

PATRIMONIO ESCULTÓRICO PERDIDO DE HELLÍN EN UNOS NEGATIVOS FOTOGRÁFICOS DE PASCUAL GARCÍA VALVERDE (PHOTO-ROYAL)

HELLÍN AREA – LOST SCULPTURES IN PHOTOGRAPHIC NEGATIVES BY PASCUAL GARCÍA VALVERDE (PHOTO-ROYAL)

ÓSCAR J. MARTÍNEZ GARCÍA

Escuela de Arte de Albacete

eea.arte@gmail.com

Recibido/Received: 21-10-2015

Aceptado/Accepted: 10-11-2015

RESUMEN: Al igual que otras localidades cercanas, la villa albaceteña de Hellín sufrió una importantísima destrucción patrimonial durante los años de la Guerra Civil. Las pérdidas artísticas se centraron especialmente en el patrimonio religioso, con especial hincapié en las esculturas devocionales, los ajuares litúrgicos, los retablos y las capillas. Buena parte de estos bienes son conocidos desde hace décadas gracias a las reproducciones fotográficas de diversos autores que documentaron la vida religiosa y popular de la ciudad. Uno de los fotógrafos que más activamente registró el patrimonio escultórico perdido en la Guerra Civil fue Pascual García Valverde, quien desde su estudio Photo-Royal logró documentar buena parte de las imágenes religiosas de templos como el Convento de los Franciscanos, la Ermita del Rosario o la Parroquia de la Asunción. Muchas de las imágenes de Pascual García son conocidas desde antiguo, pero el descubrimiento de un archivo familiar con los clichés originales permite un nuevo acercamiento al estudio y

ABSTRACT: Like other nearby towns in Albacete's province, Hellín suffered a very important property destruction during the Civil War years. Artistic losses focused particularly on the religious heritage, with special emphasis on the devotional sculptures, funerary liturgical, altarpieces and chapels. Many of these goods are known from past decades, thanks to the photographic reproductions of several authors who documented the religious and popular life of the city. One of the photographers that recorded more actively the sculptural heritage lost in the Civil War was Pascual Garcia Valverde, who from his study Photo-Royal gave documentary evidence of good part of the religious images of temples such as the Franciscan Convent, the Chapel of the Rosario or the Parish Church of the Asunción. Many of the images by Pascual Garcia are known from ancient times, but the discovery of a family file with the original clichés allows a new approach to the study and analysis of this important Artistic

análisis de este importante conjunto artístico. De este modo, esculturas tan importantes como la Inmaculada y las Dolorosas de Salzillo, la imagen de la Virgen del Rosario, un San Antonio de Padua desconocido, o el gran retablo de la Asunción, pueden ser contempladas y estudiadas con un detalle y una profundidad hasta el momento imposibles de conseguir.

PALABRAS CLAVE: Hellín, fotografía, Guerra Civil, Royal, escultura, Salzillo, Inmaculada, Dolorosa, Asunción, retablo.

Site. In this way, sculptures as important as Salzillo's Inmaculada and Dolorosas, the image of the Virgen del Rosario, an unknown San Antonio de Padua, or the great altarpiece of the Asunción Parish Church, can be contemplated and studied with detail and depth so far impossible to achieve.

KEY WORDS: Hellín, photography, Civil War, Royal, sculpture, Salzillo, Immaculada, Dolorosa, Asunción, altarpiece.

1. INTRODUCCIÓN

El patrimonio artístico perdido durante la Guerra Civil es tremendo. En localidades como Hellín, las revueltas y conflictos entre 1936 y 1939 provocaron la destrucción de numerosas esculturas, imágenes religiosas, piezas de orfebrería e incluso edificios o partes de ellos. En muchas ocasiones nada queda de aquellas piezas y obras de arte definitivamente desaparecidas, pero en contados casos aparecen documentos gráficos que, si bien no subsanan totalmente la pérdida de los bienes materiales, pueden ayudar a un mejor conocimiento de lo que el tiempo y las vicisitudes han aniquilado. Este estudio se articula en torno a uno de esos archivos documentales y fotográficos, los cuales poco a poco van siendo estudiados por investigadores e historiadores con el objetivo de enriquecer el conocimiento del patrimonio artístico desaparecido. En este caso, las imágenes sobre las que versa el análisis son obra del fotógrafo albaceteño Pascual García Valverde, quien desarrolló toda su trayectoria profesional en la localidad de Hellín en un estudio conocido como *Photo-Royal*. Los treinta y seis negativos que configuran el archivo familiar analizado en este artículo permiten ampliar el conocimiento del importante patrimonio escultórico perdido de Hellín a partir del estudio que se afrontará en las siguientes líneas.

2. EL FOTÓGRAFO

Pascual García Valverde (fig. 1) nació hacia 1894¹ en la localidad albaceteña de Fuentealbilla (Ortiz, 1995: 620), contando con parientes y familiares en pueblos de la Manchuela tales como Golosalvo, Casas Ibáñez o Casas de Ves. De su infancia poco se sabe, pero lo que parece cierto es que, siendo joven, comenzó su experiencia como fotógrafo en Barcelona, e incluso algunos indicios parecen ofrecer la posibilidad de que llegara a realizar algún viaje a París para finalizar su formación como profesional de la fotografía, lo que indicaría una posición económica familiar desahogada y por encima de la media.² Durante su etapa como fotógrafo profesional en Hellín nunca perdió el contacto con Barcelona, en concreto con empresas como *Artero y Asens*, proveedores de material técnico para fotografía cuya sede se encontraba en la actual calle Consell de Cent número 107.³ Casado con María López, llegó a tener cinco hijos: Consuelo, la mayor; Cristóbal, quien continuará con la fotografía muerto el padre; María, mujer independiente y de fuerte carácter que llegó a ser una reconocida profesional de la medicina; Elías, fallecido accidentalmente antes de la Guerra; y el pequeño Elías, que tomó el nombre de su hermano previamente desaparecido y que trabajó como dentista en la capital provincial.



Fig. 1. Retrato fotográfico de Pascual García Valverde.

¹ En la documentación relativa a su juicio y ejecución en septiembre de 1936 constaba una edad de 42 años.

² Los datos biográficos sobre Pascual García Valverde provienen en su mayoría del testimonio de una de sus hijas, María García, quien al respecto de esta posible estancia en la capital gala afirmaba que su padre dominaba el francés, idioma que habría aprendido precisamente en París.

³ Es precisamente en "Artero y Asens" donde se formará a su vez Cristóbal García, hijo y heredero de Pascual como profesional dentro del campo de la fotografía. La relación se mantendrá durante las décadas centrales del pasado siglo, pues la firma catalana siempre fue uno de los principales proveedores de material fotográfico para el estudio de Cristóbal.

En 1919 se encuentra ya establecido en Hellín, pues de ese año se conserva una fotografía suya que inmortaliza la primera junta directiva del fútbol hellinero, (Moreno, 1989: 78) y a partir de ese momento comienza una fulgurante carrera empresarial en la ciudad. El estudio de Pascual tomó el nombre de *Photo-Royal*, claramente francófilo y muy común en otros estudios de la época en el resto del país, y como era tradición en los establecimientos fotográficos más importantes de cualquier localidad, se encontraba situado en la céntrica calle Empedrada número 9, actual Juan Martínez Parras (Moreno, 1985: 154-155). Durante los años anteriores a la Guerra Civil *Photo-Royal* se convirtió en un próspero negocio. Como muchos otros estudios fotográficos hizo fortuna con las fotos de los soldados del frente de África durante la Guerra del Rif o Segunda Guerra de África (1911-1927), dada la enorme demanda de imágenes que una contienda de este tipo generaba en una pequeña localidad como Hellín. También se dedicó, como otros compañeros de profesión (López, 2005: 263), a la fotografía ambulante, por lo que formó parte en ocasiones de los conocidos como "minutereros", ya que entregaban al cliente el resultado en pocos minutos tras la toma de la fotografía. Y no sólo produjo este tipo de imágenes populares y de bajo coste, sino que también realizó instantáneas que fueron publicadas en diarios tan relevantes en la época como el propio *ABC*, del que fue asiduo colaborador como muestran las diferentes fotos que publicó en dicho periódico durante la segunda mitad de la década de los años 20 y el periodo inmediatamente anterior al conflicto de la Guerra Civil.⁴ Pese a lo comentado, el ámbito de desarrollo de la profesión para Pascual García fue ante todo la fotografía de retrato en estudio (fig. 2), con preferencia por las fotografías de matrimonios, parejas, niñas y niños durante su primera comunión, o bebés (López Precioso, 2005: 16).

Sin embargo, la actividad empresarial de Pascual García no se circunscribía a su estudio fotográfico. Emprendedor incansable, sus negocios se ampliaron a otros ámbitos e intereses. Fundó un almacén de muebles con su nombre, así como una fábrica de somieres, y llegó a embarcarse en el lucrativo campo del comercio del azafrán, el cual se encontraba ligado desde generaciones a las familias más prósperas de las zonas manchegas, así como de áreas limítrofes como la propia Hellín. Todos estos boyantes negocios provocaron que Pascual García gozara de una más que respe-

⁴ Entre las fotografías que llegaron a ser reproducidas y publicadas en *ABC* destacan, entre otras, las del homenaje a la ancianidad (7 de noviembre de 1924), la correspondiente a la elección de Miss Albacete (22 de septiembre de 1931), o la de la bendición de la bandera (23 de agosto de 1933).

table posición económica en la localidad, acercándose también a círculos de influencia local como eran la iglesia o las fuerzas del orden. En relación al ámbito eclesiástico, hay que reseñar su estrecha amistad con los franciscanos de Hellín, relación que seguramente estuvo detrás de muchos de los encargos que los propios frailes pudieron llegar a hacerle, y que cristalizaron en la serie de imágenes fotográficas que protagonizan este estudio. Por otro lado, es de suma importancia para los acontecimientos que se narrarán inmediatamente su más que buena relación con la Guardia Civil de Hellín, relación que llegó a devenir en sincera amistad con algunos de los miembros de la benemérita hellinera, quienes, según testimonio de la hija de Pascual, llegaban a permitir al fotógrafo que cazara en época de veda.



