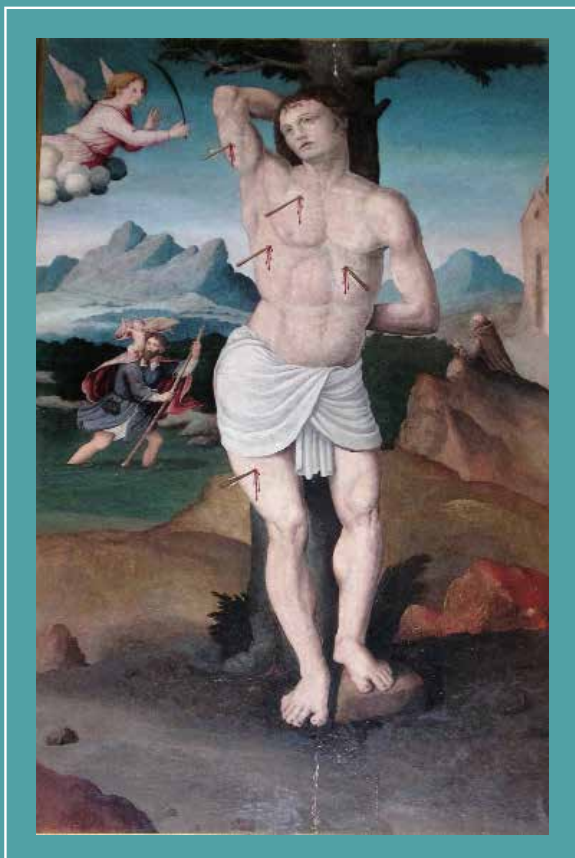


CUADERNOS ALBACETENSES **20**

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA



*Las pinturas del antiguo retablo mayor
de la iglesia parroquial de Letur*



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
“DON JUAN MANUEL”
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA (Alicante,1953)

Premio Extraordinario de Licenciatura. Doctor en Historia del Arte. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Catedrático de Enseñanza Secundaria. Miembro del Centro de Arte de la Época Moderna (CAEM)) de la Universidad de Lleida.

Desde 1995 hasta 2007 fue Subdirector de Exposiciones Retrospectivas del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil- Albert”. Ha sido Miembro de Número del antiguo Instituto de Estudios Alicantinos, Vicepresidente del Ateneo de Alicante y Asesor Científico del Museo de Bellas Artes de Valencia. Medalla de Honor del Ateneo de Alicante.

Tiene publicados decenas de libros y artículos de investigación sobre su especialidad, Historia del Arte, y ha dictado distintas conferencias sobre Velázquez y pintura valenciana del Renacimiento entre otros temas, en universidades, academias de bellas artes, museos (Museo del Prado) y en distintas entidades culturales.

Miembro del Comité Científico de Congresos de Historia del Arte. Profesor de Cursos de Verano (Universidad de Elche).

Comisario de distintas exposiciones, entre ellas “La Luz de las Imágenes. La Faz de la eternidad”. Alicante, abril 2006- enero 2007.

Ha ejercido la crítica de Arte y ha sido miembro de jurados de Concursos de Arte Contemporáneo

Escritor, en 1993 obtuvo el Primer Premio del concurso internacional de novela corta “Gabriel Sijé”. Finalista del Premio “Azorín” de novela 2014.

CUADERNOS ALBACETENSES **20**

LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA

LAS PINTURAS DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LETUR



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES

“DON JUAN MANUEL”

EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie IV - Cuadernos albacetenses – Núm. 20

Albacete, 2017

Hernández Guardiola, Lorenzo

Las pinturas del antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Letur / Lorenzo Hernández Guardiola.

Albacete : Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2017.

49 p. : fot. col. ; 24 cm. -- (Serie IV - Cuadernos albacetenses ; 20)

D.L. AB 367-2017 -- ISBN 978-84-946465-4-6

1. Pintura religiosa - Letur (Albacete). I. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. II. Título. III. Serie.

75.051:726.54 (460.288 Letur)

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES “DON JUAN MANUEL”
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE,
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS
LOCALES. CSIC

Las opiniones, hechos o datos consignados en esta obra son de la
exclusiva responsabilidad del autor

Edita: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”

Maquetación e impresión: DESONORA Agencia de publicidad

Fotografía de Cubierta:

D. L.: AB 367-2017

I. S. B. N.: 978-84-946465-4-6

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
1. El Maestro de Albacete. Estado de la cuestión. Su identificación con el pintor Juan de Vitoria (...1538-1558).	11
2. La iglesia de La Asunción de Letur. Proceso constructivo.	15
3. El retablo del altar mayor.	19
4. Historia de las tablas. Vicisitudes.	21
5. Descripción e iconografía.	23
6. Estudio estilístico.	39
7. De nuevo sobre el autor de las tablas.	41
ARCHIVOS Y BIBLIOGRAFÍA.....	47

PRÓLOGO

He aceptado con mucho gusto y humildad el ofrecimiento que amablemente se me ha hecho para prologar este libro. No me veía con fuerzas para poder realizarlo, y más después de conocer el vasto curriculum que Lorenzo Hernández Guardiola posee. Una vida dedicada a la historia del arte es lo que puede resumir, grosso modo, la trayectoria profesional de éste profesor. Es especialista en pintura valenciana del Renacimiento y ha estudiado y catalogado prácticamente el conjunto de pinturas que de los siglos XV al XVIII se conservan en la actual provincia de Alicante. Comisario de exposiciones, conferenciante en distintos museos (Museo del Prado) y universidades, miembro de comités científicos de congresos de Historia del Arte, ha cultivado también la narrativa, obteniendo varios reconocimientos, como por ejemplo ser finalista del Premio Azorín de novela en 2014. Años de estudio y trabajo que han desembocado en infinidad de publicaciones, premios a su labor investigadora y cargos de responsabilidad en academias y museos, arrojando luz sobre las tinieblas del tiempo y del olvido, pudiendo presentar temas y personajes “claros y resplandecientes” como una pintura recién restaurada cuando es librada del polvo y el humo.

Mi amor al arte y a Letur, es lo que nos ha puesto en contacto, un granito de arena que ha ayudado a dar sus frutos en este magnífico libro, donde Lorenzo Hernández Guardiola ha conseguido poner nombre al Maestro de Albacete, el enigmático pintor al que, hasta el momento, se atribuían las tablas objeto de este libro y que tan presente ha estado en tantas generaciones de letureños sin conocer si quiera su nombre. Ya le decía yo, cuando nos pusimos en contacto la primera vez por correo electrónico, que llevaba observando estas tablas desde que era monaguillo y las colocaron allá por el año 1977, todo un descubrimiento para las generaciones más recientes y un reencuentro para las viejas.

Éste libro es un estudio pormenorizado del antiguo retablo y de lo que queda en las tablas conservadas en la iglesia de Letur. No será hasta 1963, cuando Pérez Sánchez hablará de estas pinturas atribuyéndolas al Maestro de Albacete, por ser el mismo autor del retablo de la Virgen de los Llanos de la Catedral de la ciudad manchega. . Desde aquí poco o nada se había aportado. La relación del Maestro de Albacete con Hernando Yáñez y sobre todo con Hernando Llanos, pintor renacentista y discípulo de Leonardo da Vinci que trabajó en Valencia hasta bien entrado el S. XVI, es incuestionable, como aparece reflejado en el estilo leonardesco de su pintura. Son muchas las obras pictóricas distribuidas por diferentes iglesias y museos las que van a ayudar a atribuir a JUAN DE VITORIA la autoría de las tablas de Letur, en torno a 1545 y realizadas en el taller que el pintor regentaba en Murcia. Modelos de personajes basados algunos en grabados anteriores, que se repiten en sus diferentes trabajos, donde aparecen tipos idealizados, con un rasgo común en muchos de ellos, “orejas verticales, pegadas a la cabeza y peculiares lóbulos, ásperos y retorcidos” quién sabe si entre estas caras se esconde el autorretrato del propio artista. También descubrimos en este estudio la distribución original de las pinturas en el retablo del altar mayor de la iglesia, y la existencia de una séptima tabla, “Padre Dios bendiciendo”, que no ha llegado hasta nosotros, gracias a la descripción que Amador de los Ríos hace a principios del S. XX en su “Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Albacete”.

Letur es ese pueblo que ya en 1578 las relaciones topográficas que el rey Felipe II manda hacer, lo describían como “alegre y deleitable”. Naturaleza y arte forjados a lo largo de los tiempos, calles cargadas de esencias e historia que nos conducen todas ellas a la Plaza Mayor, antiguo patio de armas del castillo, donde aparece majestuosa e imponente la Iglesia de Santa María de la Asunción, símbolo de Letur y de los letureños y caja de oro para custodiar ese magnífico tesoro que son sus tablas renacentistas.

