico de esta pieza así como su llegada a la parroquia de Peñas de San Pedro, pero es evidente que su utilización como cruz procesional ha sido una adaptación muy posterior e incluso no suele ser habitual la utilización de los crucificados de marfil en este tipo de objetos litúrgicos procesionales. Parece que hay intención en la parroquia de recuperar exclusivamente la cruz como una pieza aislada.



10 CRUCIFICADO

Anónimo. Hispano-flamenco. Barroco. Fines siglo XVII.

Cristo de marfil y cruz de marfil ebanizado con conteras de plata. Clavos de plata.

Medidas cruz: Alto: 41,5 cm. Ancho: 17,5 cm.

Medidas Cristo: Alto, 23,6 cm. Ancho: 10,5 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Ligeros agrietamientos verticales. Pierna derecha pegada a la altura de la rodilla.

Cristo clavado en la cruz con cuatro clavos, con los brazos muy elevados, por lo que podría recordar ciertos crucificados hansenistas, con una cierta relación al anteriormente estudiado de la parroquial de Peñas de San Pedro. Jesús aparece vivo, coronado de espinas y con la mirada clamante al cielo con barba partida y corta. El cabello trae un bucle hacia atrás, en su lado izquierdo y otro hacia delante, en el derecho. La cara ofrece un semblante doloroso y trágico, con unos rasgos un tanto distintos a los frecuentes de Cristo.

La anatomía general de Jesús está perfectamente resuelta, con un muy cuidadoso estudio de los músculos en la zona abdominal y en los pectorales; asimismo, el tratamiento de la musculatura de los brazos y las piernas e incluso de los tendones, minuciosamente elaborados, junto los huesos perfectamente adivinables en el caja torácica, dan al conjunto un fuerte y elegante realismo. El paño de pureza es escueto, con abundantes plegados en la zona delantera y sujeto con una cuerda visible en su lado derecho que hiere directamente la carne; en esa zona derecha el paño se anuda y cae con más volumen con lo que contrarresta la composición de la figura, ya que el cuerpo está ligeramente arqueado hacia el lado contrario. Las piernas, prácticamente unidas a la altura de los muslos, parecen prolongarse casi paralelamente por lo que de este modo los pies están clavados de forma independiente, según una solución relativamente frecuente en la iconografía del crucificado del siglo XVII. El conjunto nos ofrece una imagen de Jesús esbelta, delgada y alta que se acentúa por la propia disposición del crucificado.

La figura de Cristo está incorporada a una cruz de sección circular, de brazos cortos, también de marfil, aunque ebanizada y con conteras de plata, consiguiéndose de este modo un precioso conjunto esbelto y de bellísimas proporciones.

Aunque desconocemos cualquier dato sobre el origen de esta pieza, consideramos que estilísticamente debe fecharse en la segunda mitad del siglo XVII y hasta nos puede recordar, salvando las distancias, el crucificado de la Catedral de Sevilla, atribuido a Alonso Cano, por otra parte es posible encontrar ciertas relaciones de esta esculturita con obras flamencas, aunque lo más probable es que proceda de talleres españoles; en muchos aspectos, como ya hemos señalado la figura puede tener relación con la ya mencionada de Peñas de San Pedro. (Nº 9).



11 CRUCIFICADO CON RETABLO

Anónimo. España. Barroco. Siglo XVIII.

Cristo de marfil, incorporado a un retablillo anterior de madera policromada, probablemente gallego del siglo XVII.

Medidas: Cristo: Alto: 26 cm. Ancho: 16,6 cm.

Retablo: Alto: 88 cm. Ancho: 55 cm. Prof: 16 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Cristo con ligeros agrietamientos verticales. Quizá tuvo incorporada una corona de espinas de plata, hoy perdida. Retablo con abundantes faltas y pérdidas de policromía.

El crucificado, sin cruz, está alojado actualmente en un pequeño retablo de madera policromada de fuerte carácter popular, barroco y quizá de procedencia gallega. Este retablillo está constituido por una especie de hornacina en arco rebajado, de fondo plano - quizá albergó también originariamente una cruz - enmarcada por sendas pilastras que sostienen un entablamento en cuyo centro se sitúa la figurilla, ingenua, de un querubín. El remate, a modo de frontón irregular alberga una imagen de bulto del Padre Eterno, según su tradicional iconografía, bendiciendo y con el orbe en la izquierda, todo sucintamente tallado.

La imagen de Jesús, de fina ejecución, nos ofrece el tipo expirante, clavado con tres clavos, con la pierna izquierda sobre la derecha. Los brazos y los miembros inferiores están bien ejecutados y sobre todo la anatomía del torso se estudia con cierta minuciosidad; es curioso el detalle, como veremos en otras imágenes del siglo XIX, de tener la herida del costado en el lado izquierdo, pese a presentar a Jesús vivo.





La cabeza, minuciosamente tratada, nos ofrece detalles tales como los dientes e incluso el iris de los ojos; el cabello se dispone con buenos y correctos volúmenes. El semblante, tiene cierto distanciamiento en la expresión. El paño de pureza muestra abundantes plegados y se ciñe a la cintura con unas sogas tratadas con gran detallismo; asimismo, las telas caen en su lado izquierdo.

Estilísticamente esta imagen la consideramos de gusto barroco, probablemente española, como en otros casos, ofrece las dificultades propias de adscripción cronológica que suelen tener estas piezas menores y de devoción.

12 VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

Anónimo. España. Barroco . Fines siglo XVII.

Relieve en marfil pegado a un fragmento arquitectónico de madera.

Medidas: Alto, 14,3 cm. Ancho, 7,2 cm.

Propiedad particular . Albacete.

Agrietamientos y líneas verticales. Faltan buena parte de los dedos de ambas manos. Pieza consolidada y restaurada por Ana Callejas y Pilar García Palazón.

Esta figura de la Virgen de la Asunción está tratada en forma de relieve escultórico en una especie de medallón oval, en la actualidad incorporado a un fragmento arquitectónico que quizá proceda de un retablo del siglo XVIII. La incorporación de esta pieza aquí se debe al capricho de un antiguo coleccionista, como una forma de realzar el valor de la obra; no sabemos, por tanto, cual sería el destino original de este relieve, pero bien pudo formar parte de un objeto de platería, quizá un portapaz o algo semejante.

La imagen de María presenta un carácter ascendente con las manos unidas en actitud de oración y sobre la tradicional media luna, complementada por tres cabecitas de ángeles. La cabeza de la Virgen parece dirigir su mirada hacia su derecha y hacia arriba, con una movida cabellera que acentúa el carácter dinámico de la figura, contrastada por la posición de las manos que se inclinan hacia la izquierda. El manto que envuelve el cuerpo de María presenta un cuidadoso movimiento con líneas en zigzag de formas redondeadas que contrasta con otras pliegues verticales. Desde el punto de vista formal esta imagen nos recuerda otras de idéntica iconografía y que aparecen en algunos reversos de cruces procesionales. Hasta cierto punto y salvando las distancias, nuestro relieve podría relacionarse con la Inmaculada del napolitano Claudio Beissonat del palacio de El Pardo, fechable hacia 1690.

Una cronología cercana al final del siglo XVII es la que debemos aplicar a esta pequeña y elegante figurita de acusado estilo y formas plenamente barrocas que, probablemente y en origen, debió formar parte de un conjunto más complejo y variado que hoy desconocemos.



13 LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO

Anónimo. Barroco ¿España, Flandes?. Siglo XVII.

Marfil incorporado a una tabla de madera.

Medidas: Alto (máx.), 18 cm. Ancho, 26,3 cm. Prof., 2,8 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Agrietamientos visibles por ensamblaje de varias piezas en la figura de la derecha. Perdidos los cinco dedos de la mano izquierda de la Virgen y pequeños detalles en la roca y ciprés.

La tabla sobre la que se incorpora la pieza no es la original.