Fig. 2. Fotografía de estudio de Photo-Royal.

Y así, en pleno éxito económico y social, con sus empresas boyantes y en expansión, y una posición seguramente envidiada por muchos vecinos, llega la Guerra Civil. Los acontecimientos alrededor de la familia de Pascual García son confusos, pero puede realizarse una hipotética reconstrucción que aclare los últimos meses de la vida del fotógrafo. Tras la sublevación militar franquista en Hellín se viven unos días de extrema tensión, con la Guardia Civil y un grupo de civiles dirigiendo el levantamiento (Ortiz, 1995: 194). En esta vorágine se ve envuelto Pascual, pues por su amistad con los guardias civiles y sus posibles inclinaciones políticas, se suceden episodios que van a marcar su destino. En un momento determinado es sorprendido por vecinos afines a la República portando varias escopetas y dirigiéndose al cuartel, mientras que en otra infausta jornada varios guardias civiles rebeldes llegan a atrincherarse en el mismísimo estudio del fotógrafo, desde cuyos pisos superiores intercambian disparos con vecinos fieles al legítimo gobierno republicano. Estos y otros sucesos provocan que Pascual decida huir al campo con toda su familia cuando su colaboración con los sublevados es patente y conocida por el

resto de sus vecinos. En ese momento, y ante el riesgo real para su vida y la de su esposa e hijos, consigue organizar a su familia para que refugie a María y a los niños en Casas Ibáñez, mientras que él decide continuar escondido en el campo esperando una tranquilidad que nunca llegará. Tras días refugiado y oculto, y ante una situación que lejos de mejorar y calmarse va a más, decide dirigirse a Golosalvo, donde residía un familiar con importantes cargos en el servicio penitenciario de la provincia de Albacete. Sin embargo, en esa misma localidad es apresado por las fuerzas leales a la República, siendo finalmente conducido ante el Tribunal Especial de Albacete. Allí es juzgado el 14 de septiembre, apenas dos meses más tarde de que hubiera comenzado el alzamiento, siendo condenado por rebelión militar a pena de muerte ejecutada, sentencia que se llevará a cabo el 18 de septiembre (Ortiz, 1995: 620, 744).

Finalizada la contienda civil, la familia de Pascual se asienta en Albacete, donde su esposa María López podrá rehacer su vida y la de sus hijos en una España en la que gozará de una posición, si no privilegiada, sí mucho mejor de la que hubiera tenido si la Guerra hubiera tenido un desenlace diferente. En ese contexto, la viuda decidirá que su hijo mayor, Cristóbal, tome el relevo del padre en el negocio de la fotografía, enviándolo a formarse también a Barcelona, y abriendo un nuevo estudio fotográfico con la misma denominación de *Royal*, esta vez en la capital provincial pero de nuevo en una céntrica calle como es la calle Mayor y en el número 25.

3. LAS FOTOGRAFÍAS

El archivo familiar de fotografías provenientes de la actividad profesional de *Photo-Royal* consta de cuarenta y una imágenes, de las cuales hasta treinta y seis provienen del estudio que Pascual García Valverde poseía en la localidad de Hellín. Estas imágenes son por tanto anteriores a la Guerra Civil, constituyendo el corpus principal de fotografías a partir de las que se extraen las conclusiones que organizan este estudio. Las restantes cinco imágenes no son obra de Pascual, sino de su hijo Cristóbal García López, quien debió llevarlas a cabo durante los años inmediatamente posteriores a la contienda, ya en la capital provincial y en su estudio de la calle Mayor. La totalidad de las imágenes de este archivo familiar son de temática religiosa, configurando un documento de extraordinario valor acerca del patrimonio escultórico de la localidad, buena parte desgraciadamente perdido hoy en día. Las fotografías que constituyen esta

colección no son las únicas de Pascual García Valverde que se conocen. De hecho, existe un buen número de imágenes de temática similar que pueden ser encontradas tanto en otras colecciones particulares como en negocios y tiendas de fotografía antigua, y muchos de los positivos de estos clichés de temática religiosa son conocidos desde entonces (Moreno, 1989: 34-41). La configuración de un catálogo completo de fotografías provenientes de *Photo-Royal* correspondiente a esta temática sacra constituye una labor que excede los objetivos del presente estudio, pero sin duda es una tarea a la que la investigación histórica deberá hacer frente en el medio plazo.

Desde el punto de vista técnico las fotografías de *Royal* se enmarcan dentro de la tendencia habitual de los fotógrafos profesionales de las primeras décadas del siglo XX. En contra de lo que pudiera parecer, la inmensa mayoría de los clichés son de celuloide, y tan sólo dos de las imágenes analizadas se encuentran realizadas a partir de un cliché de vidrio.⁵ El cristal como soporte para los negativos fotográficos fue introducido en 1847 por Abel Niépce de Saint-Victor, familiar del inventor de la fotografía Nicéphore Niépce. Con su empleo, Niépce de Saint-Victor pretendía eliminar la falta de definición y nitidez de la que adolecían algunos de los clichés originales de papel usados en los procedimientos derivados del calotipo de Fox Talbot.⁶ (Sougez, 2009: 706) Los clichés de vidrio dominaron el panorama mundial de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX, pero cuando Pascual García comenzó su carrera como fotógrafo profesional en Hellín ya había aparecido un material que vendría a sustituir totalmente al cristal como soporte para los negativos.

En efecto, durante la década de 1920 y hasta el estallido de la Guerra Civil, la norma era que en los estudios fotográficos se empleara una inmensa mayoría de clichés de celuloide, conocidos como “film pack” si eran del tamaño equivalente al de las antiguas placas de vidrio (Sougez, 2009: 707). De hecho, el cristal se utilizaba en las contadas ocasiones en las que faltaban buenos negativos de celuloide en el estudio, momento en el que los fotógrafos podían llegar a emulsionar ellos mismos placas

⁵ Uno de ellos es el de la fotografía que reproduce a su vez otra imagen del fotógrafo hellinero Alejandro Ibáñez de finales del siglo XIX, fotografía en la que Ibáñez había retratado a la Dolorosa de la parroquia de la Asunción de Hellín

⁶ Los procesos que evolucionaron desde el primitivo procedimiento del calotipo de Fox Talbot empleaban clichés de papel encerado o engrasado para dotarlos de cierta naturaleza traslúcida que permitiera el paso de la luz. Pese a los esfuerzos del investigador inglés y de otros inventores posteriores, los positivos a partir de negativos de papel siempre adolecieron de cierta borrosidad y poca nitidez, por lo que en menos de una década fueron totalmente sustituidos por los clichés de vidrio.

de cristal para conseguir clichés válidos, o incluso comprarlos a marcas que también los ofrecían todavía como material fotográfico. El celuloide fue introducido en la fotografía de masas por George Eastman, el célebre inventor y fundador de Kodak, en 1889. Pocos años antes ya había sido utilizado para fabricar clichés por otros investigadores como el sacerdote Hannibal Goodwin o John Carbutt, quien más tarde trabajaría para el propio Eastman. Sin embargo, como material constituido por nitrocelulosa y alcanfor, el celuloide había sido descubierto hacia 1865 por Alexander Parkes en Birmingham, perfeccionado por D. V. Spiel, y producido industrialmente por John Wesley Hyatt en Albany, siendo empleado durante las primeras décadas tras su descubrimiento en usos tan diversos como la fabricación de bolas de billar o la imitación de objetos de concha o marfil (Sougez, 2009: 766). Cuando Eastman decidió comercializar carretes fotográficos de celuloide lo hacía con el fin de sustituir los primeros rollos de negativos de papel que había incluido en sus iniciales máquinas "Kodak 100 vistas" de 1884, los cuales adolecían de los mismos problemas que los antiguos clichés de calotipos de la década de 1840. El celuloide vino a desbancar total y absolutamente tanto al cristal como al papel gracias a sus tremendas ventajas prácticas y técnicas. Los negativos de celuloide eran más resistentes a las roturas que los de cristal gracias a su flexibilidad intrínseca, pero al mismo tiempo ofrecían una nitidez mucho mayor que los negativos de papel con la misma transparencia que los de vidrio. Por otro lado, la calidad de la emulsión que podía colocarse sobre el celuloide era mucho mayor que la que aceptaban tanto los negativos de cristal como los de papel, por lo que el único verdadero inconveniente que presentaba el nitrato de celulosa era su extrema inflamabilidad, lo que no fue óbice para que todos los fotógrafos lo utilizaran de manera masiva.⁷

Buena parte de los clichés de celuloide de la colección *Royal* son de la serie Nitrate de Kodak, producidos por la multinacional norteamericana entre la primera y la Segunda Guerra Mundial. Poseen unas características marcas de identificación en una de las esquinas, así como diferentes códigos de referencia en relación a los distintos tamaños utilizados.⁸

⁷ No es necesario insistir en la absoluta importancia que este material tuvo para el desarrollo de la imagen en movimiento. Sin rollos de película flexible de celuloide, el cine tal y como se conoce hoy en día no hubiera podido llegar a existir, por lo que no es de extrañar que celuloide y arte cinematográfico hayan llegado a ser términos prácticamente sinónimos.