Me vais a permitir que termine este prologo agradeciendo a Juan de Vitoria el legado tan importante que nos dejó, así como a Francisco García, que evitó que éstas desaparecieran en uno de los momentos más críticos de su historia. Quiero dar especialmente las gracias a Lorenzo Hernández Guar-

diola por ofrecer desinteresadamente su labor, horas y horas de estudio y trabajo que han servido para arrojar luz sobre nuestro pasado y ayudar a conocer la esencia de nuestra historia, para perfilar de manera más clara nuestro futuro.

Francisco Javier Pérez Tomás

1. El Maestro de Albacete. Estado de la cuestión. Su identificación con el pintor Juan de Vitoria (...1538-1558).

En el año 1963 el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez publicó el primer estudio sobre las tablas que, pertenecientes a su antiguo retablo mayor, se conservan en la iglesia parroquial de la Asunción de Letur, atribuyéndolas al Maestro de Albacete¹; pintor anónimo, bautizado con este nombre por el investigador Leandro de Saralegui a partir de las pinturas del actual retablo de la Virgen de los Llanos en la catedral de San Juan Bautista de la mencionada ciudad.

Hace más de medio siglo, Diego Angulo Íñiguez distinguió a este anónimo Maestro de Albacete, aunque sin bautizarlo, como un discípulo de Yáñez y Llanos, de rasgos estilísticos bien definidos, como el autor del retablo de Santa Catalina de Orihuela, el de la capilla de la Virgen de los Llanos de la iglesia de San Juan de Albacete, un Nacimiento de Chinchilla y los restos de otro conjunto en el Museo de Murcia². Estos últimos, a su vez, fueron documentados como pertenecientes al retablo mayor que el pintor Juan de Vitoria tenía acabado y asentado en junio de 1552 en la ermita de Santiago Apóstol de Murcia³, desmantelado y destruido en gran parte durante la Guerra Civil de 1936-1939, salvándose sólo los tableros altos con escenas del Apóstol y el Calvario del ático, que pasaron al mencionado museo⁴.

1 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Varias tablas del Maestro de Albacete". *Archivo Español de Arte*, vol. 36 (1963), pp. 257-259

2 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*, en *Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1954, p. 51.

3 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C.: "Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico-mudéjar de Santiago". *Revista Murcia*, núm. 4, 1975, pp. 73-75 y 77. Esta noticia la repite este autor en otros artículos que cita el investigador J. C. Agüera Ros (véase nota siguiente).

4 Sobre las vicisitudes de este conjunto y el estudio iconográfico de sus restos: AGÜERA ROS, José Carlos: "Santiago de lo literario a lo pictórico. Entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan

Es a partir de estos fragmentos con los que se puede reconstruir la producción del pintor Juan de Vitoria, al que hay que asignar las pinturas nombradas por Diego Angulo y otras más. Pérez Sánchez atribuyó el retablo de Santa Catalina de Orihuela a este pintor⁵. Sin tener en cuenta estas opiniones, Gutiérrez – Cortines asigna a Andrés de Llanos, el hermano menor de Hernando Llanos, los retablos de San Juan de Albacete y el de Santa Catalina de la catedral de Orihuela por comparación con el retablo de la capilla de San Juan de la Claustro de la catedral de Murcia, hoy en su Museo ⁶, tradicionalmente considerado obra de Andrés de Llanos por un documento no interpretado, a nuestro juicio, correctamente, como veremos. Las tablas de Letur, objeto del presente estudio, guardan intensas relaciones con este conjunto del Museo de la Catedral de Murcia, como analizaremos en su momento.

Juan de Vitoria, por el estilo de su pintura, debió de ser discípulo de Hernando Llanos, el supuesto colaborador en 1505 de Leonardo da Vinci en la desaparecida “Batalla de Anghiari” de la Sala del Consiglio de la Signoria de Florencia y coautor, con Hernando Yáñez de la Almedina, del conjunto mayor de la catedral de Valencia. , que contratan en marzo de 1507, introductores en España del estilo del genial pintor italiano⁷.

Formado seguramente en el taller murciano de Hernando Llanos y miembro activo del mismo hasta la muerte de éste antes o en 1528, Juan de Vitoria mantuvo una estrecha relación con su hermano , Andrés Llanos, quien lo eligió para que se cumpliera su última voluntad en 1552. Debieron tener la misma edad, nacidos ambos en torno a 1500. Si bien se ha señalado en la obra de Juan de Vitoria el influjo de otros pintores valencianos, cuya producción pudo ver en alguna ocasión en la misma

de Vitoria (1552). *Estudios Románicos*, Universidad de Murcia, volumen 13-14, 2001-2002, pp. 7-21.

5 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E: “Arte” en *Valencia*. Colección Tierras de España. Barcelona, 1985,p. 295. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: ”Varias tablas del Maestro de Albacete”, .op. cit

6 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: ”Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, en *El legado de la pintura: Murcia (1516-1811)*. Catálogo de la Exposición. Murcia, Centro de Arte Palacio Almuñé. Murcia, Ayuntamiento, 1999, p. 45.

7 Sobre los Hernando, véase *Los Hernando. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Cat. de la exposición (BENITO DOMÉNECH, Fernando, comisario). Valencia, Museo de Bellas Artes, del 5 de marzo al 5 de mayo de 1998.

Valencia, no creemos que estuviera integrado en el taller de los Hernando cuando éstos pintaron, entre 1507 y 1510, recién llegados de Italia, el retablo mayor de la catedral de esta ciudad, pues en esas fechas Juan de Vitoria sería un niño. Creemos que hubo de formarse en el obrador de Hernando Llanos cuando éste se domicilió en Murcia.

Aunque es probable que permaneciera en el taller de Hernando Llanos a su muerte, que heredaría su hermano Andrés, y trabajara al alimón con éste durante algún tiempo, todo indica que en los años de 1530 Juan de Vitoria se movió por tierras albaceteñas, llevando a cabo las obras que en esta zona se han venido atribuyendo al denominado hasta el momento Maestro de Albacete y que hay que adjudicar por razones formales y en parte documentales a Juan de Vitoria.

En efecto, en noviembre de 1538 y en 1541 se le documenta en Chinchilla, en trabajos de carpintería, dorado y pintura del pie de la Cruz Mayor de la iglesia parroquial y por dar color a unas varas y dorar las dichas manzanas en la misma parroquia⁸, obras calificadas de muy escaso interés, al igual que los trabajos en el mismo lugar de los también pintores Hernando Díaz y Benito López en 1539 y Jaime de Fauegasca en 1540. Quienes dan a conocer estas noticias afirman que nada hace suponer que su actividad fuera propiamente artística pudiéndose tratar de simples artesanos⁹. Juan de Vitoria es pintor de retablos y su presencia en la parroquial de Chinchilla en esos dos años hubo de tener relación con su trabajo, casi con toda seguridad con la ejecución de la tabla del *Nacimiento* conservada en la parroquia y hasta hoy asignada al Maestro de Albacete. Ésta, por sus medidas (128 x 124 cm) debió de ser la pieza principal de un pequeño retablo quizá destinado a alguna de sus capillas. El que se aprovechara la presencia de un pintor para trabajos menores (Juan de Vitoria era también dorador y pintor imaginero) no era nada inusual en la época en poblaciones carentes de talleres estables de pintu-

8 Archivo Histórico. Diócesis de Albacete. Libro de Cuentas (1536-1541) de la parroquial de Chinchilla. Fol. LXIV: *Más se le recibió en descargo ocho reales que pagó en diez y seis días de este mes (noviembre) a Juan de Vitoria, pintor, por el pie de madera que hizo para asentar la cruz mayor y por dorarlo y darle de colores. Tenía su conocimiento. 1538. Fol. LXXX: Más se le recibió en descargo treinta reales que pagó a Vitoria pintor de dar color a estas varas y dorar las dichas manzanas en la dicha ciudad. Tenía conocimiento. 1541.*

9 SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Estudio Histórico-Artístico)*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, Ensayos históricos y científicos n.º 7, 1981, p. 130.

ra. Lo que si tenemos muy claro es que Juan de Vitoria no se trasladó a Chinchilla solamente para trabajar en obras de muy escaso interés. Igual ocurriría con el pintor Juan Valera que en 1540 pinta y cobra por un retablo y por el trabajo menor de dar color al cirio pascual en la misma iglesia parroquial de Chinchilla¹⁰. Juan de Vitoria podría haberse trasladado a esta ciudad en 1538 desde Albacete, apenas a quince kilómetros de distancia, en cuya iglesia de San Juan habría concluido o estaba trabajando en el actual retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos. De hecho algunos historiadores creen que esta obra, que dio nombre al Maestro de Albacete, debió llevarse a cabo entre 1530 y 1540¹¹.