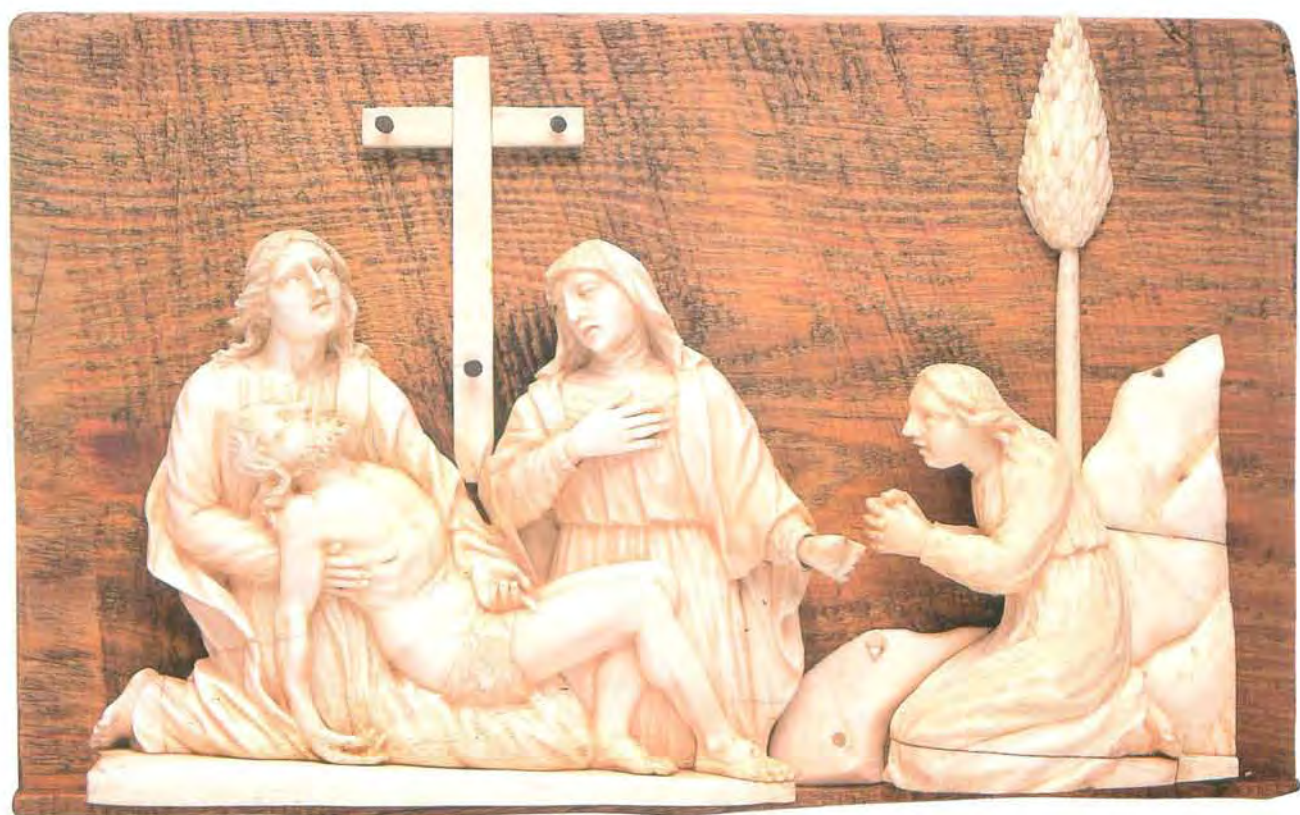
El conjunto del “Llanto sobre Cristo muerto” se dispone en dos grupos tratados como un altorrelieve, casi de bulto redondo. A la izquierda se sitúa el principal, formado por la figura de Cristo muerto que está sostenido por San Juan arrodillado y la Virgen María, en idéntica posición, todos a los pies de la cruz desnuda y con tres clavos. A la derecha, y en actitud orante y plañidera, de perfil, se sitúa la figura arrodillada de María Magdalena en un curioso ambiente de paisaje con rocas coronadas con un elevado ciprés.

El grupo principal de San Juan, la Virgen y Cristo es, probablemente, el que más hábilmente está resuelto. El cuerpo muerto de Jesús ofrece una pesada actitud cadavérica con un desnudo bien ejecutado y con las huellas propias de la Pasión. Hay un cierto detallismo en el tratamiento del cabello y una correcta colocación de la figura. La imagen de San Juan, arrodillado, y lampiño, según suele ser habitual, tiene amplia cabellera y dirige su mirada al cielo, a la vez, que sostiene el cuerpo inerte de Cristo. El plegado de los paños ofrece una cierta movilidad al conjunto. La imagen de María, con las habituales tocas de luto, también arrodillada, ofrece un semblante lloroso, lleva su mano derecha al pecho y la izquierda la extiende en dramática y teatral actitud. En altura este conjunto se cierra con la cruz desnuda de sensible menor tamaño, como para intentar dar una sensación de lejanía.

Este conjunto principal, se complementa, como ya indicamos, con otra figura, la de María Magdalena, de menor calidad plástica, lo que crea un desplazamiento visual del grupo que casi nos hace sugerir la idea de que pudieran, en origen, existir otras figuras (¿Arimatea, Nicodemo, otras Marías?) en el lado contrario, con lo que la composición, quizá quedaría más cerrada y centrada.

Estilísticamente consideramos que este grupo escultórico pudo inspirarse en algún grabado del siglo XVI o del XVII, tan frecuente en los talleres de los artistas y pensamos que puede proceder indistintamente de talleres españoles o flamencos e incluso pudo perfectamente formar parte de un conjunto más complejo incorporado a algún mueble u objeto litúrgico. Indudablemente la pieza, globalmente, es de calidad aunque tenga algunas imperfecciones de detalle.

El tema iconográfico del “Llanto sobre Cristo muerto” procede fundamentalmente del periodo gótico, difundiéndose en su etapa final, para pasar después al Renacimiento y Barroco.



14 LA CENA DE EMAÚS

Anónimo. Estilo barroco. Siglo XVII.

Placa de marfil amarillo.

Medidas: Alto, 10,3 cm. Ancho, 6,8 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Fuertes agrietamientos verticales. Falta fragmento mano derecha de Jesús. Consolidación por Pilar García Palazón, restauradora.

Relieve en placa de marfil en la que se nos presenta en una simétrica composición la figura de Jesús bendiciendo, tras una mesa, con un gran trozo de pan en la mano izquierda; a ambos lados, y de ligero menor tamaño, aparecen sentados a la mesa dos personajes barbados sobre sillas de retorcidas y barrocas patas; estos individuos contemplan con cierto estupor la serena imagen de Cristo que, de frente, ofrece un semblante barbado y con amplia cabellera que se distribuye a ambos lados de la cabeza; sobre la mesa hay diversos utensilios y un plato con un supuesto cordero pascual. A los pies, y en primer término vemos un perro bajo la mesa. Al fondo se sitúan, como en la lejanía, unos muros almenados, simétricos y tres arcos de ancha rosca; el central enmarca la cabeza de Jesús y ofrece flameantes ráfagas.

Toda esta composición es correcta, sencilla y con un eje de simetría protagonizado por la figura de Jesús que ocupa la zona central y se complementa con los dos discípulos, uno a cada lado y los arcos superiores; en realidad todo está perfectamente equilibrado y bien resuelto, no sería de extrañar que el anónimo artífice que labró esta preciosa plaquita de marfil se inspirara en algún grabado de los muchos que solían circular en los talleres de los artistas, tanto en la época del Renacimiento como en la posterior del Barroco.

El tema de este relieve proviene de un pasaje evangélico referido con más detalle por San Lucas (24.13.32), en el que dos discípulos, Cleofás y otro, camino de Emaús, encuentran a un viajero, en realidad Cristo resucitado, al que no reconocen y con Él continúan hasta llegar a la aldea, allí es invitado a compartir la cena y “*puesto con ellos a la mesa, tomó el pan lo bendijo, lo partió y se lo dio. Se les abrieron los ojos y le reconocieron y desapareció de su presencia ... y ellos contaron lo que les había pasado en el camino y cómo lo reconocieron en la fracción del pan*”. Evidentemente este asunto, aunque tardíamente representado en el arte cristiano, debe hacer su aparición a fines del románico, tendrá un fuerte arraigo en todo lo relacionado con la Eucaristía a lo largo del tiempo.

Este relieve hoy se nos muestra aislado, simplemente como una plaquita de marfil; sin embargo, consideramos, aunque carecemos de toda referencia histórica o documental sobre la pieza, que muy probablemente debió formar parte de algún objeto litúrgico relacionado con el Santísimo Sacramento, inclinándonos a pensar que sería uno de los relieves, parte de un ciclo iconográfico, de la decoración de una arca eucarística, quizá de plata, de las usadas en el ceremonial de Jueves Santo, aunque también pudo pertenecer a un sagrario o tabernáculo.

Consideramos que esta obra es barroca, fechable en el siglo XVII, aunque no nos atrevemos a adscribirla a ningún centro de producción artístico determinado, europeo o colonial. Parece que el material utilizado, marfil amarillento, debe proceder de Asia.



15 CRUCIFICADO

Anónimo hispano-filipino. Barroco. Siglo XVII.

Marfil. Restos escasos de policromía. Cruz madera de ébano.

Medidas cruz: Alto: 68 cm. Ancho, 41 cm.