⁸ Estas marcas, a modo de pequeñas muescas en el borde del cliché, servían al fotógrafo para reconocer mediante el tacto las características del negativo en la oscuridad del laboratorio o en el momento de la toma de la fotografía. Tras el advenimiento de la fotografía a color a partir de la década de 1930, estas muescas tuvieron como fin principal el poder distinguir entre negativos de blanco y negro y de color.

Por las muescas conservadas en los clichés, los negativos conservados fueron producidos en la sede central de la Kodak en Rochester, EEUU, en los años 1918 (una marca triangular) y 1921 (dos marcas triangulares), lo que dataría todas las imágenes entre esos años y 1936⁹ (fig. 3).

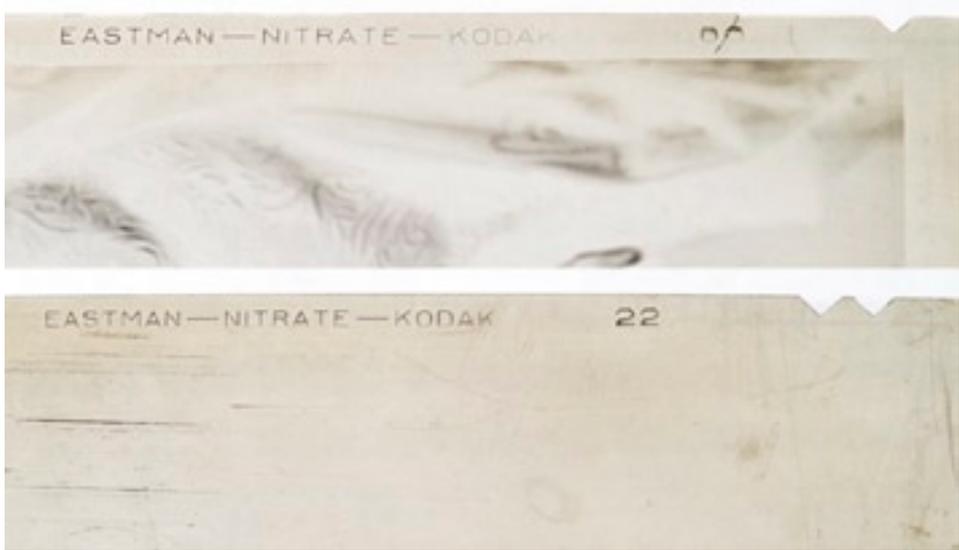


Fig. 3. Detalle de las muescas de los clichés de celuloide de la marca Kodak Nitrate, con una marca triangular para los fabricados en 1918 y dos muescas para los de 1921.

El resto de los clichés de celuloide de Pascual García carecen de referencias identificativas, lo que hace imposible su atribución a una u otra empresa determinada, si bien es prácticamente seguro que procederían de algunas de las más importantes marcas de la época, tales como la inglesa Cadett & Neall, o las francesas J. Jouglu y Guilleminot, pudiendo ser adquiridas en negocios como la droguería *Los Catalanes* de la calle J. Ferrer de Murcia (Sánchez, 2007: 19). Otros clichés de la colección familiar son de marca Valca, con sede social en Bilbao y cuya producción de negativos fotográficos comenzó en 1940, lo que los relaciona con la producción fotográfica de Cristóbal García López de los años posteriores a la Guerra Civil y los excluye de los límites cronológicos de este estudio concreto.

Los negativos conservados son de grandes dimensiones, con cinco de ellos de hasta 234x173 mm, lo que permitiría ampliaciones de enorme tamaño y nitidez, demostrando que *Photo-Royal* era capaz de resolver en-

⁹ [En línea] [Consulta: 08/10/2015] Disponible en: http://www.amianet.org/sites/all/files/date_code.pdf

cargos con un nivel de calidad más que reseñable. También resulta interesante comprobar cómo, en varios de los clichés, aparecen retoques realizados a mano por el fotógrafo una vez revelado el negativo. Estos retoques se encuentran ejecutados sobre la propia emulsión fotosensible y empleando algún tipo de lápiz o grafito que permitiera oscurecer el cliché para, por la inversión tonal inherente a todo procedimiento fotoquímico tradicional, conseguir brillos y mayores contrastes. Los pequeños toques se concentran sobre todo en los rostros, para acentuar alguno de los rasgos más significativos de las esculturas, y de manera muy característica en elementos decorativos como los bordados de mantos y túnicas o las joyas que embellecen las imágenes religiosas (fig. 4).



Fig. 4. Detalle de uno de los retoques sobre los bordados del manto de la Dolorosa de la Asunción.

Por último, un factor técnico reseñable es el empleo de laca de bombillas en dos de los clichés de mayor interés con el fin de opacar totalmente el fondo de la imagen y lograr un recorte perfecto de la escultura sobre el blanco.¹⁰ Si bien en el positivado de las imágenes se consigue el efecto deseado, si se analiza el negativo y se procesa digitalmente, puede apreciarse el fondo original de ambas fotografías. En los dos casos el opacado mediante laca de bombillas oculta un característico telón decorativo como los usados en los retratos de estudio.

¹⁰ Se trata de dos de los negativos de la Inmaculada de Salzillo de los Franciscanos de mayor tamaño, de los que se conocen positivos desde el momento de la toma fotográfica.



5. Cliché de celuloide de gran tamaño con la Inmaculada de los Franciscanos. Se aprecia perfectamente el opacado del fondo mediante laca roja y como, bajo ésta, se intuye una alfombra y un telón decorativo con formas arquitectónicas de influencia neoislábrica y reminiscencias nazaríes.

En la serie analizada, y más concretamente en el grupo de fotografías dedicadas a la Inmaculada y a la Dolorosa de la parroquia, se emplearon dos telones diferentes, llevados probablemente al Convento de los Franciscanos y a la Asunción por el propio Pascual García: uno, visible en algunas imágenes, imita un interior burgués, con muebles bajos, tapizados en las paredes y grandes cuadros de temas paisajísticos; el otro, el oculto bajo el opacado rojizo de la laca de los clichés de la Inmaculada, muestra una arquitectura ecléctica de aires neonazaríes, la cual recuerda vagamente a algunos rincones del palacio de los Leones de la Alhambra de Granada y que puede incluso verse en elementos decorativos del propio Teatro Circo de Albacete¹¹ (fig. 5).

¹¹ Este telón parece también intuirse tras la más célebre imagen de la Dolorosa de la parroquia realizada por *Royal*, la que la muestra de medio cuerpo y tres cuartos y que se analizará en el apartado 4.4.

4. LO FOTOGRAFIADO

Una vez analizadas tanto la figura del fotógrafo como las características técnicas de las fotografías, puede comenzarse el comentario sobre las imágenes religiosas fotografiadas por Pascual García. En los treinta y seis clichés originales conservados aparece un buen número de esculturas, retablos, capillas o pinturas, pero el foco de este artículo se centrará específicamente en seis obras concretas situadas en tres de los templos más importantes de la localidad. Por un lado se analizarán dos imágenes originalmente conservadas en el Convento de los Franciscanos como eran la Inmaculada y la Dolorosa de Salzillo. También se hará referencia a la escultura de la Virgen del Rosario, patrona de Hellín y que tradicionalmente se encontraba en la ermita del mismo nombre. Seguidamente se analizarán los negativos relacionados con la parroquia de la Asunción, entre los que destacan los relativos a la Dolorosa, célebre imagen procesional de tremenda devoción en Hellín, y a un hasta ahora desconocido San Antonio de Padua. Un último apartado hará hincapié en el perdido retablo mayor de la parroquia, del que no se conserva en el archivo de *Royal* ninguna imagen directa pero que puede entreverse en el fondo de varias fotografías gracias a las ampliaciones posibilitadas por los clichés originales, permitiendo aportar un análisis detallado sobre su morfología e incluso alguna hipótesis acerca de la iconografía concreta de un buen número de las figuras que lo configuraban.

4.1. *La Inmaculada de Salzillo del convento de los Franciscanos*

No cabe duda de que una de las piezas más extraordinarias recogidas en la colección *Royal* es la Inmaculada de Francisco Salzillo, pieza que se encontraba en el convento de los Franciscanos de Hellín. En este caso los clichés de Pascual García, hasta siete en total, no ofrecen datos diferentes a los ya conocidos y valorados por numerosos investigadores, pero sí que brindan la oportunidad de contemplar esta célebre talla de una manera nunca antes vista. En efecto, los positivos de época que se conservan son muchas veces de pequeño tamaño, y su copia y reproducción sucesiva a lo largo de las décadas habría provocado una merma de calidad más que significativa. Gracias a la puesta en valor de los clichés de la colección familiar de *Royal* pueden valorarse detalles no apreciados en las fotografías conocidas, texturas de extrema calidad imposibles de distinguir en las reproducciones antiguas y, en definitiva, un nuevo punto de vista de una de las mejores esculturas que el barroco dejó en la actual provincia de Albacete (fig. 6).