Con todo, estas fechas de Chinchilla, sobre todo la de 1538, primera vez que se documenta a Juan de Vitoria, son muy importantes pues demuestran su presencia en la década de los años de 1530 en tierras de Albacete, años en los que debió de ejecutar las obras que se han venido atribuyendo al Maestro de Albacete en la capital y en poblaciones como Alcaraz, Letur y la misma Chinchilla, todas ellas obras de Juan de Vitoria por razones obvias de estilo.

Su obra muestra un arte de ascendencia leonardesca, con buenos efectos de color, aunque en ocasiones incorrecto en el dibujo en algunos detalles anatómicos, sin duda debidos a la participación de su taller, como advertimos en otros trabajos suyos conservados en Alcaraz, Chinchilla, Orihuela, Murcia, Valencia y Letur, estos últimos objeto del presente estudio.

10 Id; *ibíd.* pp. 129-130.

11 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: *DOCUMENTA*. Exposición conmemorativa del V centenario del inicio de las obras de la actual parroquia de San Juan Bautista de Albacete, hoy Catedral. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Serie III - Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes - N° 15. Albacete, 2015. Cat. núms. 41-47, p. 36.

2. La iglesia de La Asunción de Letur. Proceso constructivo.

Hacia mediados del siglo XIII, bajo el reinado de Fernando III y durante la Reconquista, la Orden de Santiago ocupa las distintas encomiendas de la sierra de Segura: Yeste, Taibilla y Socovos, a la que pertenece Letur. Esta orden impulsará la construcción de los templos de la zona, entre ellos la iglesia de Santa María de la Asunción de Letur, erigida entre finales del siglo XV y principios del XVI en estilo gótico y con portada renacentista, plateresca, construida en 1528. La Orden giraría periódicas visitas a la iglesia (1480 la primera, 1492,1498, 1507...) por las cuales conocemos su estado inicial y posteriores transformaciones¹².

Debió de existir una primitiva iglesia, ya que en 1480 los visitantes “la hallaron labrada de nuevo”. En la visita de 1498 se especifica que el templo es de una sola nave “e las paredes de calicanto e cubierta de madera de pino pintada”¹³. En el altar mayor se veneraba una imagen de Nuestra Señora y a la izquierda otra de Santiago. La techumbre plana (seguramente decorada con un artesonado lleno de labor geométrica de cintas) propia del arte mudéjar, aún se mantenía en 1507. Entre esta fecha y 1528 se cubriría el templo con las actuales bóvedas de crucería¹⁴. De hecho, los visitantes de Santiago, en 1525, describen el templo como “de una nave e está la capilla mayor con dos capillas colaterales hechas de cantería de bóvedas muy buena”.

Declarada Monumento Nacional en 1981, es un templo pequeño de piedra travertino grisácea, de gruesos muros y contrafuertes potentes. De una sola nave, dividida en tres tramos, el último ocupado por el coro y cabecera poligonal de cinco paños. Los tramos se cubren de bóvedas estrelladas con terceletes, que arrancan de columnas adosadas a los mu-

12 AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete*. Texto manuscrito, tomo II, pp. 140-160, 1912

13 Id; *ibid.* p. 143.

14 Id; *ibid.* . p. 148.

ros, con capitel sencillo de bolas. García-Saúco define la parroquia como pequeña, discreta, armónica y muy bella¹⁵.

Tiene cinco capillas, dos a cada lado de la nave. La primera de la derecha es la del Padre Jesús, con bóveda de crucería. Junto a ésta la de la Inmaculada Concepción, con el mismo tipo de cubrición. Frente a la misma, la capilla de La Dolorosa y a su lado se adivina otra, cegada en la restauración que se llevó a cabo en el templo en los años 60 del siglo XX: la capilla de las Ánimas. Frente a la capilla del Padre Jesús se localiza la de la Asunción.

A los pies del templo se ubica el coro sobre un gran arco escarzano que descansa en dos columnas toscanas, formando una bóveda estrellada con nervios en forma de corazón, con claves que representan la cruz de Santiago y la concha de peregrino, alusiones a los promotores de la construcción de la iglesia, la Orden de Santiago, así como motivos florales. En esta zona, se encuentra la antigua capilla del baptisterio. La pila bautismal, del siglo XVI, fue trasladada en la última restauración a su ubicación actual, una segunda entrada a la iglesia formada por un sencillo arco de medio punto, que en la actualidad se ha transformado en una ventana que da a la calle.

En el exterior del templo, en el lado derecho de la portada principal se levanta la torre de cuatro cuerpos, aunque en un principio sólo tenía tres, añadiéndose con posterioridad el cuerpo del reloj, por eso las gárgolas quedan debajo de éste, donde anteriormente estaba el tejado¹⁶. El edificio muestra sólidos contrafuertes en su zona externa, con cornisa adornada con bolas, que recorre la parte alta de los muros.

15 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: *Iglesias albacetenses de nave única. Del Gótico al Renacimiento*. [www. itda. es/articulos/38. pdf](http://www.itda.es/articulos/38.pdf).

16 Sobre la descripción, detalles arquitectónicos y actual patrimonio artístico de la parroquia, véase PÉREZ TOMÁS, Francisco Javier: "La iglesia de la Asunción", en *LETUR. Naturaleza, Piedra y Agua* (Francisco Muñoz y Pedro Jiménez, Edit.). Ayuntamiento de Letur, 2009.



Fig.1 Iglesia parroquial de la Asunción de Letur (cabecera y exterior del edificio).

Así describe Javier Pérez Tomás su portada principal: *es renacentista plateresca, formada por un arco de medio punto entre dos pilastras con capitel corintio, y en las enjutas motivos florales. A continuación, una primera cornisa y encima el friso, con frutos y hojas y la inscripción ETA OBRA SE FIZO EN EL ANO DE MDXXVIII* (“Esta obra se hizo en el año de 1528”). *Sobre la segunda cornisa, un espacio a modo de ático, enmarcado por dos flameros abalaustrados, donde aparecen las iniciales de Jesús a la izquierda “IHS” y de María a la derecha “MA”. En el centro y entre dos cuernos de la abundancia, un escudo rematado por una cesta de frutas, en cuyo interior aparece un jarrón con azucenas, en clara alusión a María. Encima de la portada una amplia ventana abierta a principios del S. XX sustituyendo al ojo de buey o vano circular que había*¹⁷ (Fig. 1).

No se sabe con exactitud quién fue el maestro o arquitecto que realizó el templo, pero en la visita que la Orden de Santiago llevó a cabo en 1525 se habla de un tal Juan de Arana, cantero vizcaíno, que también

¹⁷ Id; ibid.

trabajó en Férez y en la torre de Liétor. Parece ser que el edificio ya estaba construido hacia 1536¹⁸.

De la gran decoración interior que existía (retablos, tallas, pinturas, orfebrería, órgano), sólo quedan en la parroquia seis magníficas tablas del siglo XVI pertenecientes al desmembrado en la Guerra Civil retablo del altar mayor, atribuidas, como hemos indicado, al Maestro de Albacete, de formación en la escuela de pintura valenciana de los Ferrando, Yáñez y Llanos.

Dicho retablo pudo erigirse después de 1525 o tras la conclusión definitiva de la iglesia, en los últimos cuatro años de la década de 1530. De hecho, quien las estudió por vez primera, las consideró propias de lo que se hacía en la pintura valenciana en torno a 1530¹⁹. La estrecha relación con el retablo de San Juan de la Claustro del Museo de la catedral de Murcia, de 1545, podría retrasar la datación de las tablas de Letur al primer lustro de la década de los años 40 del siglo XVI.

18 Véase SÁNCHEZ FERRER, José: "Estudio arquitectónico de las iglesias parroquiales de la encomienda santiaguista de Socovos." *Al-Basit*, Revista de estudios albaceteños, nº 39. Albacete, 1996, pp. 117-155, pp. 139-144. GUTIÉRREZ CORTINES-CORRAL, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1983.

19 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Varias tablas del Maestro de Albacete", op. cit.