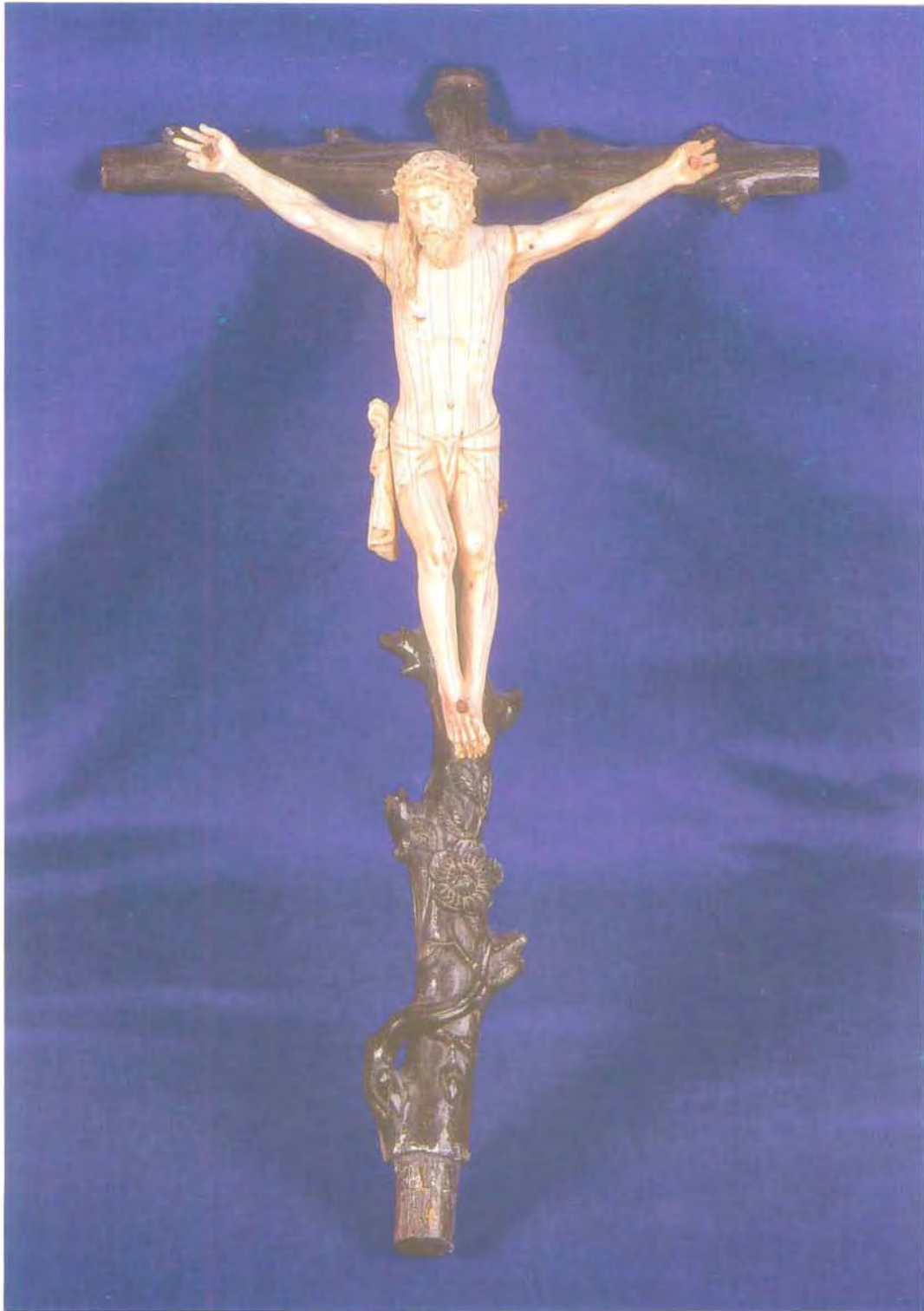
Medidas Cristo: Alto, 38 cm. Ancho, 30,5 cm.

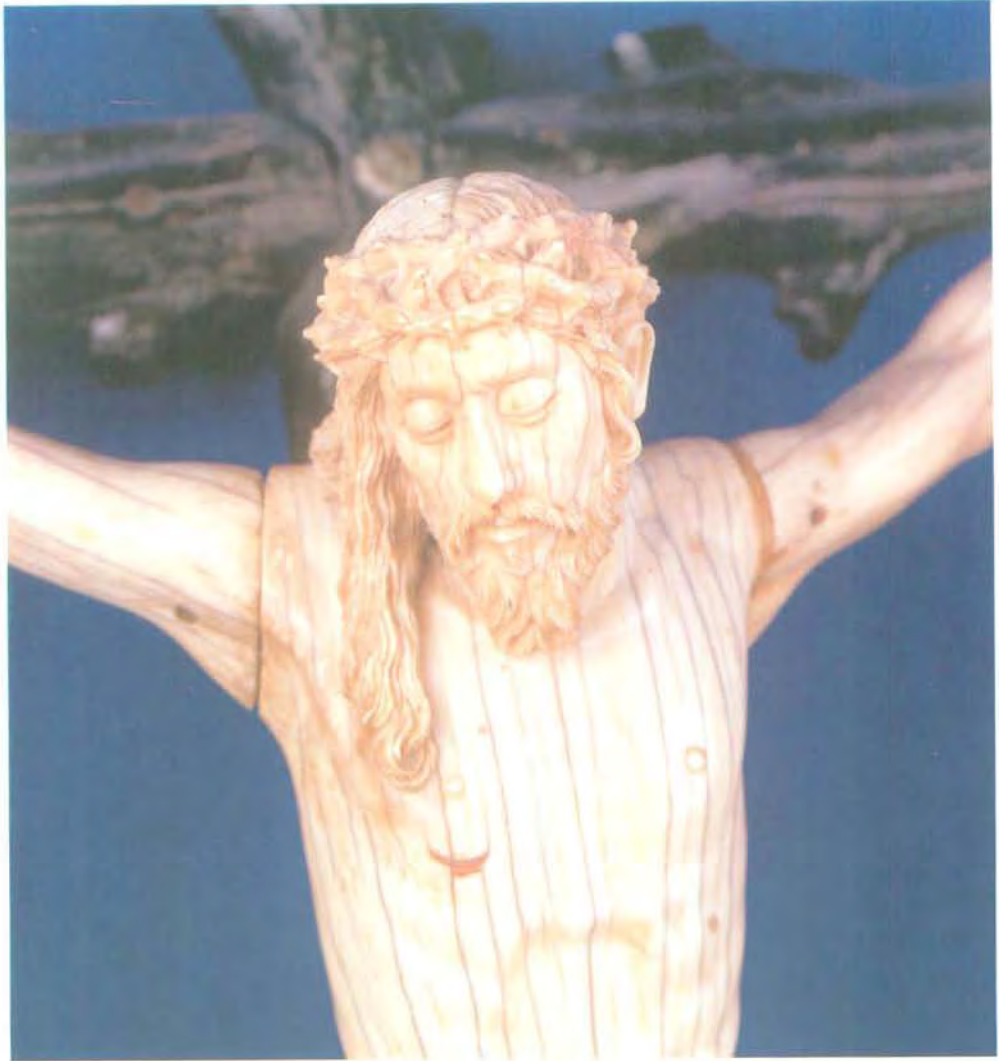
Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. Mahora.

Agrietamientos verticales en toda la figura: Brazo izquierdo desensamblado y burdamente pegado. Faltan fragmentos de los dedos en la mano derecha y en dos de la izquierda. Clavo mano izquierda sustituido. Quizá falte el remate de la cruz, en donde iría el "INRI".

En este crucifijo se nos ofrece la figura de Jesús muerto, clavado en una cruz con tres clavos y la pierna derecha sobre la izquierda con largos dedos en los pies. El cuerpo parece recordar la forma del propio colmillo en que está labrado, sin demasiada concesión al estudio anatómico, aunque se evidencian los músculos abdominales, los pectorales y las costillas en el tórax. Aquí en su costado derecho se muestra la herida de la lanzada que parece conservar restos de pintura roja, lo que demostraría el hecho de que originalmente la pieza estuviera parcialmente policromada.

Un escueto paño de pureza cubre la desnudez de Cristo con unos plegados que parecen pasar entre las piernas; a la izquierda hay sobrepuesta otra pieza de marfil esculpida que aparenta constituir parte del mismo paño, con lo que estas telas adquieren más volumen. La cabeza está inclinada hacia la derecha con una abundante cabellera, que cae en un gran mechón hacia ese lado, mientras que la oreja izquierda queda visible. La corona de espinas está esculpida en la propia cabeza sin demasiada minuciosidad. Todo el cabello está labrado con detalle a base de finos hilos. El semblante, con gruesos párpados, boca cerrada pequeña, y conjunto alargado, casi recuerda caracteres fisonómicos orientalizantes. Los brazos, ensamblados en piezas aparte, parecen tener una correcta ejecución anatómica. Otra parte importante del conjunto lo constituye la cruz, en madera negra, que ofrece un tronco leñoso que, curiosamente, se adorna con flores y motivos vegetales ricamente labrados, con un gran sentido decorativo ornamental, como otros crucifijos orientales conocidos (Sanlúcar de Barrameda y Sevilla).