Fig. 6. La Inmaculada de Salzillo del Convento de los Franciscanos de Hellín (h. 1770) a partir de un negativo de celuloide de la colección familiar.

Como se ha indicado, el Convento de los Franciscanos de Hellín fue el hogar de esta talla desde el último cuarto del siglo XVIII, cuando los historiadores fechan su realización por Francisco Salzillo (1707-1783) (García-Saúco, 1985: 55). El convento había sido fundado en el año 1524 con el título de Nuestra Señora de los Ángeles, y hasta la desamortización de Mendizábal de 1836 estuvo habitado de manera ininterrumpida por una próspera y culta comunidad de hermanos franciscanos. Entre 1836 y 1923 fue utilizado para diferentes menesteres municipales (desde academia de música hasta cárcel, pasando por cuartel de la Guardia Civil), para en dicha fecha volver a ser habitado por un grupo de religiosos, quienes llegaron a instalar y regir un colegio al que asistieron hasta más de doscientos niños en sus mejores épocas (Carrión, 2004: 301-306). En los aciagos días del levantamiento militar de julio de 1936 la comunidad del convento la formaban seis miembros,¹² quienes tras varias vicisitu-

¹² Estos seis religiosos eran Andrés Calvo, Rufino Anchía, Leonardo Peña, Julio Manuagua, Francisco Valor y José María Sánchez.

des y peligros se vieron ante el alcalde de la localidad, quien les prometió salvaguardar la imagen de la Inmaculada caso de ser recuperada del escondite donde los franciscanos la habían ocultado desde hacía meses ante el temor de que pudiera sufrir algún daño (Carrión, 2004: 301-306). Creyendo las palabras del regidor le revelaron el paradero de la escultura, el cual no era otro que la finca el Cercado de la Galera, cercana a Liétor, confiando en que la talla corriera mejor suerte de la que ellos mismos tendrían pocas horas después. Sin embargo, la Inmaculada fue depositada en la Ermita del Rosario, de la que nunca más volvió a salir, siendo seguramente pasto de las llamas en el mismo interior del templo.¹³ Por lo que respecta al edificio del convento franciscano, durante la contienda civil fue convertido en sede y lugar de trabajo del Sindicato de Alpargateros, quemándose buena parte del ajuar litúrgico y los retablos y órganos, así como destrozando otras valiosas imágenes a las que también se hará referencia en apartados posteriores de este estudio como la Dolorosa del mismo Salzillo (Carrión, 2004: 301-306).



Fig. 7. Detalle de la zona inferior de la Inmaculada, con el grupo de seis angelitos y la imagen del dragón simbolizando el mal vencido por María.

¹³ La imagen venerada hoy en día en el camarín del convento fue encargada al escultor valenciano José Manuel Fernández Andes, finalizada en 1941 y coronada en el año 1954.

Por lo que respecta a la escultura en sí, desde siempre ha estado considerada como la mejor muestra de talla de Francisco Salzillo en la provincia, siendo una réplica a menor tamaño de la realizada entre 1766 y 1772 para el convento franciscano de Murcia, la cual también fue destruida en 1931 (Sánchez, 1983: 157). Para los mejores historiadores del arte en la actual provincia de Albacete, la de Hellín sería incluso superior en calidad y barroquismo a la de Murcia, con un dinamismo a todas luces extraordinario y una consecución de los ideales escultóricos del periodo tardobarroco que colocarían a Salzillo cerca de los mejores intérpretes del periodo en todo el continente europeo (García-Saúco, 1985: 55). La iconografía de la imagen ha sido prolijamente estudiada por todos de los investigadores ya citados, si bien es interesante comentar que en la serie de imágenes realizadas por Pascual García, los atributos que portan los cuatro angelitos que acompañan a María cambian entre algunas de ellas, o directamente se encuentra ausentes. Se trata en concreto de la azucena que debería aparecer como arma contra el dragón que simboliza el mal, y que en las imágenes del archivo familiar es sustituida por una palma; de la misma palma que en otras fotografías de *Royal* aparece en la mano de un angelito distinto; y por último de la filacteria con la inscripción “Tota pulchra est María”, que no aparece en ninguna de las imágenes de *Royal*, pero que sí es visible en algunas fotografías de la Inmaculada de Murcia (fig. 7). Indicar también que en las imágenes de Pascual García, no aparece de manera evidente la imagen del creciente lunar con las puntas hacia arriba, elemento arquetípico de las representaciones de la Inmaculada o Purísima (Escobar, 2012: 98). Sí que lo hace el sol a modo de una gran esfera que sirve de podio a la Virgen, representando fielmente así el lema iconográfico mariano que la define como “electa ut sol”, esto es, brillante como el sol (fig. 8).

Por último hacer referencia a que, gracias al enorme detalle que permiten apreciar los clichés originales, se puede finalmente resolver de manera de-



Fig. 8. Vista del globo con la representación del sol.

finitiva una de las pequeñas dudas que todavía existían alrededor de esta imagen. De la quema y destrucción de la escultura durante 1936 se pudo salvar un pequeño fragmento correspondiente a una de las cabezas de los angelitos (Carrión, 2014: 17).¹⁴ Durante décadas se aventuró que dicha cabeza podría pertenecer al ángel sobre el que reposa el pie derecho de la Inmaculada, si bien las fotografías antiguas no permitían una afirmación totalmente fehaciente. Al analizar con atención los clichés de *Royal* se aprecia claramente que el angelito conservado corresponde, no al que se encuentra directamente bajo el pie de la Purísima, sino al que lo besa, tal y como puede asegurarse al estudiar el pliegue del cuello (fig. 9).



Fig. 9. Comparación entre la escultura original, a la izquierda, y el fragmento recuperado de la quema de la escultura, a la derecha. Es claramente visible que el angelito cuya cabeza se conserva corresponde al del extremo superior del detalle.

4.2. La Dolorosa de Salzillo del Convento de los Franciscanos

De la otra escultura atribuida a Salzillo y conservada hasta la Guerra en el Convento de los Franciscanos tan sólo se conserva una imagen en el archivo *Royal*, la cual sin embargo puede ser de sumo interés para apreciar, tanto la apariencia original de la escultura como el ambiente

¹⁴ Algunas fuentes afirman que fue un testigo del hecho el que arrancó literalmente este fragmento de la escultura justo antes de ser pasto de las llamas.

sacro en el que se encontraba. Imagen de vestir, se perdió casi totalmente en los sucesos de 1936, conservándose de la talla original la cabeza, la cual se incorporó a la actual escultura (Carrión, 2006: 329). Para muchos historiadores no es obra directa de Salzillo y sí de su taller (García-Saúco, 1985: 85), pudiendo ser relacionada con la Dolorosa de Santa Catalina de Murcia, si bien no puede obviarse el hecho de que en la producción artística de Salzillo el tema de la Dolorosa sea el que más se repite, lo que hace a menudo muy difícil las atribuciones exactas (Martínez, 2006: 115). La existencia de dos imágenes atribuidas tradicionalmente a Salzillo en Hellín, ésta y la de la parroquia, provocó en ocasiones confusiones entre los cronistas e investigadores que al patrimonio hellinero se referían, si bien hoy en día no hay dudas acerca de las diferencias entre una y otra.



Fig. 10. Vista del retablo original de la Dolorosa con la imagen de Salzillo en su interior.

En el cliché conservado se aprecia la escultura en su capilla correspondiente (fig. 10), permitiendo apreciar el entorno litúrgico en el que se adoraba a esta imagen durante buena parte del año. Colocada en el lado de la epístola, la capilla estaba configurada por un retablo de formas claramente barrocas y de la misma tipología que el cercano dedicado a San Pascual Bailón y situado al otro lado de la “puerta regler” que da salida al claustro conventual (Carrión, 2014: 11-12). En la imagen de *Royal* puede percibirse perfectamente el orden jónico de las columnas que flanquean el retablo, los elementos y molduras decorativas claramente tardobarrocas y casi rococó que configuran



Fig. 11. Detalle del lienzo central del retablo de la Dolorosa de los Franciscanos, en el que parece intuirse la figura de Cristo resucitado.

el espacio, así como las dos pinturas que decoraban el altar. Gracias al enorme detalle de los negativos originales, y tras un proceso de mejora digital de la imagen, puede llegar a reconocerse la figura protagonista de una de las dos telas. En el lienzo central situado sobre la hornacina que acoge a la Dolorosa aparece una imagen claramente protagonizada por una figura masculina vestida con largas túnicas y con brillante aureola alrededor de su cabeza (fig. 11). Parece plausible que se trate de una representación de Cristo, posiblemente en un momento cercano a la resurrección: o bien exactamente en dicho instante, o durante el descenso a los infiernos. Por la vestimenta y la postura del brazo derecho de Cristo es más que posible que se trate de la primera de las opciones.