3. El retablo del altar mayor.

En nuestra investigación para este libro, hemos tenido la ocasión de descubrir una descripción manuscrita del antiguo retablo mayor de la parroquia de Letur, que llevó a cabo Rodrigo Amador de los Ríos (Madrid, 1849 - 1917), al principio del siglo XX en su *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete*.

Así lo reseña: ... *es así merecedor de estima el altar mayor por el retablo, el cual, correspondiendo con la época de las reformas de la iglesia, es del estilo del Renacimiento, sin pretensiones ni decorativos alardes. Consta solo de dos cuerpos superpuestos con seis tablas "de pincel"... en otros tantos compartimentos horizontales en las cuales aparecen representadas en el cuerpo inferior desde el lado del Evangelio Santiago matando moros, La Anunciación de Nuestra Señora y San Sebastián, y en el superior, en el mismo orden, La Ascensión del Señor, La Virgen con Jesús muerto en el regazo y El Nacimiento del Hijo de Dios. Pone término al retablo y sobre la tabla central del cuerpo alto curvilíneo frontón, en cuyo tímpano destaca el Padre Eterno bendiciendo. Hállanse en perfecto estado de conservación estas interesantes tablas, que como de la Escuela Valenciana podrían estimarse y en las que la suciedad y el polvo han apagado los colores dificultando en varias la interpretación de los asuntos*²⁰.

El conjunto, de estructura tectónica sencilla, sin pretensiones ni decorativos alardes como señala Amador de los Ríos, por las medidas de sus tablas debió alcanzar los 2,50 metros de altura por 2,70 de ancho, seguramente un poco más alto (unos 3 metros) si contamos el frontón curvo que lo remataba, en cuyo tímpano se mostraba otra tabla de Dios Padre en actitud de bendecir, que hubo de desaparecer cuando se desmembró el retablo en la Guerra Civil. Con todo podemos presentar una reconstrucción hipotética del mismo; al menos la ubicación exacta de las tablas conservadas en el conjunto (Fig. 2).

20 AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete*; op. cit tomo II, pp. 159-160. En el texto se confunde la tabla de la Resurrección nombrándola como La Ascensión del Señor, debido a las dificultades que el propio Amador de los Ríos indica para una correcta interpretación de los asuntos (polvo y suciedad). Amador de los Ríos publicó los asuntos de este retablo y su disposición en: "Rincones de España. Letur". *La Ilustración Española y Americana*, núm. del 22-XI-1911. Noticia que dio a conocer DELETURJESUS (Pseud. de Jesús TOMÁS): *Historia de Letur. Notas y conjeturas*. Albacete, 1988.

En tiempos de Amador de los Ríos se conservaba también en la iglesia un “sencillo y elegante retablo plateresco primitivo” –al parecer en la Capilla de la Inmaculada–, de líneas clásicas y frontón triangular, con una sola hornacina en el centro. En el friso del entablamento, en capitales latinas de oro, se leía: LUCIA SPONSA CHRISTI²¹. Por lo que hay que deducir que estaba dedicado a Santa Lucía, aunque en ese momento mostraba una de esas industriales esculturas modernas, según palabras del mencionado investigador, de la Inmaculada Concepción.



Fig.2.- Disposición original de las tablas en el antiguo retablo mayor.

21 AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete*; op. cit tomo II, pp. 161-162.

4. Historia de las tablas. Vicisitudes.

De este retablo quedan seis tablas en la iglesia, cuatro dedicadas a la vida de Cristo, (Anunciación, Nacimiento, Resurrección y Piedad), hoy en el muro de la capilla mayor, una de Santiago Matamoros en la hoy llamada capilla de la Asunción, y otra del Martirio de San Sebastián en la capilla del Padre Jesús (Fig. 3).

El retablo se despiezó durante la Guerra Civil de 1936-1939, destruyéndose su carpintería original, y las tablas pasaron a Caravaca y a la catedral de Murcia. En 1941, el Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional de Murcia las devolvió a la parroquia de Letur según se hace constar en acta firmada el 22 de abril. Por el estado en que se encontraban, el Obispo de Albacete gestionó con el cura párroco su entrega para ser restauradas por la Academia de San Fernando de Madrid. Una vez intervenidas las pinturas, fueron depositadas en el Obispado, catalogadas como obras de pintor anónimo italiano del siglo XVI, hasta que fueron reclamadas formalmente por el cura párroco de Letur, José Benito Montero. Tras el asesoramiento de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado se decidió su devolución a la parroquia, levantándose acta de la entrega el 5 de octubre de 1977 ²².



Fig.3.- Las tablas en su actual emplazamiento en el templo.

22 DELETURJESUS (Pseud. de Jesús TOMÁS): *Historia de Letur. Notas y conjeturas.*; op. cit., pp. 257 -258

No fueron estudiadas, , hasta 1963, año en que fueron publicadas en la revista *Archivo Español de Arte* por el doctor Alfonso E. Pérez Sánchez –que no incluyó la Resurrección–, quien las atribuyó, como hemos apuntado, al Maestro de Albacete, tras analizarlas mientras estaban siendo restauradas (no estaban dañadas, pero sí muy sucias) por Constantino Valero.²³ El marco de las tablas no es el original.

23 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Varias tablas del Maestro de Albacete", op. cit.

5. Descripción e iconografía.

En la *Anunciación* o Salutación angélica (90 x 105 cm)²⁴ se describe el episodio de la vida de la Virgen en que San Gabriel le anuncia que va a ser madre (Lucas, 1, 26-38); esto es, se representa el misterio de la Encarnación (Fig. 4).

En una equilibrada y simétrica composición, vemos a un lado al arcángel, ricamente ataviado con hábito blanco y dalmática, de perfil, arrodillado y descalzo, portando una vara o báculo en su mano izquierda, anunciando con el índice de su derecha la buena nueva a María. Ésta se muestra al otro lado ante un bufete o reclinatorio con manto azul sobre el que se advierte un libro abierto. Sorprendida por la presencia y anuncio de San Gabriel, extiende su mano izquierda. Se recorta ante un tapiz decorado con motivos *a candelieri* en sus franjas laterales. En el eje axial de la escena, entre los dos personajes, aparece un jarrón de blanca porcelana con tres lirios o azucenas y sobre él, en lo alto, la paloma del Espíritu Santo dentro de un círculo luminoso.

Típica representación de este asunto, la jarra con tres azucenas aluden a la pureza, inocencia y belleza de María, aunque también se ha interpretado que las flores hacen referencia a la estación primaveral, cuando tuvo lugar el acontecimiento. Una tercera versión explica que cada una de las azucenas se refieren a la virginidad de María antes, durante y después del parto²⁵; jarrón semejante y con igual contenido simbólico al que se muestra en el mismo asunto de Fernando Yáñez en el Colegio del Patriarca de Valencia y repite nuestro Maestro de Albacete/Juan de Vitoria en la catedral de San Juan de la capital albaceteña. El paño de oro que sirve de fondo a la Virgen (que también aparece en el retablo de la Virgen de los Llanos de la catedral de Albacete), está decorado con los

24 Ante las dificultades para su medición, hemos tomado las medidas de las tablas del acta de devolución de las mismas a la parroquia en 1977. Véase DELETURJESUS (Pseud. de Jesús TOMÁS): *Historia de Letur. Notas y conjeturas*; op. cit. , p. 258.

25 Sobre el tema de la Anunciación, véase RODRIGUEZ PEINADO, Laura: “La Anunciación”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 12,2014, pp. 1-16; p. 3 para el significado de las tres azucenas.

mismos motivos que el que aparece en la tabla principal del retablo de Santa Catalina de Orihuela. El modelo leonardesco de la Virgen se repite en el mismo tema de la catedral de San Juan de Albacete y en el ángel los mechones de su cabello se desordenan al vuelo como en esta última obra.



Fig.4.- Anunciación.

En la tabla del *Nacimiento* (121 x 74 cm), María con las manos juntas y San José con las palmas de las suyas alzadas, aparecen arrodillados a ambos lados del pesebre sobre el que yace el Niño Jesús. Tras María, el asno o mula y el buey y tras San José tres medios cuerpos de pastores, todos ellos en actitud de adorar al recién nacido. Al exterior y en la zona superior, asomados, dos ángeles niños contemplan el evento mientras otros dos ángeles mancebos tañen un violín y un arpa respectivamente, celebrando con música el suceso. En otro extremo y en un nivel más pro-

fundo se representa el “Anuncio del ángel a los pastores”, que se muestran con su rebaño de ovejas (Fig. 5).



Fig.5.- Nacimiento.