Desde el punto de vista histórico o documental nada sabemos sobre la procedencia de esta obra, hoy en la parroquia de Mahora, pero es muy probable que llegara a esta iglesia tras la desamortización, procedente del antiguo convento de franciscanos que hubo en esta localidad, pues es bien sabido que esta orden religiosa tuvo importantes misiones en Filipinas; así pudo, perfectamente, llegar a Mahora desde aquellas lejanas islas, traído por algún fraile, ya que si en este caso no lo tenemos documentado se conocen innumerables obras de ascendencia oriental en conventos españoles llegados a través de los religiosos misioneros.

Artísticamente estamos ante una notable obra, superior desde el punto de vista estético, a otros crucificados conocidos, como los del Museo Oriental de Valladolid, tan solo uno de ellos, fechable en la primera mitad del siglo XVII, y de carácter expirante, puede tener ciertas concomitancias en el tipo de pies y en el tratamiento del paño de pureza (Vid. CASADO PARAMIO, J.M: *Marfiles hispano-filipinos*, págs, 133-137). No obstante la cabeza ofrece detalles plásticos de mayor calidad que lo que es habitual entre los cristos de procedencia filipina.

Exposiciones: Iberoamericana Sevilla 1929. Nº 2267.

Bibliografía: GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “ Patrimonio artístico albacetense en la exposición iberoamericana de Sevilla de 1929” Rev. *Al-Basit*. Nº 25. Págs. 5-66. Pág 56-57.

16 NIÑO JESÚS DORMIDO

Anónimo hispano-filipino. Barroco. Siglo XVII.

Marfil. Restos de dorado en el pelo y recuerdos de policromía.

Medidas: Alto: 3 cm. Largo: 8,3 cm. Prof, 2,5 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Agrietamientos generales. Falta pie izquierdo. Rota y pegada en dos trozos la pierna izquierda.

El Niño Jesús aparece dormido, totalmente desnudo y recostado sobre una calavera, según una iconografía de larga tradición en el arte cristiano occidental, reinterpretada por artesanos del mundo oriental asiático y cristianizado.

La figura de Jesús está tratada de forma sumaria y con evidentes incorrecciones anatómicas, formas redondeadas y largas superficies planas, aunque consiguiéndose un resultado totalmente acertado en los suaves volúmenes de todo el cuerpo. El cabello está dispuesto con una serie de pequeños bucles, con cierta geometrización, en donde se aprecian restos de dorado y el semblante, con ojos cerrados, nariz recta, caligráficos arcos superciliares y boca pequeña casi rememora rasgos enteramente orientales. Frente a esa expresión suave y delicada, destaca la esquemática calavera sobre la que apoya su cabeza y brazo, tratada sumariamente y con fuerte expresividad con un contraste plenamente intencionado. La pierna derecha está doblada y más extendida la contraria y la mano izquierda, quizá pudo portar alguna piececita (¿clavos?).

Esta figurita estaría originariamente recostada sobre una cruz plana de madera o plata en la que, sin duda, pudo también haber algunos atributos de la pasión, tales como una corona de espinas, los clavos, etc., de este modo tenemos una imagen del Niño Jesús premonitoria de su propia pasión y muerte, pero a la vez el contraste de la figura del niño y de la calavera es algo ya largamente representado en el Renacimiento, puede, por tanto, considerarse un símbolo de la Eternidad y sobre todo de la Resurrección.

En el arte español del barroco conocemos ejemplares parecidos en pintura (Murillo, Museo del Prado y otras versiones) y en escultura como el del Monasterio de las Bernardas de Villarrobledo, otros ejemplares en las Descalzas de Madrid y en otras muchas localidades (Vid. De Vega Giménez: *Imágenes exentas del Niño Jesús*, pág. 129 y 130).

Margarita M. Estella que estudia minuciosamente los marfiles (*Escultura barroca...*) Trata de los diversos modelos de los Niños Jesús, dormidos, en la cuna o en pie, sin embargo en su copiosa obra no estudia individualmente ninguno con esta iconografía, aunque marginalmente se refiere a un ejemplar en el mercado del arte en Alemania (p. 131). Evidentemente estamos ante un curioso ejemplar de pura fisonomía oriental que casi nos recuerda los “*netsukes*” japoneses.



17 INMACULADA CONCEPCIÓN

Anónimo luso-indio. Barroco. Siglo XVII.

Marfil amarillo.

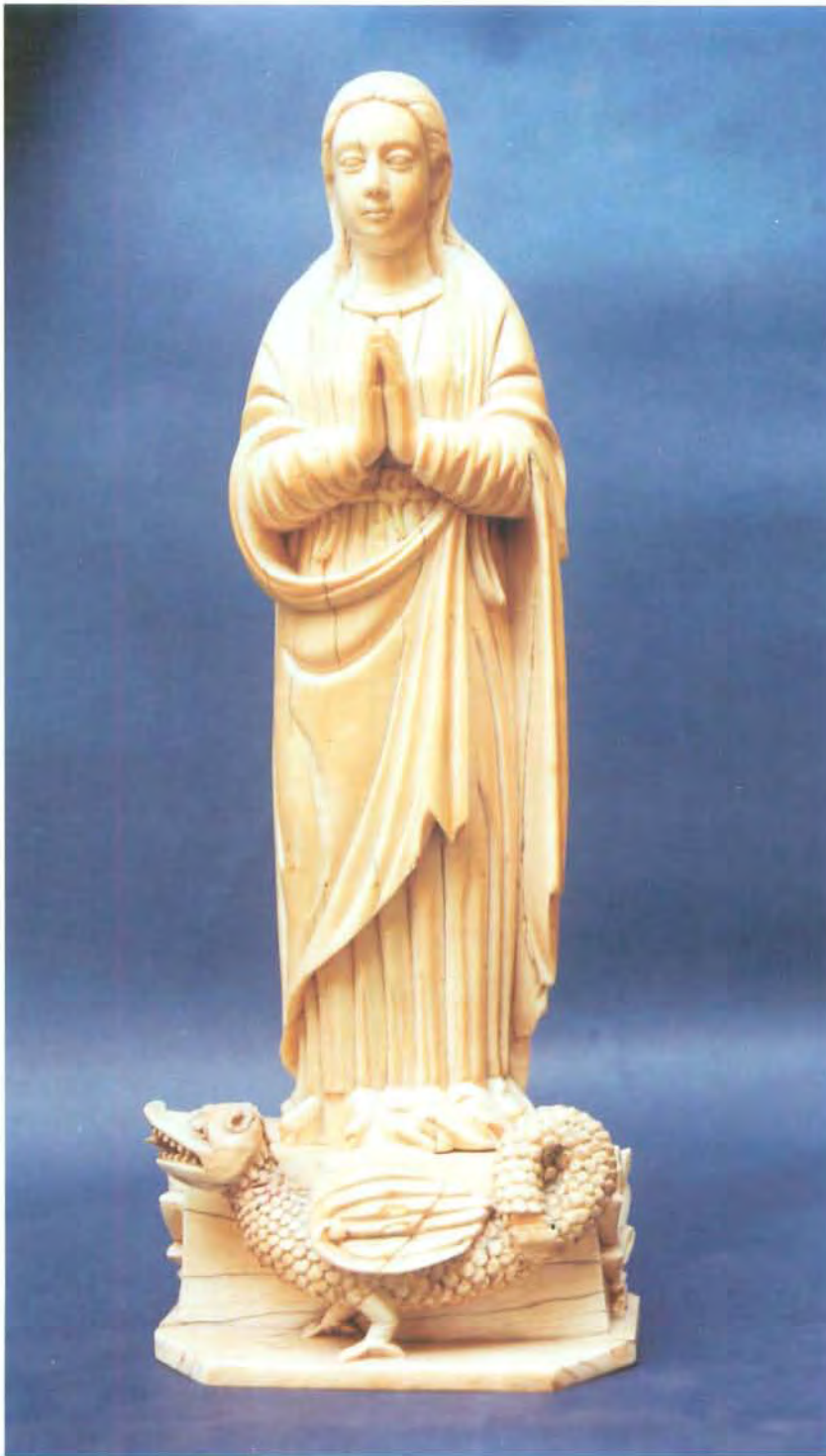
Medidas: Alto: 31,8 cm. Ancho, 9 cm. Prof., 8 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Abundantes agrietamientos verticales. Manto, en su zona izquierda, roto, y pegado. Peana con agrietamientos horizontales. Falta un fragmento del borde inferior de la túnica y extremo de la cola y lengua del dragón de la peana. Orificio en cabeza y peana, quizá de corona y ráfaga.