4.3. La Virgen del Rosario, patrona de Hellín

Dos clichés se conservan de la Virgen del Rosario en la colección de *Royal*. No son absolutamente desconocidos, ya que uno de ellos aparece reproducido en publicaciones relacionadas con el patrimonio y la religiosidad hellineros (Moreno, 1989: 34), pero lo que sí permite su actual reproducción a partir de los negativos originales es un nivel de detalle y precisión de la imagen imposible de conseguir con los positivos antiguos. La escultura reproducida (fig. 12) era una imagen de vestir de autor des-

conocido y poco más de un metro de altura, la cual fue destruida en 1937 junto con el retablo barroco de 1751 (Sánchez, 2001: 84).¹⁵ La devoción a la Virgen del Rosario en Hellín data de hace siglos, con las primeras noticias documentales sobre una cofradía del Rosario y una ermita de la misma advocación remontándose al año 1564. El edificio tardomedieval fue sucesivamente ampliado y mejorado a lo largo de los siglos, y en algún momento de esa evolución artística y arquitectónica debió llegar a la ermita la imagen de la Virgen que aquí se muestra. Finalmente la Virgen del Rosario fue convertida en patrona de la ciudad en 1907 durante el mandato del alcalde Justo Millán, y tras la contienda civil y la realización de una nueva imagen, ésta fue coronada en 1955 (Sánchez, 2001: 84-85).



Fig. 12. Imagen de la Virgen del Rosario, patrona de Hellín desde 1907.

¹⁵ Tanto la imagen como el retablo actuales son posteriores a la Guerra Civil, siendo la escultura obra del sevillano Fernández Andes en 1939 (el trono correspondería a 1947), y el retablo de Rafael Millán y policromado por Muñoz Barberán.



Fig. 13. Detalle de la parte superior de la patrona de la localidad. Pueden apreciarse en detalle tanto los rostros como las coronas y joyas que ornaban la imagen.

En la imagen a partir del negativo de Pascual García pueden apreciarse perfectamente una serie de detalles hasta ahora poco conocidos. Por un lado se pueden con tremenda precisión los rostros originales de la Virgen y del Niño, si bien la cabeza del niño pudo ser salvada de las destrucción de 1937 y todavía hoy en día forma parte de la actual imagen (fig. 13). De marcado hieratismo e inexpresividad, ambas cabezas parecen asociarse a tradiciones escultóricas de cierto arcaísmo. En la fotografía también puede disfrutarse de una imagen de detalle tanto de los ropajes y vestimentas, como de las coronas que rematan la escultura, las cuales también sufrieron los desastres de la Guerra. Otro detalle interesante que puede distinguirse en los clichés originales de *Royal* se refiere al creciente lunar sobre el que se posa la Virgen. Símbolo iconográfico muy repetido tanto en Inmaculadas como en otras advocaciones marianas al asociarse la Virgen con la expresión “pulchra ut luna”, bella como la luna, en esta primitiva imagen perdida la luna se encuentra rematada por una estrella en cada uno de sus extremos (fig. 14). Se añade de este modo al símbolo lunar el estelar, pudiendo asociarse a la figura de la Virgen con la “stella matutina” o la “stella maris”, la estrella de la mañana

y la del mar, respectivamente. Ambos simbolismos son conocidos desde antiguo y aparecen en multitud de representaciones marianas, si bien en las reconstrucciones que se hicieron de la escultura perdida se obvió este elemento iconográfico, lo que dota de especial interés a esta imagen anterior a la Guerra Civil.



Fig. 14. Vista de la media luna bajo los pies de la Virgen y de cómo ésta se encuentra rematada por dos estrellas en los extremos.

4.4. La Dolorosa de la parroquia de la Asunción

Pocas imágenes religiosas han suscitado mayor devoción dentro de la localidad de Hellín que la Dolorosa de la parroquia de la Asunción (fig. 15). El original, de Salzillo o su taller (García-Saúco, 1985: 83), se conservó desde siempre en una capilla de la iglesia de la Asunción, procesionando cada Semana Santa como una de las más queridas imágenes. Perdida como tantas otras muestras de arte religioso durante la Guerra, el hecho de existir en Hellín dos esculturas atribuidas a Salzillo, provocó, tal y como ya se ha citado anteriormente, confusiones entre los investigadores y biógrafos del maestro murciano (Baquero, 1913: 207-250 y Sánchez, 1983: 157). La Dolorosa de la Asunción sigue el modelo de Dolorosa murciana que Salzillo estableciera a mediados del XVIII, caracterizado por su gran expresividad y emotividad. Pese a que pudiera ser obra del taller salzillesco, la escultura no dejaba de ser una más que apreciable

muestra de imaginería barroca, con una buena resolución de la cabeza y el gesto compungido de dolor de la Virgen, el cual se intentó mantener en la actual talla, encargada inmediatamente al acabar la contienda al escultor Federico Coullaut-Valera Mendigutía.

La devoción e importancia que esta imagen siempre ha tenido en Hellín queda patente también en los negativos de *Royal*, pues no en vano la serie más numerosa de las conservadas es la dedicada a esta imagen de vestir, con hasta ocho clichés de celuloide y uno de cristal. Las imágenes de *Royal* de esta Dolorosa no son desconocidas en absoluto, y de hecho buena parte de las reproducciones de esta pieza, tanto en la historiografía salzillesca como en las publicaciones relacionadas con la Semana Santa de Hellín, provienen de los negativos que se analizan en este estudio. Así ocurre con el texto clásico sobre el maestro murciano y la provincia de Albacete obra de Luis Guillermo García-Saúco Beléndez de 1985 "Salzillo y la escultura salzillesca en Albacete", en cuyo texto se muestra un positivo proveniente de uno de los clichés de *Royal*, si bien con un fondo totalmente blanco que permite que resalte la silueta de la Dolorosa (fig. 16).



Fig. 15. Dolorosa de la Asunción. La fotografía es probablemente de 1930 y se trataría de un encargo con motivo de la donación de unas nuevas vestiduras a la imagen por parte de Francisca García Ladrón de Guevara, esposa del Hermano Mayor de la Cofradía, Antonio García Noblejas.



Fig. 16. De izquierda a derecha: imagen reproducida en el libro de Luis Guillermo García-Saúco Beléndez "Salzillo y la escultura salzillesca en Albacete", y positivo a partir del cliché original de Pascual García Valverde.

Cinco de las fotografías de *Royal* presentan a la Dolorosa con el manto y la túnica donados a la parroquia en 1930 y realizados en los talleres de Justo Burillo en Valencia. Fueron obsequiados por Francisca García Ladrón de Guevara, esposa del Hermano Mayor de la Cofradía, Antonio García Noblejas (Cabezuelo; García, 2010: 199-200). Este dato ayuda a datar esta imagen exactamente entre 1930 y 1936, y por el interés patente en mostrar la riqueza de las vestiduras en esta serie de fotografías, bien pudiera ser un encargo realizado justo al llegar las nuevas ropas, y que la propia donante quisiera de esta manera dejar constancia de su importante ofrenda (fig. 17).



Fig. 17. Detalle del bordado realizado por los talleres Justo Burillo de Valencia en el que es perfectamente visible el escudo de Hellín, así como otros elementos decorativos.

Por otro lado, en el archivo familiar de *Royal* se conservan dos negativos de celuloide correspondientes a la serie de fotografías realizadas por Pascual García alrededor de la imagen más conocida de esta obra salzillesca: la que muestra a la Dolorosa de medio cuerpo y tres cuartos, mirando hacia su derecha, y con un fondo difuso en el que se distinguen motivos arquitectónicos.¹⁶ Las reproducciones de esta fotografía han sido innumerables desde los años veinte del pasado siglo, y en pocas casas de Hellín no ha habido una estampa devocional o una lámina con esta composición concreta. Sin embargo, las reproducciones de pequeño formato que todo hellinero ha conocido no corresponden de manera exacta al negativo original que *Royal* disparó antes de la Guerra. Recientes descubrimientos de otros clichés de *Royal* en colecciones privadas de Hellín y Agramón han sacado a la luz el negativo original que Pascual García realizó,¹⁷ y a partir del cual extrajo el fragmento que desde hace décadas se conoce (fig. 18).

¹⁶ A este telón ya se ha hecho referencia en el apartado sobre la técnica fotográfica de *Royal*, siendo el mismo que aparece en el fondo de las dos imágenes de cuerpo entero de la Inmaculada y que a duras penas se distingue bajo la laca de bombillas rojiza que lo opaca. (fig. 6)

¹⁷ Los clichés han sido puestos en valor por los hellineros Pedro Lencina, Juan Carlos Lorente y Rafael Gallar.



Fig. 18. A la izquierda, positivo a partir del cliché original de Royal, con todo el fondo arquitectónico visible, así como las manos. A la derecha, reencuadre empleado generalmente para las estampas devocionales de pequeño tamaño que durante décadas se han vendido en Hellín.

En esta imagen puede verse como el encuadre era algo más abierto, pudiendo por tanto incluir las manos de la Dolorosa, las cuales quedan fuera de muchas de las reproducciones conocidas, y apreciándose mejor el fondo arquitectónico claramente historicista. Sin embargo, algo no debió de agrandar totalmente al fotógrafo, dado que en la composición originaria aparecen una serie de elementos que entorpecían la buena apreciación de la imagen religiosa,¹⁸ decidiendo finalmente recortar seguramente en demasía la fotografía original mediante el fotografiado de positivos para lograr un cliché de menor amplitud. Los positivos del cliché original de mayor tamaño fueron utilizados para ser vendidos en grandes láminas a un buen número de hellineros, mientras que esta composición más cerrada fue empleada por Pascual García para realizar miles de estampas devocionales de menores dimensiones. Estas fo-

¹⁸ Se trata del borde inferior del telón decorativo, excesivamente visible en la toma inicial, así como un mueble bajo, quizá un reclinatorio, que aparece en la esquina inferior izquierda de la imagen. Es posible también que la excesiva presencia que las columnas pseudonazaríes que dominan todo el extremo derecho de la fotografía original fuera vista como poco apropiada para una imagen religiosa como la Dolorosa.

tografías son probablemente de antes de 1930, mostrando la Dolorosa un atuendo diferente al de la primera serie comentada. En este caso la túnica y el manto datan de alrededor de 1880, y son una auténtica joya de la confección de los mismos talleres valencianos de Justo Burillo, milagrosamente salvados de la destrucción bélica y que en 1909 logró una distinción en la Exposición Regional Valenciana (Cabezuelo; García, 2010: 199-200).