Habitual composición del asunto que integra el nacimiento, la adoración de los ángeles y el anuncio y la adoración de los pastores. Peculiaridad iconográfica, advertida por Pérez Sánchez, es que el Niño se recuesta sobre un sillar, tal como lo mostró Pedro Berruguete en la misma escena del retablo mayor de Paredes de Nava y volvió a repetir nuestro Maestro de Albacete/Juan de Vitoria en la tabla del mismo asunto de la capilla de la Virgen de los Llanos de San Juan de Albacete (alargado y macizo) y en la casi idéntica tabla que se conserva en la parroquial de Chinchiila, con la particularidad de que en esta última el sillar parece más un pesebre –está hueco– que un sillar. En nuestro caso se marca un paralelismo entre el nacimiento y la muerte de Cristo, al transformarse

el pesebre donde yace en lo que puede interpretarse también como un sepulcro cerrado²⁶.

María se representa vestida con la misma túnica y manto que en la Anunciación, pero sin el cinturón y con una ligera hinchazón en el vientre, dando idea de su reciente maternidad, como advierte Pérez Tomás²⁷.

La composición del Nacimiento, del grupo principal de la Virgen, el Niño y San José es casi idéntica, aunque invertida, a la de la misma iconografía del Maestro de Albacete/Juan de Vitoria en la iglesia parroquial de Chinchilla, si bien en esta obra no se representa la adoración angélica y los pastores se asoman a través del muro en el exterior. Los tipos humanos, a su vez, son los habituales del pintor, como se comprueba al cotejar el de San José de la obra que tratamos con el de Isaías en la predela del retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos en la catedral de San Juan de Albacete (Fig. 6). Los dos ángeles niños evocan los presentes en la *Madonna sixtina* (entre 1513 y 1514), de Rafael Sanzio en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde que nuestro pintor pudo conocer a través de grabados.



Fig.6.- Isaías del retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos de la catedral de Albacete y San José del Nacimiento de Letur.

26 Véase al respecto GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: “El nacimiento de Cristo”. *Revista digital de Iconografía medieval*, vol. II, nº 4, 2010, pp. 41-59, p. 42.

27 PÉREZ TOMÁS, Francisco Javier: “La iglesia de la Asunción”, op. cit. pp. 94-98.

En la *Piedad* (92 x 111 cm), en un paraje crepuscular y al pie del montículo donde se advierte el arranque de la Cruz, Cristo acaba de ser descolgado de la misma. Su cuerpo inerte y con paño de pureza, con la sangre coagulada que ha manado de sus heridas, reposa sobre una sábana y una piedra. Juan, a un lado, le sujeta la cabeza. Su madre, con nimbo y toca, le coge el antebrazo con una mano y lleva la otra al pecho con gesto triste. A los pies de Cristo, María Magdalena con manto rojo iza su mano izquierda (Fig. 7).



Fig. 7.- Piedad.

Se trata de una típica composición de la Piedad, con la Virgen, San Juan y la Magdalena, propia del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, con lejano eco en grabados de Durero. El rostro de San Juan es una réplica del mismo personaje en el retablo de San Juan de la Claustura de la catedral de Murcia, obra atribuida a Andrés de Llanos, el hermano menor de Hernando Llanos. García-Saúco, al observar notables diferencias en el colorido y otros aspectos con las tablas del retablo de la Virgen de los Llanos de la catedral de Albacete, considera esta obra como factura de taller del maestro²⁸

28 Véase GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: "Piedad", en *Los caminos de la luz. Huellas del Cristianismo en Albacete*, cat. exp. Museo Municipal de Albacete, 19 de diciembre 2000-marzo 2001. Albacete, Obispado de Albacete, 2000, nº 68, p. 154.

El modelo de San Juan, es el mismo que el del moro caído que aparece bajo el caballo de Santiago en la tabla compañera de Santiago matamoros o Santiago en Clavijo; María Magdalena bien podría ser la Virgen de la Anunciación.

Como advierte Pérez Sánchez, esta Piedad repite el mismo asunto o *Entierro* de la ermita de Fuensanta, a pocos kilómetros de Albacete, obra indudable para este investigador del maestro que estudiamos (y que por nuestra cuenta no hemos podido localizar), en modo más sobrio y concentrado, sin los pormenores del paisaje de esta última²⁹. Conectada con la Piedad de Letur, con más personajes y paisaje rico en detalles, es la tabla de mismo asunto, con seguridad predela de un conjunto (52,5 91 cm), en colección particular de Murcia, que quizá sea la que menciona Pérez Sánchez en 1976.

En la *Resurrección* (121 x 74 cm), Cristo, con nimbo (donde se inscribe una cruz), es representado en actitud de bendecir con su mano derecha, al tiempo que sujeta con la izquierda una cruz con banderín doble. Desnudo de cintura para arriba lleva manto rojo sujeto al cuello. Se muestra mirando al espectador sobre la losa de su sepulcro cerrado, a cuyos lados aparecen los soldados durmiendo o sorprendidos ante el portento, que algunos identifican con apóstoles. La presencia de dos de ellos dormitando sobre sus cascos y la incorporación de otro, el que está a la izquierda con la mano levantada, sujeto a lo que parece ser una lanza, nos indica que son militares custodiando el sepulcro de Cristo, con el fin de que su cuerpo no pudiera ser robado, como ha aclarado Pérez Tomás³⁰. Típico del Maestro de Albacete /Juan de Vitoria es la estrecha sombra que proyecta su pierna, en este caso sobre la losa sepulcral. Fondo de paisaje montaraz (Fig. 8).

29 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Arte" en *Murcia* en Colección Tierras de España: Ed. Fundación Juan March. Noguer, 1976,p. 215.

30 PÉREZ TOMÁS, Francisco Javier: "La iglesia de la Asunción", op. cit. , pp. 94-98.



Fig.8.- Resurrección.

La composición deriva de la de Hernando Llanos en uno de los paneles del retablo mayor de la catedral de Valencia y es afín al mismo asunto que nuestro pintor llevó a cabo en el retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos de la seo de Albacete, este último más cercano a Hernando Llanos. Todas ellas tienen un claro precedente en la xilografía del mismo tema de Durero en su *Pequeña Pasión* (1509-1511) (Fig. 9).



Fig.9.- Resurrección de Letur, del retablo de la Capilla de los Llanos de la catedral de Albacete y grabado de Alberto Durero.

El arte medieval recurrió a una enorme variedad de soluciones iconográficas para representar la Resurrección, entre otras, como en nuestro caso, la que mostraba a Cristo de pie sobre la tapa del sarcófago, ostentando la cruz como un estandarte que simbolizaba su victoria sobre la muerte. Se utiliza una bella imagen para relacionar la Resurrección con un segundo nacimiento de Cristo, que salía sin fractura de su tumba sellada, al igual que salió del seno de María sin romper el sello de su virginidad.

El Martirio de San Sebastián (115 x 75 cm) es una de las tablas de mayor calidad. En un paraje al aire libre, con peñascosas montañas de fondo, San Sebastián en primer término, con paño de pureza, se muestra sujeto al tronco de un árbol, con el rostro ladeado hacia su derecha y con varias saetas clavadas en el cuerpo (pierna, antebrazo y pecho) en actitud casi de paso de danza, apoyando su pierna izquierda sobre una piedra. A la altura de la cabeza un ángel en vuelo porta la palma del martirio. En un segundo plano se representa a San Cristóbal llevando en sus hombros al Niño Jesús a un lado y a un santo ermitaño al otro, en posición orante

y con un bastón o cayado junto a una ermita (de simple arquitectura, como la edificación que se aprecia en la Oración en el huerto del retablo de la Virgen de los Llanos en la iglesia de San Juan de Albacete) y que quizá pueda identificarse como San Antón. En primer término, a los pies del martirizado, matojos y piedras de diferente tamaño (Fig. 10).



Fig.10.-San Sebastián.

San Sebastián fue un soldado de la guardia pretoriana en tiempos del emperador Diocleciano, que se convirtió al Cristianismo y fue por ello condenado a morir aseteado. Dándolo por muerto sus verdugos, los compañeros del santo, al comprobar que aún vivía, lo llevaron a casa de una noble cristiana romana llamada Irene ,que lo mantuvo escondido y le curó las heridas hasta que quedó restablecido.