Esta imagen de la Inmaculada Concepción de acusada frontalidad, de formas muy cerradas y en actitud orante, se eleva sobre una pequeña peana geométrica en donde se sitúa un dragón; una iconografía fijada ya plenamente a principios del XVII, precisamente en el momento de las numerosas controversias entre defensores y adversarios de la idea de la “pura y limpia concepción” que tienen su especial reflejo en pintores y escultores de todo el barroco español, recuerdense al respecto a Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Zurbarán y Murillo, entre otros.

La figura de María une sus manos, como en mansa devoción. Viste una túnica de fuertes plegados verticales, que al llegar a la parte inferior se quiebran, quizá con la intención, siempre muy oriental, de dejar ocultos los pies de la Virgen. Sobre la túnica hay un sencillo manto que cubre totalmente la espalda y envuelve el cuerpo de la Doncella. El manto, en la parte delantera, se incurva por debajo del brazo derecho para caer verticalmente desde el izquierdo; una serie de pliegues oblicuos y curvos animan discretamente el frente, todo en una disposición, más simplificada, semejante a la famosa Inmaculada de Martínez Montañés de la Catedral de Sevilla, aunque ese recurso del paño así dispuesto lo podemos encontrar desde el gótico final al barroco, pasando, claro está, por el renacimiento y en particular en imágenes de la Asunción de algunos retablos.





La cabeza de la Virgen ofrece un amplio óvalo, ojos ligeramente saltones, boca pequeña y nariz recta con unos rasgos un tanto distantes y estereotipados; el peinado es con raya al centro, con amplios mechones de cabello que, dejan visibles ambas orejas y se prolongan y extienden alargadísimos por la espalda, en un curioso recurso estético.

A los pies, y en pieza aparte de forma geométrica, hay una peana que se adorna en su frente con una curiosa figura del demonio, representado no en la forma habitual de serpiente sino enteramente como un dragón, una especie de ave de cuerpo escamoso, cabeza monstruosa y retorcida cola, que tiene mucho más que ver con modelos chinos que con la iconografía habitual occidental, hemos de pensar, pues, en un artífice oriental más acostumbrado a ver figuras de aquellas culturas que de nuestro mundo cristiano.

La cabeza de la imagen, la discreta actitud y el curioso dragón, dan a todo el conjunto un marcado carácter oriental. La cabeza aislada, incluso, está cercana a modelos plenamente asiáticos o indúes, lo que supone, por tanto una filiación que debemos adscribir como indoportuguesa.

Esta escultrita llegó a Albacete por circunstancias familiares a sus actuales propietarios y en el libro de Margarita Estella aparece reproducida (Fig. 368) como de la colección sevillana Pozo Ortega; en el comentario que hace sobre esta pieza (pág. 387) la incluye en el grupo que señala como "*Virgenes indo-portuguesas del tipo de la Virgen del Instituto Heras de Bombay*", en esta serie incluye además de la citada, piezas en Lisboa, París, Londres, Barcelona, Madrid y la de Sevilla que es ésta que aquí estudiamos, relacionándola, también, con otras esculturas y destaca el dragón en sustitución de la serpiente, realizado en pieza separada, más próximo a los hispano-filipinos que aparecen en las imágenes de San Miguel. En efecto, este detalle de la escultura del dragón de fuerte carácter chinesco, puede recordar el del de San Miguel de la Catedral de Badajoz.

Bibliografía: ESTELLA, Margarita M.: *Escultura barroca en marfil en España*. C.S.I.C. Madrid, 1984. (2 vols). Vol. 1, fig. 368 y vol. 2., pág. 387.

18 NIÑO JESÚS BUEN PASTOR.

Anónimo. Luso-indio. Barroco. Siglo XVII.

Marfil amarillento, con pequeños restos de policromía.

Medidas: Alto: 11,3 cm. Ancho: 5 cm. Prof: 4 cm.

Propiedad particular. Hellín.

Faltan piernas, un fragmento de la mano derecha y dos fragmentos en el borde de inferior de la vestimenta. Cabeza pegada. Algunos agrietamientos verticales. Orificio en la cabeza.

Este Niño Jesús pastor dormido, acompañado de ovejas y, con una notable ingenuidad en el tratamiento del tema es de clara de estirpe oriental, aunque con una fuerte ascendencia en la iconografía europea cristiana.

Jesús se nos muestra, efectivamente, sentado y dormido, su cabeza la apoya en la mano derecha; viste con una zamarra, que se supone ser de piel de oveja, atada a la cintura con un cíngulo del que pende, a su derecha, una calabaza; asimismo, y colgado de una cuerda cruzada al cuerpo, lleva un zurrón. Con la mano izquierda sostiene una oveja que parece mirar al Niño dormido; otra pequeña ovejita se sitúa en el hombro. El tratamiento que se da, tanto a la vestimenta como a los dos animalillos, es de una minuciosa cuadrícula en pequeñísimas puntas de diamante para asemejar la textura de la lana. La anatomía en brazos y cara es muy sumaria, con una expresión de suave mansedumbre en el semblante y un tratamiento del cabello a base de una serie de mechones con bucles. Restos de pintura roja se aprecian en los labios, orificios de la nariz y oreja izquierda, lo que nos indica que al menos la pieza estuvo parcialmente policromada.

En realidad esta figura debió formar parte de un conjunto constituido por una especie de montañita elevada y ornada con otras escenas, en donde suele aparecer la fuente de la gracia, las imágenes de San José y la Virgen; santos ermitaños y anacoretas (San Antón, San Jerónimo, Santa María Magdalena) y otros elementos con animalillos y esquemáticas plantas; así se conocen varios ejemplares al respecto. Margarita M. Estella en su importante trabajo, “*La escultura barroca de marfil en España*”, menciona hasta once ejemplares parecidos, uno de ellos el del castillo de Javier (Navarra) pudiera tener más relaciones con el nuestro, así como la preciosa pieza de la colección González-Sada, de Barcelona que, muy completa, ofrece un Niño casi idéntico al nuestro. Otra pieza parecida, solo el Niño, es el de la Catedral de Cádiz, expuesto en la muestra “*El hijo del Hombre. El rostro de Cristo en el Arte*” (1998) y un buen conjunto, también, es el llamado “risco”, del convento de San Andrés de Marchena, estudiado por Ravé Prieto, con una muy rica iconografía. Hemos de incluir en este elenco de obras otra del Museo de Oviedo, clasificada como filipina por Jorge Aragoneses, aunque creemos que debe tratarse de una pieza luso-india, como todas las de este tipo.

Consideramos que esta interesante esculturilla, hoy en propiedad particular en Hellín, debe clasificarse, a la luz de las relaciones estilísticas que encontramos con otras obras, como luso-india, de mediados del siglo XVII que, lamentablemente al estar mutilada y al haber perdido buena parte de su conjunto original, ha mermado el sentido iconográfico completo que, a veces, puede relacionarse con cultos hindúes, budistas y con textos del Avesta.



19 VIRGEN DOLOROSA

Anónimo: Luso-indio. Barroco. Siglo XVII.

Marfil amarillo.

Medidas: Alto: 9,5 cm. Ancho: 3,2 cm, Prof.: 3,5 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Marfil fuertemente oscurecido principalmente en el reverso. Pequeñas faltas.

La pequeña imagen de esta Virgen Dolorosa o también de la Soledad, a juzgar por las tocas de luto, según la moda habitual del XVII, debió formar parte de un conjunto con otra figura de un San Juan y ambas a los pies del crucificado, según la iconografía tradicional del calvario del que se conocen numerosas piezas, tanto en el arte europeo como en el hispano-filipino y en el luso-indio, al que en este caso corresponde esta esculturilla.

La figura de María está en pie, con una acusada frontalidad; las manos unidas en actitud de oración suplicatoria. Un gran manto cubre la cabeza y buena parte del cuerpo, todo él orlado por una decoración en casi punta de diamante que recuerda a la que aparece, más abundante, en la vestimenta del Niño Jesús pastor que ya hemos estudiado. Bajo el manto se aprecia una túnica de abundantes pliegues verticales. Asimismo, la cabeza se envuelve en la clásica toca de luto propia del barroco peninsular. El tratamiento del semblante tiene cierto distanciamiento y en general hay una forma sumaria de la talla de todo el conjunto.

Podemos comparar esta obra con la Virgen del calvario de la parroquial de Muriel de Zapardiel (Valladolid) estudiada por M. Estella en su trabajo sobre la escultura barroca de marfil en España (Cat. 855, Fig. 357), aunque en el caso de nuestra pieza nos parece de mejor calidad, siempre teniendo en cuenta la escasez de recursos en este tipo de obras. Por otra parte, sabemos también, por otros ejemplares conocidos, que a veces en esos calvarios había una evidente desproporción entre el crucificado, con frecuencia de mayor tamaño, y las figuras que se sitúan al pie de la cruz en las que, a veces, se suele incluir la de María Magdalena y así encontramos estos grupos, también, en ejemplares hispano-filipinos.