Por último indicar que en relación a esta imagen se conserva en el archivo *Royal* un cliché de vidrio, uno de los pocos en los que empleó este material. Se trata, no de una fotografía original de Pascual García, sino de una copia de un positivo muy conocido del siglo XIX del fotógrafo Alejandro Ibáñez, una de las fotografías más difundidas por aquellos años en relación a la Dolorosa. La gran popularidad, tanto de la fotografía de Ibáñez como de la imagen religiosa, hizo que probablemente Pascual intentara hacer fortuna con estampas y reproducciones propias de un original ajeno.

4.5. Un San Antonio de Padua de la parroquia de la Asunción

Una de las sorpresas del archivo fotográfico de *Royal* son los dos clichés en los que aparece una talla representando a un San Antonio de Padua que la bibliografía especializada en el patrimonio hellinero no contemplaba (fig. 19).

Por el fondo arquitectónico que se aprecia en la fotografía, es probable que se trate de la antigua imagen adorada en la todavía existente capilla de San Antonio de la parroquia de la Asunción, la segunda del lado de la epístola y muy cercana a la puerta principal del templo. Este espacio arquitectónico, bien estudiado por los historiadores, es de marcada estirpe vandelviriana, del último tercio del XVI o comienzos del XVII, si bien la talla fotografiada por *Royal* es a todas luces muy posterior (García- Saúco; Sánchez; Santamaría, 1999: 332-333). En la cripta bajo la capilla estuvo el sepulcro del conocido político hellinero Melchor de Macanaz (1670-1760), quien quizá pudiera incluso haber sido el comitente de la imagen. De gran finura en la representación de rostros y manos, muestra al santo casi imberbe, sujetando al Niño con su brazo derecho y acompañado por todos sus atributos más comunes: la azucena y los rosarios colgando de su cinto. Se trata de una obra de evidente calidad, con un exquisito tratamiento de los drapeados y las actitudes, y sin duda es una de las grandes pérdidas del patrimonio hellinero, dado que a día de hoy se desconoce su autoría, fecha o adscripción estilística concreta.



Fig. 19. Talla de San Antonio de Padua con el fondo arquitectónico de la parroquia de la Asunción.

4.6. El retablo de la Asunción

Si el encontrar una imagen hasta ahora desconocida como la de San Antonio de Padua supone una sorpresa, no lo es menos el poder ofrecer nuevas perspectivas sobre unas de las piezas patrimoniales más impor-

tantes de las que existían en Hellín como era el retablo mayor de la parroquia de la Asunción. En efecto, en dos de los clichés de la colección *Royal*, ambos correspondientes a dos efigies de San Antonio de Padua subidas en aparatosos catafalcos destinados a alguna festividad religiosa concreta, se puede apreciar un fragmento significativo de dicho retablo escultórico¹⁹ (fig. 20).



Fig. 20. Fotografías a partir de las que se realizará la propuesta de identificación iconográfica de las esculturas del retablo de la Asunción. En la esquina superior derecha de ambas imágenes pueden verse los fragmentos de retablo que se utilizarán como elemento de análisis.

La organización del retablo mayor de Hellín fue obra de Bartolomé Saloni entre 1630 y 1640 (De la Peña; Máximo, 2004: 31), y a la estructura arquitectónica llevada a cabo por el casi desconocido ensamblador de probable origen italiano, se le unieron hasta veintidós esculturas de bulto redondo, en su mayoría realizadas por Juan Sánchez Cordobés. Escultor nacido en Melilla y formado en Granada, a partir de 1628, y siguiendo los pasos de muchos compañeros de profesión, decidió partir hacia Murcia, donde trabajaría hasta el final de sus días. Es en ese periodo murciano de su trayectoria cuando debió de aceptar el encargo para trabajar en la Asunción de Hellín, localidad por aquel entonces en la Diócesis

¹⁹ Se trata de dos clichés de celuloide de 174x125 mm de la marca Kodak Nitrate y fabricados en 1921 como indican las dos muescas triangulares de sus esquinas.

de Cartagena (Gila, 2010: 78). La estructura general del retablo sólo es conocida gracias a una fotografía de 1911 publicada en el “Catálogo Monumental de Albacete” de Amador de los Ríos (fig. 21), imagen que muestra una organización en tres cuerpos de cinco calles y ático de una, con columnas pareadas separando las calles principales y un frontón curvo rematando todo el conjunto. Pese a la escasa calidad de la reproducción fotográfica es evidente que el elemento vertebrador de todo el retablo es la arquitectura, siguiendo en ello el modelo escurialense. Es por tanto un retablo austero y equilibrado para las fechas de su construcción, todo él organizado geométrica y armónicamente para dar cabida a veintidós esculturas que se muestran de manera independiente dentro de sus hornacinas (De la Peña; Máximo, 2004: 35-37).

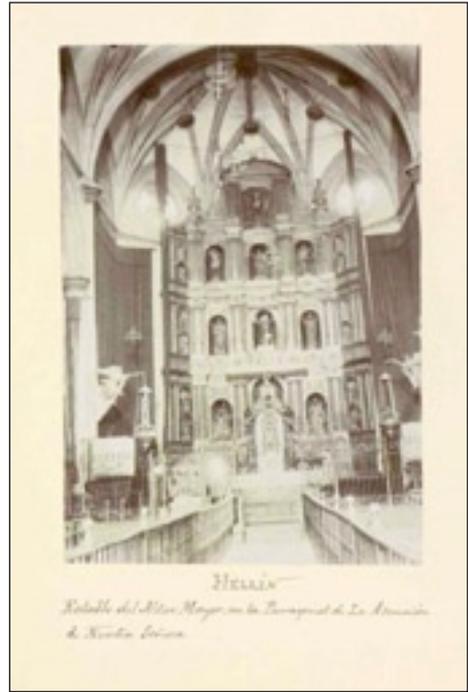


Fig.21. Fotografía de 1911 publicada en el “Catálogo Monumental de Albacete” de Amador de los Ríos. (Archivo fotográfico digital del Instituto de Estudios Albacetenses. Número de registro: 07123)

Aunque las dos imágenes sobre las que descansará este último apartado del artículo no fueron realizadas directamente al retablo, los negativos de *Royal* permiten un nuevo acercamiento a la obra en virtud de la gran calidad y tamaño de los clichés, permitiendo realizar una serie de aseveraciones que vienen a completar lo ya sabido en relación a este patrimonio perdido hellinero. El estudio del retablo a partir de los clichés seguirá dos líneas claramente diferenciadas. Por un lado la descripción en detalle de particularidades de la estructura arquitectónica realizada por Saloni tales como los órdenes empleados, o los elementos decorativos que ornamentan el retablo. Por otro lado, la propuesta de una hipótesis para el programa iconográfico casi completo de la obra escultórica de Sánchez Cordobés a partir de la identificación de algunas imágenes que la fotografía de 1911 no permitía realizar.

Por lo que respecta a la estructura arquitectónica del retablo, los tres cuerpos en los que estaba dividido estaban resueltos cada uno con



Fig. 22. Primer cuerpo del retablo de orden toscano. También se aprecia, en la hornacina superior, a quien podría ser San Jerónimo, doctor de la Iglesia.

un orden clásico determinado. El primer nivel ofrece una interpretación barroquizante del orden toscano (fig. 22). La basa queda oculta por el catafalco y el altar, pero sí que puede observarse perfectamente el desarrollo decorativo del fuste, con un primer tercio ornamentado con relieves de querubines alados entre un follaje resuelto de manera simétrica. El resto del fuste columnario presenta estrías helicoidales girando en sentido diferente en cada par de columnas, asociando la columna con los gustos barrocos por lo torso, los cuales culminarían en el desarrollo y empleo del orden salomónico. El capitel se encuentra muy alejado de otras interpretaciones austeras y sobrias del orden toscano, con un gran número de elementos ornamentales que configuran una interesante propuesta barroca. En dicho capitel aparece un astrágalo con filete y baquetón, seguido por un collarino liso y filetes con perlas justo bajo el equino. Éste se decora con ovas y dardos, culminando en un ábaco más austero y sin excesiva ornamentación. Por lo que respecta al entablamento, está resuelto a partir de un arquitrabe liso sobre otro cordón decorativo con perlas, un listel moldurado y por encima de él un friso corrido decorado con plafones de querubines, al igual que el tercio inferior del fuste de la columna.

La cornisa de remate presenta dentículos muy marcados, cuya geometría cúbica contrasta con las líneas orgánicas del resto del retablo.