La escenas ha sido analizada desde el punto de vista iconográfico por Francisco Javier Pérez Tomás³¹, quien precisa la originalidad de algunos detalles, como la presencia de San Cristóbal y posiblemente San Antonio Abad, afirmando *que parece ser que Letur ha tenido relación con estos santos, recordemos el nombre que en realidad tiene el monte Calvario, “Cerro de San Cristóbal”, tal vez por existir en sus alrededores alguna ermita o capilla bajo su advocación... Cabe recordar también que en el barrio de San Antón había otra capilla dedicada al “patrón de los animales”, ubicada ésta en los alrededores de la actual calle del árbol, de ahí que la cuarta y última figura que aparece en la composición es la de un ermitaño en posición orante junto a una ermita, que bien podría ser San Antonio Abad.*

De todas maneas hay que recordar que tanto San Sebastián, como San Cristóbal y San Antonio eran invocados como patrones contra la peste³².

La figura de San Sebastián está basada en grabados de Alberto Dureo y Hans Baldung Grien , seguramente también —el San Sebastián— en alguna obra del mismo asunto de los Hernando. De hecho pensamos que hubo de existir un original de estos últimos, ya que otro discípulo de los pintores manchegos, el valenciano Miguel Esteve es autor de una tabla con San Bernardo y San Sebastián, en paradero desconocido, cuya composición es casi idéntica (la figura de San Sebastián, aunque invertida) a la que estudiamos³³ (Fig. 11). Como indica Pérez Sánchez es la tabla más decididamente renacentista del conjunto, compuesta con la intención de

31 PÉREZ TOMÁS, Francisco Javier: .”La iglesia de la Asunción”, op. cit. pp. 94-98.

32 Véase GARCÍA CUADRADO, María Dolores: ”San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. *Antig. Crist* (Murcia), XVII,2000,pp. 343-366,p. 346.

33 Véase CEBRIÁN Y MOLINA, J. LL; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; NAVARRO Y BUENAVENTURA,B.: *Miguel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*. Xàtiva, Ed. Ulleye, 2016, cat. 17, p. 175.

plasmar un cuerpo bello ,aunque chato, y debe estar inspirado en alguna estampa (para él italiana), evocando (posición de su brazo izquierdo) el esclavo moribundo (c. 1513) de Miguel Ángel en el Museo del Louvre³⁴.



Fig. 11.- Grabados de Dürero, Baldung Grien , San Sebastián de Letur y en una tabla de Miguel Esteve (detalle).

El gigante San Cristóbal se representa en su iconografía habitual, cruzando un río con larga zancada y llevando al hombro al Niño Jesús en actitud de bendecir (Cristóbal significa portador de Cristo). Tiene detalles de caminante o peregrino ,como el largo bastón/bordón en que se apoya y sujeta con ambas manos y una faltriquera pendiente de su cintura. La composición deriva claramente del San Cristóbal de Buxheim, antigua xilografía fechada en 1423 y hallada en la Cartuja de Buxheim cerca de Munich, en Alemania, si bien en ésta el bordón se ha convertido en una especie de palmera con dátiles, prodigio que obró el Niño Jesús en su bastón en agradecimiento a que le transportara en sus hombros al cruzar un río (Fig. 12).

34 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: "Varias tablas del Maestro de Albacete",op. cit. p. 258.



Fig.12.- San Cristóbal de Buxheim y en la tabla de San Sebastián de Letur.

Santiago matamoros (116 x 74 cm), con armadura, sobre su caballo blanco enjaezado y en corveta, arremete con espada larga contra los sarracenos, caídos por tierra, yacentes y muertos, con gotas de sangre en sus cabezas, salvo el que está vivo que es observado por el apóstol para ser rematado, tal como apareció en la batalla de Clavijo (año 844). Lleva estampada sobre su capa blanca la Cruz de Santiago, emblema de la Orden; una cruz de gules simulando una espada con forma de flor de lis en la empuñadura y en los brazos. Contrastan el negro del sayo y el rojo de la montura. En su gorro se advierte la concha de peregrino, en referencia a las peregrinaciones del denominado Camino de Santiago a la tumba del apóstol, descubierta poco antes, en el 813 (Fig. 13). Los moros vencidos evocan los apóstoles de la Oración en el huerto y los soldados dormidos de la Resurrección del retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos en la catedral de Albacete³⁵ (Fig. 14). Son idénticos a los sayones derribados en la escena del martirio con la rueda en el retablo de Santa Catalina de la catedral de Orihuela.

35 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “Santiago matamoros”, en *Los caminos de la luz. Huellas del Cristianismo en Albacete*, op. cit, nº 36, p. 91.



Fig.13.- Santiago en la batalla de Clavijo.



Fig.14.-Detalles de los moros vencidos en la tabla de Santiago de Letur, apóstoles de la Oración en el huerto del retablo de capilla de la Virgen de los Llanos de la catedral de Albacete y soldados de la Resurrección de Letur.

La figura de Santiago a caballo parece inspirarse en grabados de la batalla de Clavijo del alemán Martin Shongauer (1448-1491) y la repitió el Maestro de Albacete/Juan de Vitoria en el fondo de la tabla de Santiago, que se conserva en Alcaraz (Fig. 15).



Fig.15.- Grabado de Santiago en Clavijo de Martin Shongauer (detalle) y Santiago de Letur.

El programa iconográfico del retablo se centra en la vida de Cristo: el misterio de la Encarnación —Anunciación—, Nacimiento, Piedad y Resurrección, que inciden en su naturaleza humana, quizá dirigida a la población mudéjar de Letur, obligada a convertirse al cristianismo por el decreto de 1502 a partir de la revuelta del Albaicín y de los mudéjares granadinos en 1499, pasando así a denominarse moriscos. A pesar de ello siguieron practicando clandestinamente su antigua religión y necesitaban de una continua evangelización.

La presencia de San Sebastián (y en la misma tabla San Cristóbal y San Antón) vendría explicada por ser santo invocado contra la peste, la enfermedad más temida del momento por la mortandad que provocaba entre la población y por la existencia en Letur de ermitas y ámbitos dedicados a estos santos.

Santiago matamoros justifica su presencia por ser el patrón de la orden santiaguista, patrocinadora de la construcción de la iglesia y, sin duda, del retablo del que proceden las tablas que estudiamos. El que se le represente en la batalla de Clavijo, derrotando a los musulmanes, podría ser una manera de recordar a la población mudéjar/morisca de Letur, convertida a la fuerza al cristianismo, que ya habían sido derrotados durante la Reconquista y la Orden de Santiago (que incorporó Letur en ese periodo) podría volver a vencerles en caso de sublevación.

6. Estudio estilístico.

En general las tablas de Letur son menos ricas en detalles (como el dibujo poco preciso en ocasiones o descuidado en algunas figuras) y colorido, menos brillante o más apagado a lo acostumbrado en otras obras del Maestro de Albacete/Juan de Vitoria. Parecen obedecer (su antiguo retablo) a un encargo más humilde y menos costoso, de menor empeño. Es probable que su autor las pintara en su taller de Murcia, con la participación activa de algunos de sus miembros y que después se trasladara a Letur para asentar el retablo.

Los modelos humanos (que se repiten con frecuencia en las tablas que analizamos) son propios del pintor; tipos idealizados que derivan de los de Hernando Yáñez y Hernando Llanos, con modelos femeninos de eco leonardesco y varoniles de ojos grandes con marcadas ojeras, pelo con raya en medio o desgreñado y flotando a mechones, con flequillos cortos e irregulares. Características son sus orejas, verticales, pegadas a la cabeza y peculiares lóbulos, ásperas y retorcidas como las define Pérez Sánchez.

Muchos de los tipos humanos se repiten en las únicas obras documentadas de Juan de Vitoria: las escenas de la vida de Santiago y el Calvario del MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia). Son los casos del rostro del soldado de la Resurrección de Letur, que guarda gran parecido con uno de los personajes de la traslación del cuerpo de Santiago del museo murciano, o el de Santiago en la tabla de la predicación del santo en este mismo lugar, que se corresponde con el de Santiago matamoros de Letur. El paisaje de fondo de la tabla de San Sebastián de la parroquia (montañas peladas, peñacosas, de aire flamenco, y diminutas arboledas o grupos de matojos en la llanura), tiene el mismo tratamiento que en la tabla de la Predicación de Santiago mencionada (Fig. 16).

En las tablas de Letur el paisaje no tiene la riqueza de otras obras del maestro. La arquitectura es de formas sencillas, sin decoración. Es un paisaje de relleno o de fondo ambiental. Es más rico en detalles el que se muestra en el Martirio de San Sebastián, sin duda la mejor y más cuidada de las pinturas que hemos analizado.



Fig. 16.- Detalle personaje en la tabla de la Traslación del cuerpo de Santiago (MUBAM) y soldado de la Resurrección de Letur. Detalle del rostro de Santiago en la Predicación de Santiago (MUBAM) y el Santiago matamoros de Letur. Paisaje en la Predicación de Santiago y en el San Sebastián de Letur.