20 CRUCIFICADO

Firmado: "Hernández Gumiel". España. Siglo XIX.

Marfil. Cruz y peana de madera de ébano con remates de marfil y clavos de plata.

Medidas: Alto, 76,5 cm. Ancho, 43 cm. Peana, (diámetro) 16 cm.

Excma. Diputación Provincial. Presidencia. Albacete.

Faltan pequeños fragmentos en una de las conteras y el extremo de algún dedo mano derecha.

La figura de Cristo se nos presenta expirante, con la cabeza levantada en actitud implorante y con cuatro clavos; los pies, casi en paralelo, se apoyan sobre una pieza de madera. La anatomía está tratada sin excesiva minuciosidad, con anchas caderas y paño de pureza anudado al frente; la cabeza es lo más delicado y trabajado del conjunto, con una detallada ejecución en el tratamiento del cabello, casi de encaje en la ejecución de la corona de espinas; la boca está entreabierta y los ojos muy elaborados, con lo que el conjunto escultórico conseguido es de buen efecto.

El crucificado está incorporado a una cruz de ébano de sección circular no demasiado esbelta, con remates en perinola en marfil y volada cartela del "INRI", en lo mismo. La peana, circular, tiene cuatro patitas o garras, también de marfil, con lo que el conjunto ofrece una bella bicromía general.

Tradicionalmente este crucifijo se ha utilizado en los actos de juramento y toma de posesión de los señores diputados provinciales e indistintamente se ha guardado en el salón de plenos o en el despacho de presidencia.

En el reverso de la imagen aparece grabada la firma del artífice, "Hernández Gumiel", unos apellidos que hasta la fecha nos son totalmente desconocidos y que deben corresponder a un artesano del marfil, no nos atrevemos a calificarlo de artista, que sigue la estética decimonónica.

Es posible que esta obra deba corresponder, pues, a esos años de fines del siglo XIX, precisamente cuando se amuebló el palacio provincial, en torno a 1880. La misma blancura del marfil nos indica unas fechas contemporáneas para esta pieza de buen efecto y riqueza material pero que contrasta con la riqueza creativa de las grandes obras estudiadas de época del barroco.

Exposiciones: "*Albacete en su historia*" (1991) nº 108.

Fondos patrimoniales de la Diputación de Albacete (1995).

Bibliografía: VV.AA: *Albacete en su historia*. Museo de Albacete y otras (1991). GIL PERTUSA, Carmen. *Patrimonio artístico de la Diputación Provincial de Albacete*. Ed. Diputación Albacete, 1995.



21 CRUCIFIJO

Anónimo español. Fines del siglo XIX.

Cristo de marfil. Cruz madera ébano.

Medidas cruz: Alto: 45 cm. Ancho: 22,5 cm.

Medidas Cristo: Alto: 18 cm. Ancho: 15 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Desensamblado el brazo izquierdo y pegado de antiguo.

Este crucifijo responde al modelo habitual de devoción privada y está concebido para ser colgado en la pared. La cruz es ancha y plana e incluso, como ocurre en estas piezas tardías, hay una evidente desproporción entre el tamaño de la figura y el de la cruz de brillante ébano que sirve una vez más, para contrastar la bicromía entre el cristo, la cartela y la propia cruz. La figura de Jesús se presenta expirante con la cabeza levantada y con la corona de espinas tallada en el propio cráneo. La anatomía se revuelve de una forma discreta con la pierna izquierda sobrepuesta a la derecha, por lo que el cristo queda de tres clavos. El paño de pureza no ofrece demasiada minuciosidad y es de destacar el detalle de la cuerda que sujeta las telas con lo que se intenta dar un mayor realismo.

El conjunto de esta obra nos habla de una cierta industrialización e incluso de formas estereotipadas, comunes a unos tiempos propios de un catolicismo, a veces lleno de sentimentalismo, de finales del siglo XIX y que supuso un nuevo aspecto en la religiosidad, un tanto adocenada, surgida tras el Concilio Vaticano I y que, en muchos aspectos, subsistirá a hasta avanzado el siglo XX.



22 CRUCIFIJO

Anónimo. España. Fines del siglo XIX.

Cristo de marfil, cruz de madera de ébano. Cartela de INRI, de marfil.

Medidas: Cruz con peana: Alto: 47,7 cm. Ancho: 22,9 cm.

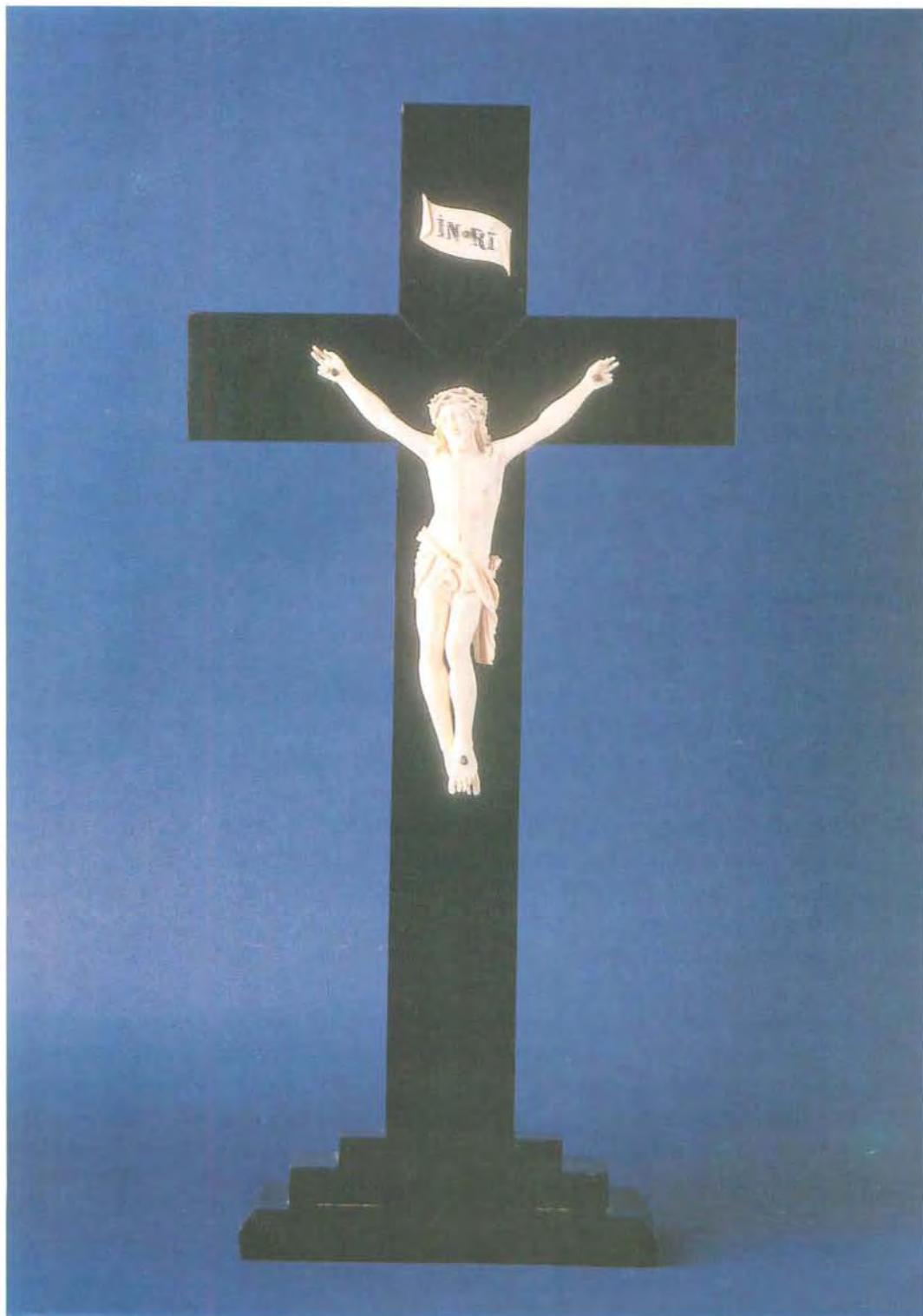
Medidas: Cristo: Alto: 19,8 cm. Ancho: 13.

Propiedad particular. Albacete.

Ligero desensamblaje de un brazo de la cruz.

Cristo expirante, prácticamente idéntico al anteriormente estudiado, (Nº21), habitual en la devoción privada, aunque en este caso, a diferencia del otro, tiene una peanita escalonada con la intención de poder ser colocado en pie, sobre una mesa o mueble. En general, se nos ofrece una auténtica industrialización en la realización de esta obrita, más decorativa que puramente artística.

El conjunto, evidentemente, es correcto; la anatomía discreta y el paño de pureza bien resuelto. Como en otras obras del momento y que aquí se estudian estas piezas son producto de la demanda de una determinada sociedad anclada en unos valores estéticos y religiosos tradicionales que se difunden entre la mediana burguesía de la España de la Restauración, e incluso también de la Francia de fin de siglo.



23 CRUCIFIJO

Anónimo. España. Fines del siglo XIX.

Cruz y Cristo de marfil incorporados a otra cruz de madera. Pila de calamina.

Medidas generales: Alto: 28 cm. Ancho: 15,5 cm.

Medidas cruz marfil: Alto: 13 cm. Ancho: 7,5 cm.

Propiedad particular. Albacete.

Perdida parte de la mano izquierda y cartela del INRI. Pequeñas faltas zona inferior de la cruz.

Crucifijo característico de la devoción privada de finales del siglo XIX en el que se incorpora una pequeña piletta destinada a agua bendita, por tanto como otras piezas parecidas es una benditera más depurada y alejada de los modelos populares tradicionales..

La figura de Cristo aparece expirante con la cabeza levantada y crucificado con tres clavos. El paño de pureza trae unos elegantes plegados en la zona delantera. El tratamiento que se hace de la anatomía, por el pequeño tamaño de la figura, ofrece alguna imperfección, pero el resultado es correcto. El crucificado está incorporado a una cruz, también de marfil, adornada con unas rosetas en los extremos y en el propio crucero, tras la cabeza de Jesús.

A su vez, esta cruz de marfil se incluye en otra cruz más grande de madera tallada y adornada a todo alrededor con los atributos de la Pasión. Así, abajo están representados el martillo, los clavos y las tenazas y a derecha e izquierda, la lanza, el hisopo y la escalera. En la zona superior, e inscrita en la cruz, se sitúa una gran corona de espinas y los cuatro extremos se rematan en florones. En la parte baja, como es habitual, se sitúa una pequeña pilita de metal, quizá originalmente dorada con forma de concha o venera.

Todo el conjunto tiene la gracia y el interés propio de un ambiente decimonónico condicionado por unos valores religiosos tradicionales que en buena parte pasaron después al siglo XX, al menos en ciertos sectores sociales.



24 VIRGEN DEL CARMEN

*Anónimo. España. Siglo XIX. (finales).
Placa oval de marfil engarzada en oro.
Medidas totales: Alto: 8 cm. Ancho: 7,8 cm.
Medallón: Alto: 5,5 cm. Ancho: 4,5 cm.
Propiedad particular. Albacete.*

Buen estado de conservación.

Curioso es este medallón oval con un altoprelieve de la Virgen del Carmen en marfil, engarzado con un rico enmarcamiento, constituido por un realista sarmiento con sus correspondiente zarzillos y hojas de parra, en oro, con tratamiento brillante y superficies de terminación mate, con lo que el conjunto destaca especialmente por su riqueza y detallismo.

La Virgen del Carmen, según su tradicional iconografía, viste el hábito de la orden, con el Niño en el brazo izquierdo y los tradicionales escapularios, llegando incluso al detalle de aparecer el escudo del carmelito en una de sus caras. El tratamiento general del relieve es de auténtico volumen, como si de una pequeña esculturita se tratara. Lo curioso del conjunto es todo el fondo constituido por una gran red, un canasto, y sogas liadas - incluso con estrellitas de mar - todo formando un abigarrado conjunto de artes de pesca, en clara alusión a la Virgen del Carmen como patrona tradicional de pescadores y marineros.

Esta obrera, en cuyo reverso hay un gran alfiler y un ganchito para poder ser colgada, es un hermoso adorno femenino quizá elaborado en algún taller de joyería levantino, que tanto puede ser Valencia como Barcelona.

Podemos decir, también, de esta obra que es propia de la sensibilidad y de la estética del neocatolicismo de fin del siglo XIX, en torno a 1880, un periodo en donde parece prosperar una estética de cierto lujo y de fuerte contenido religioso. También esta pequeña obra es un ejemplo más de la versatilidad y de las posibilidades del marfil, tratado auténticamente como una joya.



25 CRUCIFIJO

Anónimo. Español. Siglo XX.

Cristo de marfil. Cruz hueca con argolla de marfil.

Medidas cruz (sin argolla) Alto: 30,5 cm. Ancho: 15, 8 cm.

Medidas Cristo: Alto: 14 cm. Ancho: 11,5 cm.

Propiedad particular. Albacete.

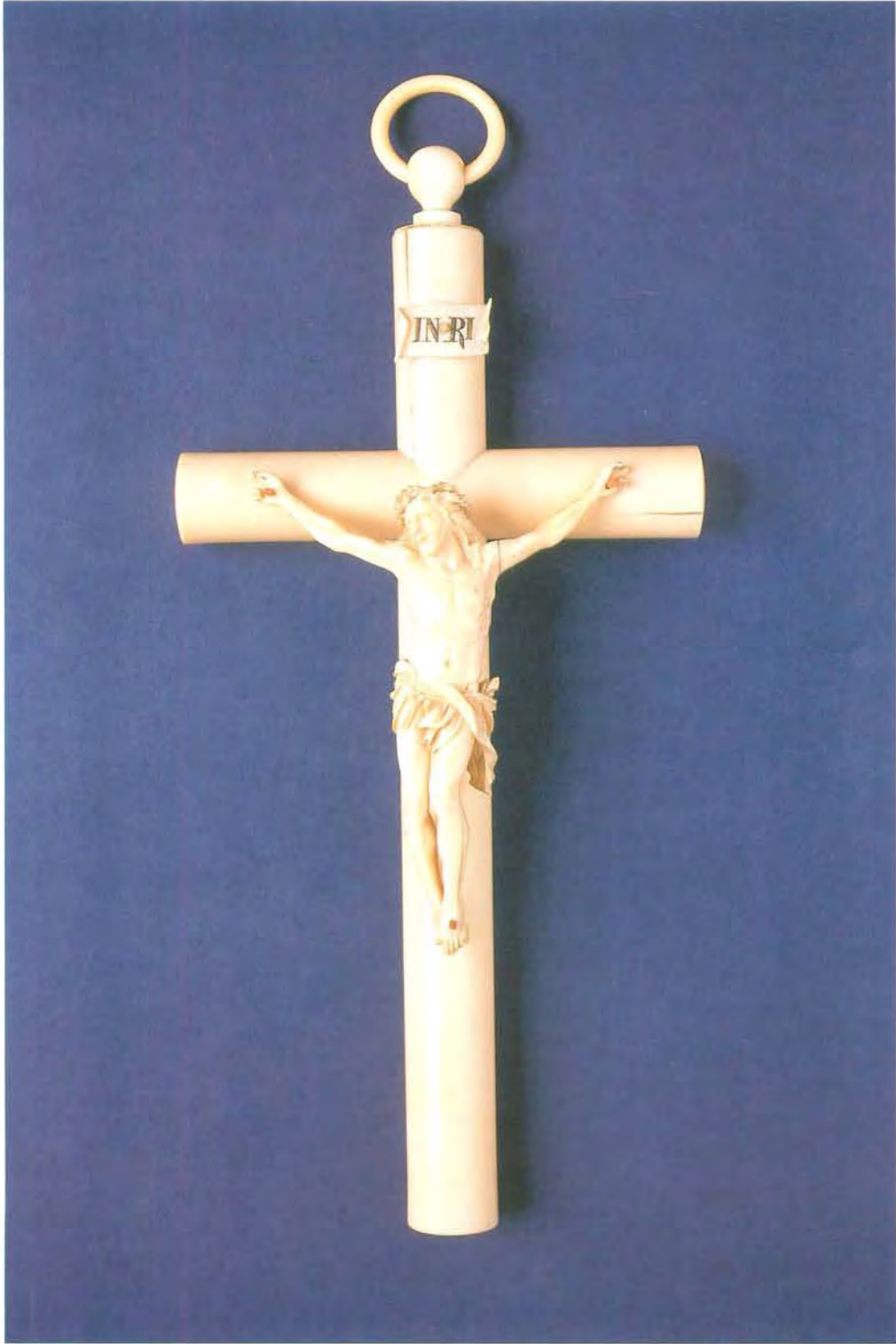
Agrietamientos en la cruz en todo el brazo superior, zona inferior y ambos brazos. Crucificado en mejor estado aunque con ligeras grietas verticales. Faltan los dedos índice y medio en ambas manos y parte del amular de la izquierda: Pie izquierdo falto del pulgar. Falta fragmento corona espinas.