El segundo nivel también puede ser estudiado con detalle gracias a los clichés conservados. Aparece un orden corintio, dejando de lado el jónico que según la superposición canónica podría haber aparecido en su lugar (fig. 23). La columna se apoya sobre un alto podio decorado de nuevo con los consabidos querubines, presentando basa sencilla y, de nuevo, un primer tercio del fuste ornamentado con relieves figurativos.²⁰ En este caso aparecen pequeños angelitos o *putti* entre follaje y guirnaldas, levantando un brazo alternativamente en cada par de columnas, mientras que el resto del fuste sigue las pautas ya vistas para el primer cuerpo, con las estrías helicoidales girando en sentidos opuestos. El capitel está muy decorado mediante gruesas hojas de acanto, y sobre él se apoya un entablamento algo diferente al del cuerpo inferior. Una moldura, decorada con un motivo de abalorios de tres perlas esféricas y un husillo, separa el ábaco de unas platabandas no excesivamente ornamentadas. A éstas se superpone un friso muy similar al del orden toscano inferior, y por último una cornisa muy decorada, con una moldura de grandes ovas entre otros elementos ornamentales y con unos modillones y un cimacio muy saliente.

Fig. 23. Segundo cuerpo del retablo de orden compuesto. En la esquina superior izquierda un doctor de la Iglesia, probablemente San Ambrosio o San Agustín, y bajo él la figura de San Juan Evangelista casi oculta. A la derecha y con mayor tamaño una santa con un perro a sus pies, lo que la identificaría con Santa Quiteria.



²⁰ La naturaleza de este podio y de la basa de la columna corintia hacen pensar que el primer cuerpo toscano pudiera presentar unas características muy similares.

Por lo que respecta al último cuerpo, las fotografías de *Royal* tan sólo muestran la parte inferior del orden, la correspondiente al podio, la basa y alrededor de la mitad del fuste de la columna. Sin embargo, sí que permiten apreciar como el esquema decorativo ya comentado se mantiene con mínimas variantes, y la superposición de toscano y corintio en el primer y segundo nivel respectivamente, hacen suponer que el cuerpo superior estaría resuelto mediante una interpretación del orden compuesto.

Una vez analizada la estructura arquitectónica y decorativa del retablo de Bartolomé Saloni, se puede pasar a comentar la hipótesis de restitución del programa iconográfico completo del retablo y de las esculturas de Juan Sánchez Cordobés. Como ya se ha indicado, el retablo carece de un sentido narrativo en su iconografía (De la Peña; Máximo, 2004: 47). En lugar de un programa iconográfico secuencial como era habitual en otros ejemplos, aquí se decidió colocar esculturas que no interrelacionan narrativamente entre ellas, si bien sí pueden encontrarse relaciones grupales y de significado teológico, como se verá a continuación. La historiografía ha identificado una serie de imágenes a partir de fuentes documentales y del análisis de la comentada fotografía de 1911. De este modo, en la calle central se encontrarían, en un sentido ascendente, la Virgen del Sagrario, oculta por el tabernáculo, la Asunción, un resucitado y, finalmente, un calvario en el ático. Flanqueando la calle central, los investigadores identifican a San Pedro y San Pablo en el primer



Fig. 24. Detalle del tercer cuerpo del retablo, con la posible Santa Isabel o Santa Ana a la izquierda y las piernas del San Sebastián a la derecha.

cuerpo, y a San Sebastián y San Rafael en el tercero. La referencia a Pedro y Pablo, además de por la tradición iconográfica tan conocida de aparecer a ambos lados de la imagen principal de cualquier escena religiosa, se basa en la imagen de 1911, en la que si bien con poco detalle, parece identificarse sobre todo la espada de Pablo en la calle de la derecha. Por lo que respecta a las identificaciones de San Sebastián y San Rafael en el tercer nivel, también en la imagen de Amador de los Ríos se intuye una figura masculina semidesnuda en la calle de la izquierda, lo que unido al hecho de que hubieran existido en la villa ermitas de tales advocaciones hace que los historiadores se inclinen por esta atribución concreta. Recientes publicaciones han aportado interpretaciones relativas a la composición del retablo (Martínez, 2014: 19-21). Según estas últimas reseñas, la imagen principal del retablo sería la de la Virgen de la Pera, que dataría del siglo XIV, mientras que las esculturas más importantes que acompañarían a esta talla serían las de Santa Ana, San Antonio y San Diego, las tres de 1669 y donadas a Hellín por Doña Milagros, Doña Ana y Don Diego de Corbalán. Sin embargo, la fotografía de 1911 no ayuda a dilucidar la veracidad de estas aseveraciones.

A partir de aquí, es el análisis de los clichés de *Royal* el que puede ayudar a dilucidar la naturaleza del resto de imágenes del retablo, así como a reafirmar alguna de las identificaciones que se acaban de resumir. Por lo que respecta a las calles que flanquean las figuras centrales, en uno de los clichés de *Royal* ya analizado puede apreciarse claramente una de las santas, en concreto la del segundo cuerpo y bajo el citado San Sebastián (fig. 23). Se trata de una santa de apariencia joven y con ricos vestidos de doncella, con uno de sus brazos levantado, en el que debió de portar una palma como símbolo de martirio, y un elemento que identifica casi totalmente a la imagen: un perro a sus pies. Los atributos parecen indicar sin excesivas dudas de que se trataría de Santa Quiteria, quien además gozaba de una especial devoción en la zona de Hellín, con una ermita en la propia localidad.²¹ En el borde superior de otro cliché pueden apreciarse las piernas desnudas del hipotético San Sebastián (fig. 24), lo que vendría a reafirmar la atribución tradicional de esta imagen concreta. Si se dan por seguras por tanto las identificaciones de San Sebastián y Santa Quiteria, y se toma como criterio para las hornacinas simétricas al otro lado de la calle central, el hecho de ser santos y santas de especial devoción en la zona de Hellín, es perfectamente posible que San Rafael fuera la pareja de San Sebastián, pudiendo aventurar que la simétrica de Santa Quiteria

²¹ No olvidar que a apenas quince kilómetros se encuentra la pequeña población de Mora de Santa Quiteria, lo que demuestra la especial querencia de la zona por la santa en cuestión.



Fig. 25. Imágenes del segundo cuerpo del retablo. Abajo San Juan Evangelista con la copa en la mano, y arriba uno de los grandes doctores de la Iglesia, por su tocado de obispo San Agustín o San Ambrosio

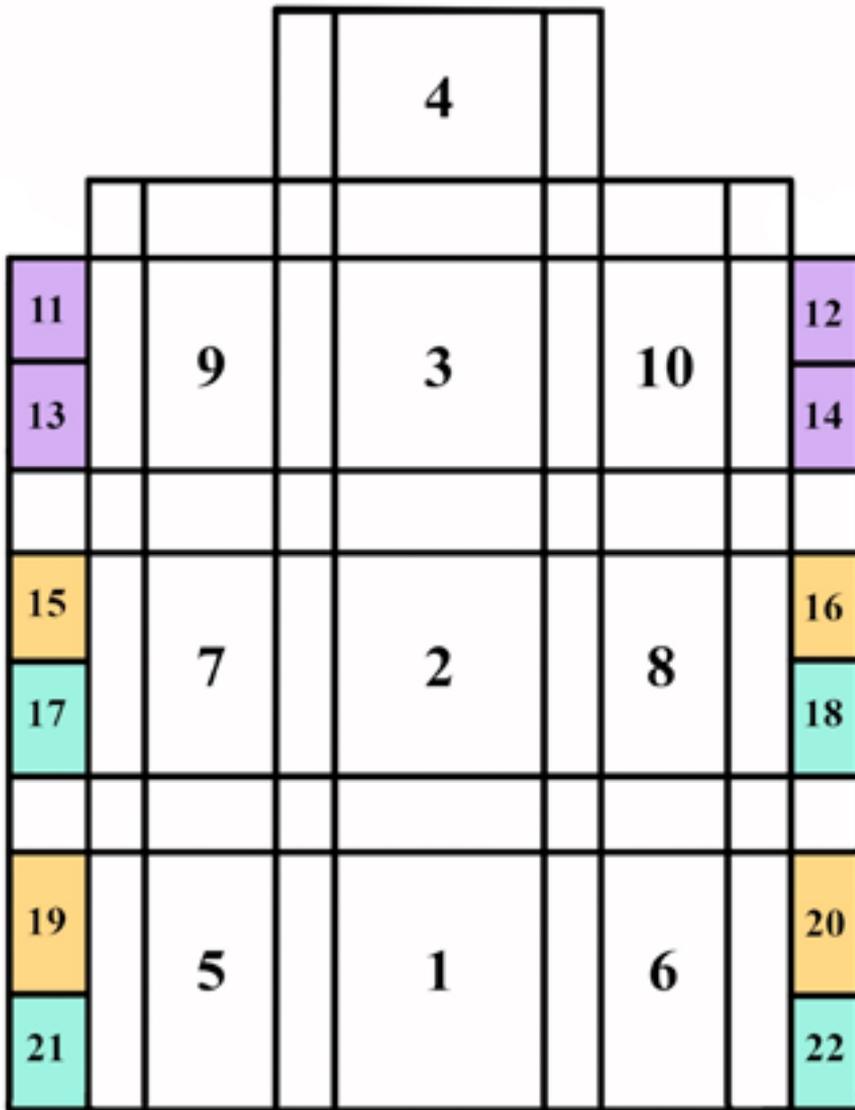
fuera Santa Bárbara, con también una ermita en Hellín.²²

Quedarían por tanto las doce hornacinas de las calles laterales, seis a cada lado y de la mitad de tamaño que las esculturas hasta ahora comentadas. El número doce llevó a los historiadores a evaluar la posibilidad de que se tratara de un apostolado, pero como se verá a continuación los clichés de *Royal* desmienten esta posibilidad. Como se ha visto en los positivos analizados, las fotografías de Pascual García sólo ofrecen pistas sobre la parte izquierda del retablo, la referente al lado del evangelio del templo. Pese a esta obvia limitación, teniendo en cuenta la regla de simetría que suele regir este tipo de manifestaciones escultóricas, identificando las imágenes de un lateral del retablo, pueden conocerse, si bien hipotéticamente, las del otro costado. La hipótesis aquí presentada defenderá la posibilidad de que las doce hornacinas estuvieran divididas en tres grupos de cuatro imágenes cada una, y no una única serie de los doce apóstoles. En la misma figura 24 en la que aparecen las piernas de San

²² La identificación que hacen algunos investigadores de esta santa con Santa Clara no parece coincidir con el aspecto de la imagen en la fotografía de 1911, dado que la escultura analizada en este punto concreto no muestra ropas de abadesa como debería corresponder a Santa Clara, y sí una apariencia de joven doncella como podría ser Santa Bárbara.