Como hemos advertido algunas de las composiciones de las tablas de Letur están basadas en grabados, en ocasiones combinando detalles de unos y otros. La dependencia de los Hernando, Yáñez y Llanos, se mitiga, quizá porque las obras que comentamos están ya lejanas en el tiempo a la producción de estos pintores.

7. De nuevo sobre el autor de las tablas.

En las obras del Maestro de Albacete (y especialmente en las de la parroquial de Letur), sus composiciones, tipos humanos y fondos de paisaje, guardan muy estrechas relaciones con el único trabajo conservado y al parecer documentado de Andrés de Llanos, el hermano menor de Hernando Llanos: el retablo de San Juan de la Clastra de la catedral de Murcia, que se pintaría en 1545 (Fig. 17).



Fig.17.- Retablo de San Juan de la Clastra. Museo de la catedral de Murcia.

Sin embargo, la producción del Maestro de Albacete, se relaciona a su vez, también de forma íntima, con la del pintor Juan de Vitoria y en relación a su única obra documentada, las tablas relativas a la vida de Santiago en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), procedentes del retablo que Vitoria pintó en 1552 para la ermita de Santiago de esta ciudad³⁶.

Ante esta circunstancia, cabe preguntarse de nuevo: ¿Quién pudo ser, por tanto, el Maestro de Albacete? ¿Andrés de Llanos? ¿Juan de Vitoria? ¿O son los dos trabajando asociados, un binomio? Vitoria fue íntimo amigo de Andrés de Llanos y como él discípulo del gran Hernando de los Llanos. ¿Trabajaron juntos? ¿Son los dos el Maestro de Albacete? Estas cuestiones ya nos las hemos formulado en otra ocasión y creemos haber encontrado las respuestas³⁷.

La duda principal es considerar a Andrés de Llanos como el autor del mencionado retablo de San Juan de la Claustra, tal como la historiografía del arte murciano ha sostenido hasta el momento. No está nada claro. Lo que sí es evidente es la estrecha relación formal entre esta obra y las tablas con escenas de la leyenda de Santiago y un Calvario, conservadas hoy, como ya hemos apuntado, en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), trabajos documentados de Juan de Vitoria y que se atribuían, antes de la localización del protocolo notarial que corroboraba esta paternidad, a Andrés de Llanos³⁸.

En el Libro de Cuentas de la catedral de Murcia, que recoge los gastos del año 1545, de dice así: *A Hernando de Llanos pintor seis mil e doscientos mrs (maravedís) e quarenta para ayuda á pintar el retablo de la Capilla del Cabildo...*³⁹, el de San Juan de la Claustra, así denominado

36 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C.: "Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico-mudéjar de Santiago".,op. cit.

37 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: "Los retablos de la visión de San Juan en Patmos y de San Juan de la Claustra de los museos de Santa Clara y de la catedral de Murcia". (En prensa)

38 "Suyo (de Andrés de Llanos), como se ha indicado, debe ser el retablo de la ermita de Santiago, hoy en el Museo, desmontado y con una tabla o historia perdida". Véase SÁNCHEZ MORENO, José: "Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII". *Anales de la Universidad de Murcia*, 1946 -1947, 3º y 4º Trimestre. Murcia, 1947, pp. 351-375,p. 368.

39 BAQUERO ALMANSA,A.: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia,1913. 2ª Ed. 1980,p. 47.

porque se localizaba en la capilla de San Juan, en el claustro de la catedral murciana, que era en ese momento donde se reunía su cabildo.

En este lugar lo describía González Simancas a principios del siglo XX y lo adjudicaba a Andrés de Llanos, citando el mencionado documento aunque sin transcribirlo como hizo Baquero. González Simancas advertía que sus tres tablas superiores estaban restauradas y la pieza central de la predela deteriorada, tal como se muestra hoy en día⁴⁰. El retablo (390 x 257 cm) , plateresco , con talla de madera, todo él dorado, consta de un cuerpo principal dividido en tres calles por columnas dóricas y una predela, espacios donde se localizan las pinturas⁴¹

En la citada anotación documental se especifica que el pago se hace a un Hernando Llanos, no a Andrés de Llanos como afirmó González Simancas. Muñoz Barberán consultó la transcripción que de él hizo Baquero en el archivo catedralicio y comprobó que era literal y exacta⁴², presumiendo en otro lugar que el escribano que hizo su registro se equivocó y puso Hernando en lugar de Andrés, ya que el primero, Hernando Llanos, ya constaba muerto en 1528⁴³.

El documento no dice que se paga a Andrés de Llanos, sino a Hernando Llanos y no por pintar sino *para ayuda á pintar*. ¿Otro Hernando Llanos? ¿Es pintor? ¿Es hijo del pintor homónimo, el discípulo de Leonardo da Vinci y, por tanto, hermano de Andrés de Llanos? Se puede pensar también que el Hernando Llanos del documento fuera una suerte de mediador en la pintura del retablo, entre quien lo encargó y su autor

40 GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Manuscrito. 1905-1907. Tomo II, p. 59 y 562. Este autor localizaba el asiento del pago en Libro de Cuentas de Fábrica 1534 a 1573, fol. 68 vto.

41 En la calle centra se representa a San Juan Evangelista y en las laterales a San Pedro y San Pablo respectivamente. En la predela, se muestra Cristo muerto sostenido por dos Ángeles con pintura perdida y a los lados los medios cuerpos emparejados de los cuatro doctores de la Iglesia, Santos Gregorio y Jerónimo y Agustín y Ambrosio, estos últimos lo mejor conseguido de todo el conjunto.

42 Comprobación que consta en el archivo personal de este investigador y que me ha hecho llegar su hijo Manuel Muñoz Clares. Muñoz Barberán localiza el mencionado documento en el Archivo de la Catedral de Murcia, B-502, Libro de Cuentas de Fábrica 1534 a 1573, fol. 68 vto.

43 MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: *Sean quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVIII)*. Murcia , Ayuntamiento, 1996, p 135.

o autores. La ayuda pudo ser para adquirir colores o panes de oro para el dorado del conjunto, labor que también recaería en los pintores.

Dato importante es el que Juan de Vitoria y Andrés de Llanos son fiadores en 1545 del carpintero Ginés López, que tiene contraída una deuda con el clérigo Jerónimo Grasso ⁴⁴. Es el mismo año en que se documenta el abono a un Llanos en relación al retablo de San Juan de la Claustra o del Cabildo, atribuido hasta hoy en día, como venimos reiterando, a Andrés de Llanos, en cuya predela, sin embargo, se aprecia con nitidez la mano de Juan de Vitoria. Es probable que el conjunto lo pintaran Andrés de Llanos y Juan de Vitoria asociados. Esta hipótesis no es descartable. Por ello, a la vista de estas noticias, tampoco es desechable la idea que el mencionado retablo fuera un encargo de Jerónimo Grasso a estos pintores y su carpintería fuera obra del mencionado Ginés López, quien se ajustaría a la traza dada por otro artista.

Lo que sí es evidente es que en 1545 ambos pintores, Juan de Vitoria y Andrés de Llanos, se documentan en la catedral de Murcia y en contacto con el canónigo Grasso. Del primero conocemos obra documentada (las mencionadas tablas alusivas a la vida de Santiago del Museo de Bellas Artes de Murcia) y del segundo, al día de hoy y que sepamos, no nos ha llegado nada de lo que pintó y se recoge únicamente en su testamento⁴⁵. El retablo de San Juan Evangelista o de la Claustra de la catedral de Murcia no se abona a su persona sino a ese enigmático Hernando de Llanos y su estilo obedece al de Juan de Vitoria y al de las obras asignadas al Maestro de Albacete, que hay que identificar, insistimos, con este último pintor. Al carecer de obras conservados seguras de Andrés de Llanos (y sí de Juan de Vitoria), que permitan una comparación de estilos, formal, es a Juan de Vitoria, mientras no se argumente en contra, al que hay que identificar con el Maestro de Albacete. Éste debió de contar con ayudantes o colaboradores, responsables de las sutiles diferencias apreciables en su estilo.

44 MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: *Sean quantos...* op. cit. p. 137. Archivo personal de Manuel Muños Barberán. Archivo General de la Región de Murcia. Prot. 38 (es la cita escueta que da este investigador). MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2010. Ver año 1539.

45 MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: *Sean quantos...* op. cit. p140 (testamento de Andrés de Llanos).

Las tablas de Letur las pintó el mismo autor que el retablo de San Juan de la Claustra por razones formales obvias, como veremos a continuación: esto es, Juan de Vitoria.