Crucificado expirante de tres clavos con la pierna izquierda sobre la derecha. Correcta anatomía con una cierta torsión. La cabeza es de buen efecto con la corona de espinas tallada en el propio cráneo y con una ligera inclinación hacia su derecha y hacia arriba. El paño de pureza tiene plásticos pliegues y está sostenido con unas detallistas cuerdas atadas, visibles a su lado derecho, mientras que a su izquierda los paños caen con cierta naturalidad. Es curioso el detalle de ofrecer la herida en el costado en el lado izquierdo, que según la tradición debería situarse a la derecha y que, en teoría, debería aparecer solo después de aparecer Cristo muerto: El conjunto escultórico es adecuado y fino.

La cruz está constituida por piezas cilíndricas huecas, ensambladas y atornilladas por la pieza de engarce superior. Como suele ser habitual se complementa con la habitual cartela con el INRI, grabado en negro.

En la realización de esta pieza se evidencia un avance en la tecnología que permite el ahuecamiento del árbol de la cruz y el abaratamiento del material.

Se hace dificultosa la localización del taller que ejecutara esta obra que debe ser español. Este conjunto está dentro de la estética de la devoción privada de fines del siglo XIX, e incluso del XX, sin que podamos añadir otros detalles que pudieran ser más significativos; es, pues, una pieza medianamente rica, discreta y sin demasiados problemas estéticos o de creación, probablemente ya ejecutada en el siglo XX.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago: *Arte decorativas en la España cristiana (S. XI-XIX)*. Col. "Ars Hispaniae" Vol.XX. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1975.
- CASADO PARAMIO, José Manuel: *Marfiles hispano-filipinos*. Museo oriental de Valladolid. Catálogo II. Caja España. Valladolid, 1997.
- DE VEGA GIMÉNEZ, María Teresa: *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución. Catálogo de la provincia de Valladolid*. Obra cultural Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. Valladolid, 1984.
- ESTELLA MARCOS, Margarita. "Cristos de Marfil" en exposición *Iconografía y arte carmelitanos*. Junta de Andalucía. Granada, 1991.
- ESTELLA MARCOS, Margarita M.: "Catálogo de marfiles" en *Platería hispano-americana. Exposición diocesana badajocense*. Badajoz, 1984.
- ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*. Consejo Superior Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez (2 vols.) Madrid, 1984.
- ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes: *La escultura de marfil en España, Románico y gótico*. Editora Nacional. Madrid, 1984.
- ESTELLA, Margarita: "VII marfiles". En *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* coord. por BONET CORREA, Antonio. Ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- ECHEVARRÍA, José Miguel: *Coleccionismo de marfiles*. Ed. Everest. León, 1980.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Liétor. Una aproximación histórico-artística" *II ciclo de Música en el órgano histórico de Liétor (Albacete)*. Cultural Albacete. Albacete, 1984.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Patrimonio artístico albacetense en la exposición iberoamericana de Sevilla de 1929" . Rev. *Al-Basit* nº 25 págs. 5-66. Albacete, Julio 1989.
- GIL PERTUSA, María Carmen: *Patrimonio artístico de la Diputación Provincial de albacete*. Ed. Diputación . Albacete, 1995.
- HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

- HEINZL, Brigitte: *Durero*. Col. Diamantes del Arte. Ed. Toray. Barcelona, 1969.
- JORGE ARAGONESES, Manuel: “Una pieza de marfil filipino en el Museo Provincial de Oviedo”. *Archivum* T. III. Facultad Filosofía y Letras. Oviedo, 1953.
- MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo: *Marfiles españoles*. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1951.
- SÁNCHEZ FERRER, José: *Iconografía carmelitana: El convento de san Juan de la Cruz de Liétor*. Inst. Estudios Albacetenses. Albacete, 1995.
- VEGA GIMÉNEZ, María Teresa de: *Historia, iconografía y evolución de las imágenes exentas del Niño Jesús (Catálogo de la provincia de Valladolid)*. Obra cultural Caja Ahorros Provincial de Valladolid, 1984.
- VV.AA.: *Albacete en su historia*. Museo de Albacete, I.E.A. Albacete, 1991.
- VV.AA.: *El Hijo del Hombre. El rostro de Cristo en el Arte*. Conferencia Episcopal-Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1998.
- VV.AA.: *Los franciscanos y el nuevo mundo*. Ed. Guadalquivir, Monasterio de la Rábida. Sevilla, 1992.

POST SCRIPTUM

Cuando ya se encontraba en imprenta este catálogo, en los días previos a la inauguración de esta exposición sobre marfiles históricos en la provincia de Albacete, nos encontramos con unos nuevos datos que pueden tener interés en relación a la pieza número 6, el crucificado adquirido por la Asociación de Amigos del Museo y el Instituto de Estudios Albacetenses, y que en realidad ha servido de pretexto para esta muestra.

Como ya hemos visto en páginas anteriores, este crucificado, firmado con las siglas “H.F.” y fechado en 1639, lo hemos clasificado, dudosamente, como español “pero de fuerte influencia italiana”, e incorporado a una cruz dentro de un marco de madera dorada, sobre un fondo de terciopelo negro, en un montaje “sin duda posterior en el tiempo y realizado exclusivamente para el crucifijo”.

En los trabajos de limpieza y restauración llevados a cabo en el Museo de Albacete y efectuados por la restauradora Ana Callejas, se procedió al desmontaje de la cruz, del tablero y del terciopelo del fondo, ante cuyas circunstancias se han podido observar ciertos hallazgos que nos parecen de interés sobre el posible origen de esta obra y sus circunstancias.

Así, con respecto a la propia figura del crucificado, se ha podido observar que toda la parte trasera de la escultura ofrece un ligero color tostado en el marfil, como si la pieza hubiera sufrido una fuerte radiación de calor, apreciable, incluso en la cabeza y también en el reverso de la cartela del INRI. Por otra parte, parece que la cruz, con un chapeado de madera de raíz, es sin duda posterior a la figura del crucificado.

Otro hallazgo que nos parece de primer orden y que nos puede dar más datos, es la presencia de unas hojas de periódicos que se encontraban forrando el tablero de madera del fondo, tras el terciopelo negro. Así, toda la superficie reproduce la forma de ese tablero de madera rectangular y rematada en semicírculo (Alto total, 75 cm.; ancho, 43,5 cm.). Las hojas de periódico corresponden al “*Journal du Soir de politique et de litterature*”, diario parisino de fuerte contenido político, de los días 1, 12, y 22 de noviembre de 1792 y otras de febrero de 1793. Aquí se pueden leer noticias de gran actualidad en su época de pleno momento revolucionario francés. Un periodo político correspondiente a la Convención Girondina, tras la abolición de la monarquía y la implantación de la República Francesa. Se recogen noticias de la Convención en las que, por ejemplo, un miembro de la cámara dice de Luis XVI que es un criminal y un culpable, por lo que debe ser castigado “como ejemplo para los demás monarcas europeos” (Luis XVI sería ejecutado el 21 de enero de 1793). También aparecen otras curiosas noticias, una proveniente de Roma en la que se dice que dos patriotas franceses habían sido encarcelados en el Castillo de Saint ‘Angelo, por la Inquisición pontificia. Asimismo, son de interés los espectáculos que anuncian sus representaciones en la academia de Música y en los teatros de la Nación, de la República y otros. En fin, estas hojas de periódicos corresponden a un momento histórico de especial trascendencia, las semanas previas al periodo político de la Convención Montañesa y a la época del Terror (1793-1794).



Dejando aparte todos los datos históricos que nos suministran estas hojas aisladas de la prensa, hay un hecho evidente y es que el montaje de este crucificado, en el aspecto que hoy tiene, debe corresponder a los últimos años del siglo XVIII y todo ello nos sugiere una hipótesis. Es posible que este crucificado, esculpido en 1639, sea de origen francés, aunque de fuerte influencia italiana, como ya indicamos; sin duda tuvo una cruz de madera distinta a la actual y por circunstancias que fueran (Quien sabe si esta lujosa obra perteneció a algún miembro de la nobleza y fue víctima de los acontecimientos revolucionarios del momento) la cruz fue quemada y afectó al marfil, pero alguien recogió aquella imagen sagrada y años después fue colocada en el enmarcamiento que nos ha llegado y para ese montaje se utilizaron periódicos pasados, aunque relativamente recientes. Es posible que esto ocurriera ya con posterioridad a 1795, cuando se iniciaba la época del Directorio y lo religioso en Francia recuperaba ciertos márgenes de tolerancia. Otra pregunta queda todavía en el aire y es el de la llegada a España de esta obra, que tanto pudo ser por herencia como por venta, pero eso es algo que difícilmente podrá ser resuelto. Podríamos también pensar, un tanto novelescamente que estos periódicos se colocaron en aquél insólito lugar con la intención de introducir prensa revolucionaria clandestina en España.