Sebastián puede apreciarse una hornacina con una figura femenina con tocado y uno o dos bebés en brazos. En ambas opciones una posibilidad plausible sería una imagen relacionada con la familia de Cristo, ya fuera Santa Ana con María, o Santa Isabel con San Juanito y el Niño. Si así fuera, al otro lado del retablo debería aparecer otra escena similar, así como en otras dos hornacinas en otros niveles. Las posibilidades son amplias: San José, San Joaquín, o las propias Santa Ana o Santa Isabel, dependiendo de la atribución correcta de la imagen comentada.

El segundo de los cuartetos que configurarían las calles laterales es de identificación prácticamente segura (fig. 25). En efecto, la figura masculina imberbe, de largos cabellos y con una copa en la mano, parece fácilmente identificable con San Juan Evangelista, lo que conllevaría que otras tres hornacinas estuvieran dedicadas al resto de los evangelistas, Mateo, Marcos y Lucas. Desgraciadamente, ninguna prueba fotográfica queda de ellos en el archivo de *Royal*. El último grupo de cuatro imágenes también parece claro y de atribución segura. Así, encima del San Juan Evangelista y en una hornacina del mismo segundo nivel, se puede ver claramente la imagen de un obispo mitrado con un libro en la mano (fig. 25). La identificación con uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia parece clara, y por el tocado concreto tan sólo habría que dilucidar si se trataba de San Ambrosio o San Agustín de Hipona, pues ambos suelen aparecer mitrados, mientras que San Gregorio Magno porta tiara papal, y San Jerónimo el capelo cardenalicio. De hecho, este último parece asomar entre las flores que adornaban uno de los catafalcos con su característico tocado y justo bajo el San Juan Evangelista ya referido anteriormente (fig. 22). De este modo quedarían aclaradas las iconografías de las doce figuras de las calles laterales: cuatro personajes de la vida de la Virgen y Jesús, los cuatro evangelistas y los cuatro grandes doctores de la Iglesia católica. Por la riqueza iconográfica que el retablo ofrece tras estas identificaciones, queda clara la ambición con la que la parroquia de la Asunción afrontó el reto de encargar y sufragar esta magnífica pieza escultórica, la cual desgraciadamente tan sólo podemos intuir hoy en día gracias a fotografías como las de *Royal* (fig. 26).



- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1. Virgen del Sagrario y Tabernáculo | 13. Santa Ana o Santa Isabel |
| 2. Asunción | 14. Escena familiar de Jesús |
| 3. Cristo resucitado | 15. Doctor de la Iglesia: S. Ambrosio o S. Agustín |
| 4. Calvario | 16. Doctor de la Iglesia |
| 5. San Pedro | 17. San Juan Evangelista |
| 6. San Pablo | 18. San Mateo |
| 7. Santa Quiteria | 19. San Jerónimo |
| 8. Santa Clara | 20. Doctor de la Iglesia |
| 9. San Sebastián | 21. San Marcos o San Lucas |
| 10. San Rafael | 22. San Marcos o San Lucas |
| 11. Escena familiar de Jesús | |
| 12. Escena familiar de Jesús | |

Fig. 26. Hipótesis de identificación de la totalidad de las esculturas que configuran el retablo de la Asunción de Hellín. En violeta las hornacinas con escenas de posibles familiares de Jesús, en naranja los grandes doctores de la Iglesia, y en azul los cuatro evangelistas.

5. CONCLUSIONES

El análisis llevado a cabo en los apartados precedentes ha permitido un mayor conocimiento de algunas importantes muestras artísticas perdidas a partir de dos enfoques diferentes. Desde un punto de vista analítico, algunas de las fotografías recuperadas y analizadas muestran elementos perdidos o desconocidos hasta el momento. Así ocurre con la talla del San Antonio de Padua de la parroquia de la Asunción, o con detalles del perdido retablo del mismo templo, cuyo estudio en profundidad ha permitido abordar una hipótesis de comprensión iconográfica completa. Por otro lado, y desde un enfoque estético y visual, la calidad de los clichés de *Royal* permite disfrutar de obras conocidas con una calidad extraordinaria y un detalle nunca antes visto. Tal es el caso de la célebre Inmaculada de los Franciscanos de Salzillo, las Dolorosas del citado autor del mismo convento y de la parroquia, o la Virgen del Rosario, patrona de la localidad. Las posibilidades de difusión y exposición de imágenes extraídas a partir de estos negativos gracias a la tecnología digital son enormes, y vendrán a colmar una aspiración lógica en una localidad con un patrimonio tan valioso en su momento y desgraciadamente perdido.

Por otro lado, es interesante destacar que las fuentes principales para el estudio llevado a cabo no han sido, como tradicional y mayoritariamente ocurre, de carácter textual, sino que han sido las imágenes fotográficas las que han catalizado el análisis de las esculturas seleccionadas. Desde su popularización en 1839 con el daguerrotipo, la fotografía ha gozado de una cualidad polisémica. Por un lado ha sido el objeto a partir del cual obtener un goce visual gracias a multitud de imágenes que buscaban impactar estéticamente en el espectador, y cuyo estudio y valoración constituyen la historia *de* la fotografía. Por otro lado, la imagen fotográfica no puede nunca obviar su valor documental tanto para la historia, para la antropología, para las ciencias naturales o, en el caso que protagoniza este artículo, para la historia del Arte. Es en ese momento en el que el historiador puede y debe emplear las imágenes fotográficas para construir la historia *con* la fotografía (Lara, 2005: 3) De este modo la fotografía, gracias a su cualidad de instante temporal conservado, ya sea en una placa de cristal, en un cliché de celuloide o en una porción de papel, servirá como herramienta para el disfrute y conocimiento de lo que el tiempo y la acción humana ha destruido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1911). *Catálogo Monumental de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Ed. Facsímil.
- CABEZUELO LÓPEZ, A.; GARCÍA NAVARRO, F. J. (2010). "Los talleres de Justo Burillo y su presencia en Hellín". *Redoble*, 31, Asociación de Cofradías y Hermandades Semana Santa de Hellín, 199-200.
- CARMONA MUELA, J. (2003). *Iconografía de los santos*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CARRIÓN ÍÑIGUEZ, J. D. (2004). *La persecución religiosa en la provincia de Albacete durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- CARRIÓN ÍÑIGUEZ, V. P. (2006). *Los conventos franciscanos en la provincia de Albacete. Siglos XV-XX*. Murcia: Editorial Espigas.
- (2014). *Patrimonio escultórico en las fundaciones franciscanas de la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto Teológico de Albacete.
- DE LA PEÑA VELASCO, C.; MÁXIMO GARCÍA, E. (2004). "El retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de Hellín". *Imafronte*, 16, Universidad de Murcia, 31-52.
- DE LA PLAZA ESCUDERO, L. coord. (2008). *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ESCOBAR CORREA, J. C. (2012). *Ave Maria Gratia Plena: Iconografía e iconología de la Inmaculada Concepción*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- FERRANDO ROIG, J. (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1985). *Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J.; SANTAMARÍA CONDE, A. (1999). *Arquitectura de la provincia de Albacete*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GILA MEDINA, L. (2010). "Juan Sánchez Cordobés: un desconocido escultor en la Granada de la primera mitad del siglo XVII". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, Universidad de Granada, 77-92.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2005). "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". *Revista de antropología experimental*, 5, Texto 10, Universidad de Jaén, 1-28.

- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- LÓPEZ PRECIOSO, F. J. (2005). "El ojo en el tiempo. La colección de fotografía del Museo Comarcal de Hellín (Albacete)". *Añil*, 28, Universidad de Castilla-La Mancha, 15-16.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. (2014). "El templo de Santa María de la Asunción de Hellín". *La Portalí*, 47, Hellín, 19-21.
- MORENO GARCÍA, A. (1985). *Las calles de Hellín*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- (1989). *Hellín: Crónica en imágenes*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- ORTIZ HERAS, M. (1995). *Violencia, conflictividad y justicia en la provincia de Albacete (1936-1950)*. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ ABADIE, E. (2007). *Pedro Menchón (1875-1955)*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (2001). "Pintura mural de mediados del siglo XVIII: el camarín de la Virgen del Rosario en Hellín". *Al-Basit*, 45, Instituto de Estudios Albacetenses, 83-151.
- SÁNCHEZ MORENO J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Editora Regional murciana.
- SOUGEZ, M. L. coord. (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.