Sirva de prueba para este argumento la identidad de modelos en ambas obras. Como el San Juan de la Piedad de Letur que repite el de San Juan Evangelista en el retablo del Museo de la catedral de Murcia (Fig. 18). El lóbulo alargado de la oreja del primero está concebido de la misma forma que el de San Jerónimo en la predela del conjunto murciano (Fig. 19). Los soldados dormidos, los moros muertos y los pastores de las tablas de Letur muestran el mismo flequillo corto y desaliñado que los ángeles en la Piedad de este último retablo, etc.



Fig.18.- Detalles de San Juan en la Piedad de Letur y en el retablo de San Juan de la Claustra (Museo de la catedral de Murcia).



Fig.19.- Lóbulos de las orejas de San Juan en la Piedad de Letur y y en el San Jerónimo en el retablo de San Juan de la claustra (Museo de la catedral de Murcia).

ARCHIVOS Y BIBLIOGRAFÍA

Archivo Histórico. Diócesis de Albacete. Libro de Cuentas (1536-1541) de la parroquia de Chinchilla.

Archivo personal de Manuel Muños Barberán. **Archivo General de la Región de Murcia.** Prot. 38.

AGÜERA ROS, José Carlos: "Santiago de lo literario a lo pictórico. Entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552). *Estudios Románicos*, Universidad de Murcia, volumen 13-14, 2001-2002, pp. 7-21.

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete*. Texto manuscrito, tomo II, pp. 140-160, 1912.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*, en *Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1954.

BAQUERO ALMANSA, A.: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913. 2ª Ed. 1980.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (comisario): *Los Hernando. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Cat. de la exposición. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 5 de marzo al 5 de mayo de 1998.

CEBRIÁN Y MOLINA, J. LL; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; NAVARRO Y BUENAVENTURA, B.: *Miquel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*. Xàtiva, Ed. Ulleye, 2016.

DELETURJESUS (Pseud. de Jesús TOMÁS): *Historia de Letur. Notas y conjeturas*. Albacete, 1988.

GARCÍA CUADRADO, María Dolores: "San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico". *Antig. Crist* (Murcia), XVII, 2000, pp. 343-366.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “Piedad”, en *Los caminos de la luz. Huellas del Cristianismo en Albacete*, cat. exp. Museo Municipal de Albacete, 19 de diciembre 2000-marzo 2001. Albacete, Obispado de Albacete, 2000, nº 68.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: “Santiago matamoros”, en *Los caminos de la luz. Huellas del Cristianismo en Albacete*, cat. exp. Museo Municipal de Albacete, 19 de diciembre 2000-marzo 2001. Albacete, Obispado de Albacete, 2000 op. cit, nº 36.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: DOCUMENTA. Exposición conmemorativa del V centenario del inicio de las obras de la actual parroquia de San Juan Bautista de Albacete, hoy Catedral. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Serie III - Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes - Nº 15. Albacete, 2015.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo: *Iglesias albacetenses de nave única. Del Gótico al Renacimiento*. [www. itda. es/articulos/38](http://www.itda.es/articulos/38). pdf.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. Véase SANTAMARÍA CONDE, Alfonso.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *Yáñez de la Almedina. Pintor español*, Valencia, Diputación Provincial, Institutìo Alfons el Magnànim, 1953.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: “El nacimiento de Cristo”. *Revista digital de Iconografía medieval.*, vol,II, nº 4,2010,pp. 41-59.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Manuscrito. 1905-1907. Tomo II.

GUTIÉRREZ CORTINES-CORRAL, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1983.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: ”Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, en *El legado de la pintura:Murcia (1516-1811)*. Catálogo de la Exposición. Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí. Murcia, Ayuntamiento, 1999.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Los retablos de la visión de San

Juan en Patmos y de San Juan de la Clastra de los museos de Santa Clara y de la catedral de Murcia”. (En prensa)

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: Véase CEBRIÁN Y MOLINA, J. LL.

LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. . “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico-mudéjar de Santiago”. *Revista Murcia*, núm. 4, 1975.

MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: *Sepan quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVIII)*. Murcia , Ayuntamiento,1996.

MUÑOZ BARBERÁN, M.: *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2010.

NAVARRO Y BUENAVENTURA,B Véase. CEBRIÁN Y MOLINA, J. LL.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: ”Varias tablas del Maestro de Albacete”. *Archivo Español de Arte*, vol. 36 (1963),pp. 257-259.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Arte” en *Murcia* en Colección Tierras de España: Ed. Fundación Juan March. Noguer, 1976.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E: “Arte” en *Valencia*. Colección Tierras de España. Barcelona, 1985.

PÉREZ TOMÁS, Francisco Javier: “La iglesia de la Asunción”, en *LETUR. Naturaleza, Piedra y Agua* (Francisco Muñoz y Pedro Jiménez, Edit). Ayuntamiento de Letur, 2009.

POST, Chandler R. , “The Valencian School in the Early Renaissance”, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, t. XI.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura: “La Anunciación”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 12,2014, pp. 1-16.

SÁNCHEZ FERRER, JOSÉ: “Estudio arquitectónico de las iglesias parroquiales de la encomienda santiaguista de Socovos”. *Al-Basit*, Revista de estudios albaceteños, nº 39. Albacete, 1996.

SÁNCHEZ MORENO, José: “Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII”. *Anales de la Universidad de Murcia*, 1946 -1947, 3º y 4º Trimestre. Murcia, 1947, pp. 351-375.

SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G.: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Estudio Histórico-Artístico)*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, Ensayos históricos y científicos n º 7,1981.

La serie de **CUADERNOS ALBACETENSES** pretende divulgar aspectos relativos a la Provincia.

CUADERNOS publicados:

1. *Los terremotos en la provincia de Albacete*, por Fernando Rodríguez de la Torre.
2. *La intervención albacetense en la guerra de Granada (1482-1492)*, por Carlos Ayllón Gutiérrez.
3. *Romancero Infantil Albaceteño*, por Francisco Mendoza Díaz-Maroto y Juana Agüero Jiménez.
4. *Refugios Antiaéreos en Albacete*, por Antonio Selva Iniesta.
5. *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete*, por Jesús García Rodrigo.
6. *Aproximación a la historia y crónica reciente del Teatro-Circo de Albacete (1887-2002)*, por Antonio Caulín Martínez.
7. *Del afianzamiento del republicanismo a la sublevación militar: Albacete 1931-1936*, por Rosa María Sepúlveda Losa y Manuel Requena Gallego.
8. *Claves de identificación de los géneros de setas más comunes en Albacete*, por José Fajardo, Alonso Verde, Domingo Blanco y César Ángel Rodríguez.
9. *De la cría del gusano y el comercio de la seda en la Villa de Liétor*, por Pedro José Jaén Sánchez.
10. *El volcán de Cancarix, Hellín (Albacete)*, por Joaquín López Ros y Julián de Mora Moreno.
11. *Estudio etnográfico-arqueológico de las yeseras de Hellín*, por Daniel Carmona Zubiri.
12. *Las ferias de Albacete: siete siglos de historia*, por Aurelio Pretel Marín.
13. *Las pinturas rupestres de La Fuente de la Toba (Nerpio, Albacete)*, por Miguel Ángel Mateo Saura y Antonio Carreño Cuevas.
14. *El campus spartarius romano. ¿Una herencia púnica administrada por Roma?*, por María del Carmen Bañón Cifuentes.
15. *Iglesias de Alcalá del Júcar*, por José Sánchez Ferrer y José Manuel Almendros Toledo.
16. *Las grisallas de la sacristía de San Juan Bautista de Albacete*. Un ciclo pictórico del Siglo XVI, por Luis Guillermo García-Saúco Beléndez.
17. *Cajonerías Renacentistas de Alcaraz*, por José Sánchez Ferrer.
18. *Cartas de Tomás Navarro Tomás a Juan Ramón Jiménez y Juan Guerrero (1917-1950)*, por Emilia Cortés Ibáñez.
19. *De Senderos y Pajaricos*, coordinado por Juan Picazo Talavera.
20. *Las pinturas del antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Letur*, por Lorenzo Hernández Guardiola.

En este libro se estudian las tablas del siglo XVI conservadas en la iglesia parroquial de la Asunción de Letur (Albacete) y pertenecientes a su antiguo retablo mayor. Se lleva a cabo una reconstrucción del mismo (la disposición original de las tablas) y se atribuye su autoría al pintor Juan de Vitoria (...1538-1558), que ha de ser el artista anónimo conocido como Maestro de Albacete.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE