



**CULTURA GRÁFICA EN LOS ESPACIOS SACROS:
CONSIDERACIONES EN TORNO A UN REDESCUBIERTO
CONJUNTO DE GRISALLAS EN LOS LÍMITES DE LA
ANTIGUA DIÓCESIS DE CARTAGENA**

**GRAPHIC CULTURE IN SACRED SPACES: CONSIDERATIONS
ABOUT A REDISCOVERED SET OF GRISAILLE IN THE LIMITS
OF THE OLD DIOCESE OF CARTAGENA**

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA
Universidad de Extremadura

Recibido: 01/08/2024 / Aceptado: 10/11/2024

RESUMEN

El presente estudio profundiza en las fuentes visuales que inspiraron las decoraciones murales realizadas en los espacios sacros de la antigua diócesis de Cartagena durante la Edad Moderna. Muchas de esas pinturas se encuentran perdidas bajo repintes, mal conservadas o totalmente desaparecidas. Por ello, aprovecharemos la reciente restauración de unas pinturas murales ejecutadas mediante la técnica de la grisalla en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Yeste. Analizaremos la cultura artística que permitió a estos autores configurar escenas en plena consonancia con los modelos artísticos que se ejecutaban en los grandes centros del arte del ámbito diocesano. Asimismo, queremos conectar nuestro estudio con las fuentes gráficas que inspiraron a aquellos artífices.

Palabras clave: Grisallas, Pintura Mural, Edad Moderna, Grabados, Yeste.

ABSTRACT

The aim of this research is to look at in the visual sources that inspire the mural decorations made in the sacred spaces of Antique Cartagena's diocese during the Early Modern Age. More of these paintings are occulted under repaints, poorly maintained, or completely disappeared. We will take the opportunity the restoration of a wall paintings made with the grisaille technique in the sacristy of the Assumption Church of Yeste (Albacete). Thus, the main objective of the research is to analyse the artistic culture that allow these authors to configure scenes in full harmony with the artistic models executed in the great artistic centres of the diocesan area. Likewise, we link our analysis to the graphic sources that inspired these artists.

Keywords: Grisailles, Wall Painting, Early Modern Age, Engravings, Yeste.

El patrimonio artístico de la actual provincia de Albacete, y en particular el relativo a las pinturas murales, se encuentra en un momento que podríamos denominar de alivio, progreso y mejora¹. Mediante las progresivas intervenciones de restauración que se llevan ejecutando en las últimas décadas, se ha podido volver a dignificar intervenciones decorativas que se encontraban en estados deplorables. Gran parte de esas obras provienen del legado religioso y, de forma notable, sobresale el de la antigua diócesis de Cartagena. El caso que nos ocupa es buen ejemplo de ello. En la iglesia de la Asunción de Yeste, integrada en los límites diocesanos de la antigua administración eclesiástica, se han podido recuperar, entre 2011 y 2022 respectivamente, unas escenas decorativas situadas en los muros de la sacristía². Son pinturas murales ejecutadas con la técnica de la grisalla, otorgando al espacio sacro que las alberga el

1 La presente contribución es fruto de los trabajos de investigación y análisis de elementos gráficos y pintores decoradores que estamos llevando a cabo dentro de los proyectos *Gemelo digital interactivo e inteligente para la documentación, análisis y divulgación de la azulejería de la basilica del Prado de Talavera de la Reina* (PID2022-139696NB-I00), proyecto competitivo cofinanciado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y por Fondos FEDER U.E.; y *La azulejería de la Basilica del Prado de Talavera de la Reina: un gemelo digital interactivo e inteligente* (SBPLY/23/180225/000074) financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y la Agencia de Investigación e Innovación de Castilla-La Mancha. Asimismo, es también resultado de las actividades de investigación desempeñadas dentro del grupo de I+D de la Universidad de Extremadura *Patrimonio&Arte. Unidad de conservación del patrimonio artístico*, dirigido por la profesora Pilar Mogollón Cano-Cortés.

2 El mérito de dicho hallazgo, recuperación y consolidación se debe a la iniciativa ciudadana encabezada por la Asociación de los Romeros de san Bartolomé del propio municipio de Yeste, cuyas actuaciones fueron dirigidas por Luis Llopis, y a los miembros del Taller de Conservación y Restauración *Ars Lietor*, a los que agradecemos su desinteresada colaboración en cuanto a los datos suministrados y muchas de las imágenes que se van a presentar en esta contribución.

correspondiente ornato que debe ostentar y, asimismo, un aire classicista muy en sintonía con los modelos tardorrenacentistas. Aprovechando ese hallazgo fortuito, nuestra intención es la de profundizar en el contexto en el que fueron originadas las mencionadas pinturas y, asimismo, establecer una serie de paralelismos con las fuentes visuales que permitieron a sus artífices configurar el conjunto pictórico.

Conviene iniciar nuestra introducción haciendo una presentación del contexto arquitectónico donde se ubican y de la progresión histórico-artística del emplazamiento. El templo de la Asunción de la localidad de Yeste que actualmente conservamos es fruto de la progresiva evolución arquitectónica que, desde finales del siglo XV y comienzos del XVI, albergaría importantes remodelaciones de su planteamiento inicial. La primitiva nave principal de la construcción, levantada bajo propuestas arquitectónicas deudoras del Gótico, fue generada mediante cuerpos de bóvedas con terceletes que desembocan en una cabecera ochavada. Sería modificada con una ampliación que se extendería desde el segundo cuerpo del edificio, otorgando una característica forma de “T” que desvirtúa el planteamiento original del templo³. De ese modo, se transformaría de un espacio de tradición gótica con el fin de introducir en esa fase de crecimiento una mezcla de arquetipos renacentistas que persisten en modelos goticistas o, como definió Nieto Alcaide, proponiendo una cierta “indefinición estilística”⁴.

Esa indeterminación queda a la vista en lo que se refiere a los elementos ornamentales de la arquitectura. La primitiva entrada principal, situada a los pies de la nave primigenia, responde a elementos característicos del Gótico. Lo hacen también muchas de las decoraciones en relieve de los vanos o las molduras de cornisas y columnas. Todo ello subsiste y convive con el nuevo lenguaje arquitectónico que tras la reforma del templo empezó a planificarse en los espacios de nueva planta o renovando los existentes. Lo vemos en la nueva fachada principal de corte classicista, reformulada con un discurso iconográfico donde los santos, la Virgen y la imagen de Dios Padre ejemplifican la advocación de la parroquia y las bases teológicas que la sustentan⁵. Construida según

3 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, pp. 400-401; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A., *Arquitectura de la Provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 147-149.

4 NIETO ALCAIDE, V.; MORALES, A. J. y CHECA CREMADES, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-28.

5 AVILÉS JIMÉNEZ, F. J., *Yeste. Arte y devoción*, Albacete, Parroquia de la Asunción de Yeste, 2008, pp. 12-15.

recogen algunos autores a finales del siglo XVI, en concreto en torno a 1588, reproduce modelos arquitectónicos en consonancia plena con las obras de Andrés de Vandelvira⁶.

Si podemos apreciar esa transición en lo constructivo y en la materialidad fruto de dicha evolución, también podemos aproximarnos a la piel decorativa del conjunto. Así, el templo de la Asunción nos permite apreciar diferentes fases pictóricas en sus paramentos, aportándonos una panorámica de las variadas manifestaciones ornamentales que acogió. Algunas secciones nos muestran la deuda bajomedieval, como la que hallamos en uno de los arcosolios u hornacinas laterales de la nave gótica.



Fig. 1: Anónimo, *Lamento sobre Cristo muerto*, pintura mural, finales siglo XV – principios siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

La pintura demuestra la pervivencia de unas fórmulas estilísticas a medio camino entre los avances renacentistas y las pautas deudoras de la práctica pictórica bajomedieval. Pese a que el espacio se encuentra muy deteriorado (de hecho, se hallaba completamente cegado y repleto de restos de derrumbes) conserva a todo su alrededor otras pinturas que nos hablan ya de otras fases

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en VV.AA., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1976, pp. 195-196.

decorativas del templo⁷. Varias de sus capillas albergan pinturas murales con pequeñas escenas decorativas o que emulan motivos arquitectónicos donde se remarcan hornacinas y se realizan retablos fingidos. En su mayoría son pinturas de arquitecturas fingidas con características vegetales y geométricas; mucho más rudas en su ejecución, pero que pretenden simular los elementos suntuarios fundamentales con los que mostrar el ornato propio del espacio sacro. Vemos, por lo tanto, la longevidad de la pintura como piel de la arquitectura, integrada en el sistema decorativo del templo.

Sin embargo, la pintura mural sufre más que otras manifestaciones artísticas las transformaciones o decisiones de cambio, por lo que su conservación se supedita a muchos condicionantes. De hecho, las pinturas más medievalizantes que se han conservado también habían sido ocultadas. Según se deduce de la memoria técnica elaborada por Bartolomé Beltrán Rodríguez a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el fin de la declaración del conjunto como Monumento Histórico-Artístico, las intervenciones más nocivas contra las decoraciones tuvieron lugar entre los siglos XVIII y XIX:

“Con deplorable acuerdo fueron el año de 1739 picadas y recubiertas de yeso las nerviaturas (sic) de tradición ojival que recorren las bóvedas del agregado, por obra y gracia de D. Tomás Antonio Guzmán y Spínola, del Consejo de S. M., según advierte sobre el cancel de la puerta hoy principal, enfática inscripción conmemorativa, y por si esto no fuera bastante, en el frente del coro proclama otra inscripción fue pintada la iglesia el año de 1864, siendo vicario D. Juan Mejía y Mejía, y autor material del sacrilegio José Ferrari”⁸.

Así, podemos atestiguar que a mediados del siglo XIX las pinturas que recubrían los distintos muros del templo fueron repintadas, ocultando la decoración y atendiendo a otros renovados criterios estéticos. Ese mismo destino es el que sufrieron las grisallas que motivan nuestro estudio y que a continuación pretendemos analizar, no sin antes aportar varias aclaraciones sobre el método y su pervivencia en otros templos cercanos, también situados en los límites de la diócesis.

7 Fueron analizadas algunas de las pinturas barrocas de una de las capillas en el trabajo de: SÁNCHEZ FERRER, J., “La capilla y la librería del doctor Juan Hernández de Cartagena en la iglesia de la Asunción de Yeste”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LV, 2010, pp. 47-70.

8 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], Bartolomé Beltrán, “Memoria histórico-técnico-descriptiva...”, en *Propuesta de declaración de Monumento Histórico Nacional a favor de la Iglesia parroquial de la Asunción (Yeste)*, 1982, sig. 7-18-1 (5/6).

1. LA GRISALLA: ORIGEN, EJECUCIÓN Y PERVIVENCIA EN TIERRAS ALBACETENSES

Cuando hablamos de la decoración en grisallas aplicada a los soportes murales nos referimos a un sistema decorativo que, por lo que concierne a las localidades albacetenses dependientes de la diócesis de Cartagena, tuvo un éxito notable. Bien es cierto que no hemos conservado muchas de las ejecuciones que se practicaron mediante dicho método, pero los ejemplos que todavía hoy perduran son buena muestra de ello y del impacto que lograron en dichas zonas occidentales de la antigua diócesis o en la cercana y extensa vicaría de Alcaraz, dependiente del arzobispado de Toledo, por citar dos de los espacios territoriales más significativos en cuanto a la actual configuración de la provincia de Albacete. Los principales elementos conservados se ubican en el ornato de espacios sacros, en especial aquellos que no son de excesivas dimensiones: capillas, sacristías o pequeñas áreas comunes en edificios monásticos, por citar una pequeña parte. Sin embargo, antes de proceder a conocer el caso de estudio, convendría entender el panorama artístico en el que evolucionó su puesta en uso.

Hemos de situarnos en el contexto español y en la práctica de la decoración mural durante la Edad Moderna. Ahora bien, va a ser en Italia y durante los prolegómenos del *Quattrocento* cuando se asienten las bases del correcto empleo y manejo del *buon fresco*, técnica heredada de la tradición grecolatina y perfeccionada de una forma habilidosa y magistral por maestros de la talla de Giotto, Massaccio, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli o el propio Miguel Ángel⁹; sin embargo, en el territorio español ese procedimiento pictórico, conocido desde la época hispanorromana, había sufrido alteraciones. Los maestros de tradición medieval, entremezclando métodos, estilos y motivos con la tradición islámica, ejecutan obras a medio camino entre la pintura al fresco y aplicaciones en seco al temple, desarrollando además motivos propios que hacen progresar la tradición decorativa del mundo hispanorromano a nuevas propuestas. Las conexiones con artistas italianos durante el siglo XV hacen que contemos con ejemplos de pinturas al fresco en sintonía con lo ejecutado en Italia en lugares como Salamanca, Toledo o Valencia, mientras que los pintores hispanos, conocedores de la técnica, la utilizan de una forma menos ortodoxa. No va a ser hasta mediados del siglo XVI y bajo el reinado de Felipe II cuando se exploren en mayor grado las aplicaciones de la pintura al fresco a la manera

9 BERNÁRDEZ, C. y VEGA, J., *Materialidad y técnica. Una aproximación a la práctica artística occidental*, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 190-199.

italiana¹⁰. En paralelo a la estima lograda por el arte del fresco durante el Quinientos hemos de situar el crecimiento de las decoraciones de grisallas: escenas más económicas que nos acercan a las propuestas estéticas imperantes.

Conviene a continuación reflexionar en torno a la descripción formal de la grisalla integrada al muro. Tanto en tratados modernos como en manuales de práctica artística actuales o en diccionarios de términos artísticos, se define como una técnica de pintura monocroma, aplicable tanto al muro como a otros soportes muebles. Se utiliza el color gris en diferentes tonalidades, cuya intención clara es la emulación de elementos a la manera de los bajorrelieves¹¹. Esa funcionalidad y característica monocromática, no obstante, ha sido puesta a debate por la reciente literatura científica, ampliando las definiciones y comprensión de este método decorativo¹². Si observamos la integración de la grisalla en el campo de la pintura mural, observaremos que durante el siglo XVI en adelante se produciría el auge de su uso. La solución económica que suponía la decoración con grisallas y la capacidad de trasladar a los muros grandes diseños de la cultura gráfica italiana y noreuropea promovió su uso, tanto en el territorio peninsular como en las regiones iberoamericanas¹³. La arquitectura fingida generada a través de la grisalla incentiva elementos propios del mundo clásico revestidos de características grotescas deudoras de la estética generada a mediados del Quinientos, tras la difusión y normalización de las decoraciones utilizadas por Rafael Sanzio en las *stanze* y logias vaticanas. De ese modo, se realizaron multitud de intervenciones destinadas a trasladar a los paramentos los diseños de las estampas que se encontraban renovando el discurso estilístico e iconográfico en torno a la imagen cristiana.

Durante estos últimos años, la localización de pinturas de grisallas en nuestro país ha venido motivada por la recuperación ejecutada mediante actividades de restauración de bienes inmuebles de carácter histórico o histórico-artístico. Localizadas tras retablos de madera, otros muebles litúrgicos o repintadas con cal y cubiertas con yeso. En cualquiera de los casos, desfasadas y eliminadas o derivadas a un segundo plano. No obstante, son el ejemplo vivo de la introducción de corrientes estilísticas propias del lenguaje renacentista y, además, de la

10 BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 348-358.

11 MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Herman Blume Ediciones, 1993, p. 665; PLAZA ESCUDERO, L. (coord.), *Diccionario visual de términos de arte*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 591.

12 TORRES CARCELLER, A., "Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido", *Hipatia Press* t. III, n. °2, 2015, pp. 179-200.

13 GALLEGO GALLEGU, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 71-73.

cultura visual imperante en este periodo¹⁴. Esa situación es la que podemos observar en los casos conservados en las comarcas albacetenses.

En la localidad de Hellín fueron localizadas escenas elaboradas mediante la grisalla en el convento de san Francisco, sometidas a restauraciones en torno a 1953¹⁵. Apenas nos quedan algunas fotografías de ese hallazgo en las que se pueden percibir algunas figuraciones, como el conjunto de la Última Cena que remite a escenas y modelos iconográficos desarrollados durante el Renacimiento.

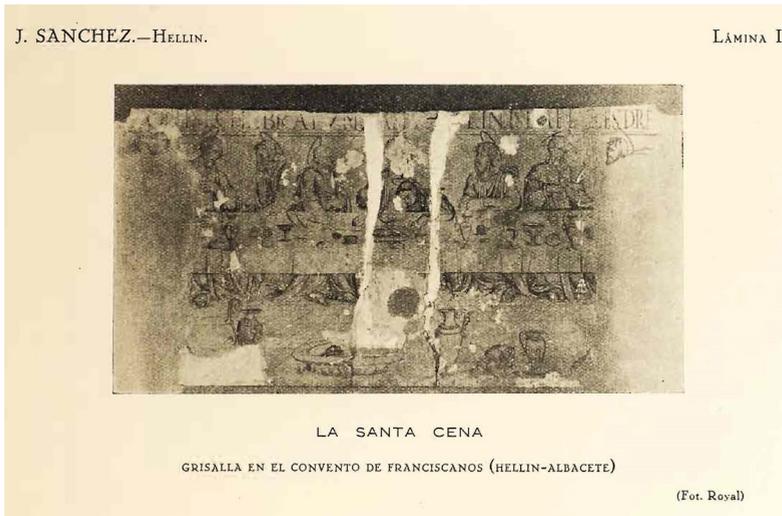


Fig. 2: Anónimo, *La santa cena*, pintura mural (grisalla), siglos XVI-XVII, convento de san Francisco, Hellín. Fuente: Biblioteca Digital de Albacete “Tomás Navarro Tomás”.

Reseñables son también las conservadas en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Mahora, donde podemos observar varias figuras de santos o escenas de la Pasión de Cristo, con una fuerte deuda de modelos italianizantes y

¹⁴ Aunque no es una panorámica exhaustiva, los siguientes casos que se citan son muestra de esas intervenciones y recuperaciones: DE MIGUEL LESACA, M. “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, t. IX, 2010, pp. 83-104; FORTEZA OLIVER, M., “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca”, *Locus Amoenus*, t. XI, 2011-2012, pp. 171-180; HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., “Las grisallas de la Ermita del Calvario de Bordón y su contexto artístico”, *Ars & Renovatio*, t. V, 2017, pp. 146-161.

¹⁵ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., “Pinturas murales del Convento de Franciscanos, en Hellín”, *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Albacete*, t. III, 1931, pp. 10-16; GARCÍA HERMOSA, J., *Complejo conventual de la orden franciscana de Hellín*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2022, pp. 82 y 102-104.

también de préstamos de la cultura gráfica de origen flamenco. Esa es una de las tónicas habituales en las producciones que se pueden hallar en los ejemplos conservados, pero también hay ocasiones que evidencian usos de carácter más rudimentario o popular. Lo podemos observar en las escenas martiriales que fueron recuperadas en la localidad de Ayna. Un conjunto que se encuentra en la antigua ermita de Nuestra Señora de los Remedios –actual centro de interpretación de la película *Amanece que no es poco*, del cineasta albaceteño José Luis Cuerda– con las singulares escenas de disciplinantes o flagelantes¹⁶. Obras, todas ellas, que en su conjunto presentan un serio deterioro, pero que ejemplifican también la presencia de la pintura monocroma adaptada a la representación de escenas devocionales.



Fig. 3: Anónimo, *San Jerónimo, San Francisco y san Juan Bautista*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Mahora. Fotografía: Isidro Martínez García.

Otro de los grupos de escenas singulares que todavía pueden visitarse es el que se localiza en la actual catedral de san Juan de Albacete. En su sacristía, García-Sauco Beléndez ha estudiado el conjunto de imágenes que se desarrolla en varias de sus paredes. Para ello, el autor ha recopilado los juicios críticos de otros investigadores, analizando las particularidades estilísticas y simbólicas del grupo pictórico¹⁷. Las grisallas se encuentran flanqueadas por arquitecturas

16 JAÉN SÁNCHEZ, P. J., “Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LVIII, 2013, pp. 157-195.

17 GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, L. G., *Las grisallas de la sacristía de San Juan Bautista de Albacete. Un ciclo pictórico del siglo XVI*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2012, pp. 27-45.

simuladas que, a su vez, evidencian elementos ornamentales propios de la pintura de grutescos. Lamentablemente, una intervención sobre las mismas mediante barnices ha creado una capa superpuesta de un color bronceo oscuro que ha desvirtuado su estilo original y, asimismo, también han sido repintadas con un color rojizo las pilastras que flanquean todas las escenas.

El autor también aborda, a modo de adenda de su estudio, sendos juicios sobre los ejemplos similares de Hellín, Mahora o Yeste que hemos venido describiendo. Su opinión con respecto a todos ellos es peyorativa, en contraposición a las pinturas halladas en la ciudad de Albacete. Su juicio se basa en aspectos figurativos y estéticos, defendiendo la antigüedad, y por lo tanto la notoriedad, del conjunto catedralicio. En su opinión, las características “protobarrocas” de las grisallas situadas en las localidades limítrofes exponen una evolución que resta valor si se equiparan con los modelos más manieristas de los anteriores¹⁸. No compartimos esas valoraciones en el caso de las grisallas de Yeste y trataremos de aportar otro enfoque de esa lectura, ya que consideramos algo arriesgado atribuir una cronología posterior a las grisallas del resto de municipios sin elaborar un análisis más metódico.

De ese modo, tal y como se ha ido señalando hasta el momento, el uso de la grisalla se generalizó en el conjunto de fábricas religiosas integradas en las zonas más occidentales de la antigua diócesis de Cartagena, promoviendo una serie de discursos catequéticos de particular relevancia para la sociedad moderna. Inmersas en esa práctica devocional y artística se encuentran las escenas que componen la ornamentación de la sacristía de Yeste, las cuales pasamos a continuación a examinar de manera más pormenorizada.

2. ANÁLISIS FORMAL Y DEUDA GRÁFICA EN EL CONJUNTO DE GRISALLAS

Un total de cinco escenas fueron las descubiertas, como ya hemos mencionado, a finales de 2011 en la sacristía del citado templo de la Asunción de Yeste. Esa serie de reformas en esta parte del templo permitieron descubrir, lamentablemente a través del picado de parte de los muros, la existencia de dichas decoraciones. No se conserva ningún registro documental que justifique su realización ni tampoco hemos localizado crónicas o relatos que las describan de forma previa al momento en que fueron repintadas y ocultadas. Es por ello por lo que lo único que podemos tratar de elaborar es un análisis formal que nos

¹⁸ *Ibidem*, pp. 68-75.

acerque a los modelos y el estilo del periodo en el que fueron ejecutadas. Las pinturas se disponen en tres de los paramentos de la estancia, respetando la mitad inferior de los muros donde, en principio, deberían situarse distintos muebles litúrgicos. Ahora bien, al observar algunos detalles de continuidad del diseño no descartamos que todo el espacio se encontrase revestido de grisallas, una cuestión muy plausible.

El marco arquitectónico sobre el que se disponen las distintas imágenes viene a dotarlo de sentido narrativo, al igual que ocurre con otros modelos de pinturas murales o ilustraciones de manuscritos y libros¹⁹. En ese sentido, se escoge una renovada arquitectura clasicista que dota al conjunto de una moderna evolución estilística. Así, la base de la escena se localiza decorada por un zócalo con lazos y ornamentos florales, las cuales se separan por columnas toscanas que sustentan un entablamento sobre el que se presentan inscripciones latinas en referencia a las imágenes sagradas.



Fig. 4: Anónimo, *Escenas de san Pedro, Virgen y san Pablo*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Conforme nos introducimos a la sacristía y justo encima de su acceso nos encontramos con una escena de la Virgen entronizada, la cual se encuentra flanqueada por las imágenes de san Pedro y san Pablo. Desde esa misma posición, hallamos contrapuestas la escena del Descendimiento y la Resurrección de Cristo. Pese al deterioro y los desgastes propios del tiempo, paliados en gran

¹⁹ GALLEGO GALLEGU, A., *op. cit.*, pp. 133-140; BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 65-111.

medida por las actuaciones de restauración a las que se tuvieron que someter, todavía conservan una monumentalidad notable. Es interesante señalar que no son totalmente monocromas, sino que tras el análisis y estudio técnico de las mismas se ha podido comprobar la existencia de pigmentos que añaden un mínimo color a las composiciones. Si nos aproximamos a las representaciones podemos ver que en la escena del Descendimiento hay algunos toques rojos derivados de la sangre; esos mismos retoques también aparecen en las llagas del Resucitado. Se observan ciertos tonos ocres, además, en las aureolas de los santos o en la espada de san Pablo.

Bien es cierto que las grisallas fueron confeccionadas como pinturas destinadas a servir de ornamentación dentro de un espacio sacro, pero los pintores que las ejecutaron fueron capaces de elevarlas a algo más que un dibujo decorativo supeditado a la arquitectura. Sus autores demuestran, a grandes rasgos, un correcto manejo del diseño y la composición, además de tener un conocimiento de la cultura gráfica de la época. Podemos comprobar esa afirmación si analizamos la escena del Descendimiento.



Fig. 5: Anónimo, *Descendimiento*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Por desgracia la pintura no se encuentra totalmente completa, habiéndose perdido las figuras de la izquierda y que darían continuidad a la composición. Observamos una representación del Calvario con las tres cruces, aunque tan solo se conservan la central y la de la derecha, vacía sin el que sería san Dimas, el buen ladrón. La figura principal de Cristo está siendo descendida por José de Arimatea y Nicodemo, mientras que a los pies aparece la Virgen, desconsolada, esperando el cuerpo sin vida de su hijo junto a otra de las santas mujeres. Los personajes se delinear con una marcada musculatura, que se hace más evidente por medio de los escorzos. Asimismo, presentan unos ropajes que acentúan el valor escultórico del conjunto mediante sugerentes pliegues y juegos de sombras.

No obstante, no se encuentran bien resueltos algunos de los detalles expresivos o la forma en que se integra a los representados, quizá por la falta de pericia a la hora de solucionar esos inconvenientes y, creemos, el excesivo seguimiento con el que se trata de emular los arquetipos gráficos. La escena central de la figura de Cristo, José de Arimatea y Nicodemo corresponden con el conjunto que Cornelis Cort immortalizó en torno a 1568 sobre este mismo tema, a partir del original del pintor italiano Girolamo Muziano. La deuda formal con el grabado es tan evidente que, además, se podría seguir la escena perdida en la pared con la imagen de la Magdalena que aparece sustentándole los pies a Cristo, pero de la que tan solo se conservan los brazos y las manos, ya que el resto de pigmentación y soporte mural ha desaparecido.



Fig. 6: Detalles de la pintura del *Descendimiento* y del grabado de Cornelis Cort sobre diseño de Girolamo Muziano (1568). Fuente: Rikjstudio, sig. RP-P-1906-2239 (Rijksmuseum, Ámsterdam).

Prosiguiendo la lectura visual, la imagen de la Virgen también parte de un modelo que, pese a no haber sido emulado con total pericia, sí responde a la compostura de la mujer que aparece en el citado grabado. En la estampa la imagen corresponde con lo que sería otra de las mujeres santas que Cort incluye en su composición, salvo que contásemos con otra imagen que pudiera estar en el lado desaparecido de la grisalla²⁰. No obstante, toda la interpretación se encuentra más limpia de personajes que la escena del grabado original. Por ejemplo, la estampa nos presenta tras la cruz a un joven desbarbado que colabora en el descendimiento de Cristo y que, con mucha probabilidad, podría ser san Juan, mientras que el artífice de la grisalla prescinde de él.

Fuera de la composición de Cort tendríamos a otros personajes, deudores del uso de diversos materiales gráficos seleccionados a la hora de configurar la escena. En este caso observamos a una mujer santa, que bien pudiera haber sido incorporada por parte de los autores como préstamo compositivo de otro grabado. Creemos que la resolución gráfica es deudora de la figura femenina plasmada por Marcantonio Raimondi en su estampa sobre el mismo tema inspirada en un diseño original de Rafael. La mujer, en vez de mantener las manos entrecruzadas, las coloca desplegadas en acto de oración. No sería descabellado pensar en su uso dada la circulación que tuvieron las estampas del grabador italiano en la península ibérica²¹.

Prosiguiendo con nuestro análisis, nos detenemos ahora en las figuras de san Pedro y san Pablo, los cuales sirven de respaldo al retrato de la Virgen entronizada. Ambos santos, caracterizados con su nombre y sus atributos, fueron representados con unas dimensiones imponentes, ocupando sus efigies todo el espacio de la grisalla.

20 BIERENS DE HANN, J. C. J., *L'ouvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1948, pp. 99-101.

21 NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 111-138; *Ibidem*, "Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña", en VV.AA., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Arcos Libros – Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 11-103.



Fig. 7: Anónimo, *san Pedro y san Pablo*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Reproducen modelos formales de amplias dimensiones, siguiendo nuevamente presupuestos estilísticos que los acercan a propuestas manieristas. La musculatura de los santos y los pliegues casi marmóreos de sus túnicas nos reafirman en esta postura, si bien la consecución de algunos detalles en el diseño como pies y manos denotan carencias de dominio técnico por parte de sus artífices. Ambos santos se encuentran coronados por un nimbo y la inscripción de sus nombres. Asimismo, se articulan en un fondo en el que se ha decidido añadir una especie de paramentos de piedra, los cuales aportan una mínima decoración y profundidad al conjunto.

Ciñéndonos a los elementos descritos, no hallamos unos modelos exactos en la cultura gráfica del periodo. Sí que contamos con diferentes colecciones de estampas devocionales que reproducen figuras muy cercanas a las que aquí hallamos. Las invenciones de los Wierix son un ejemplo de ello, pero creemos que en este caso los préstamos estilísticos con la cultura artística italiana son mayores. Los dos modelos responden a leves variantes de diseños próximos a los de

Antonio Tempesta, pese a que no contamos con una variante exacta²². No obstante, entendemos que la influencia de esas imágenes se encuentra en las formas finiseculares ejecutadas en el sureste peninsular, partiendo de los elementos manieristas que se fueron introduciendo paulatinamente en el territorio hispano. Esa misma tendencia también es evidente en la siguiente imagen que examinamos.



Fig. 8: Anónimo, *Virgen María*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

La pintura de la Virgen es una de las escenas más relevantes, pero se encuentra bastante deteriorada. Se ha perdido casi toda la parte izquierda de la composición y del diseño central, de la que tan solo se ha salvado el cuerpo superior y las bases de sus vestiduras, donde se aprecia una mínima sección del trono sobre la que se asienta. Es necesario subrayar que la grisalla es mucho más rica en detalles que en los casos anteriores. Se puede evidenciar como las

²² Pueden verse los ejemplos citados en los siguientes enlaces: el grabado de Johannes Wierix: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0709-146; el de Marcantonio Raimondi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342869>; o los de Antonio Tempesta: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-37.487> y <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-37.465> [Consultados el 25/06/2024].

baldosas del suelo plantean un ejercicio de perspectiva que se ve reforzado por las arquitecturas fingidas aplicadas por el artífice en el fondo de la composición, decoradas con unos sugerentes telones.

El muro se presta a la integración de una de las tradicionales muestras iconográficas de vírgenes sedentes y entronizadas, una Virgen en majestad, lo que nos hace pensar que en el espacio perdido se debería hallar la figura del niño Jesús, todo ello dentro del terreno de la hipótesis²³. La Virgen se presenta sin mayores ornamentos, prescindiendo de coronas u otros elementos que fueron más habituales en etapas anteriores. La serenidad que luce el rostro nos permite observar paralelismos con otras imágenes muy en boga en los círculos europeos, tanto en el ámbito italiano como en el flamenco, superando las primeras propuestas figurativas del Renacimiento y estableciendo una cierta deuda y manera más personal con los artífices del siglo XVI, de los que se conserva un abundante material gráfico²⁴. Al igual que la escena de la grisalla, tras la imagen femenina entronizada se construye un sugerente campo arquitectónico. Una fórmula estereotipada con la cual presentar la magnificencia de Cristo y su madre que hemos apreciado en otros artífices como Piero della Francesca, Lorenzo di Credi o Pietro Paolo Agabiti. Nuestro artífice parte de esa herencia para reformular una composición en la que el fondo arquitectónico, pese a los cortinajes que enmascaran la escenografía, surge de forma mucho más ruda. La aplicación de la perspectiva no se encuentra del todo lograda, por lo que se proponen elementos que sugieran esa profundidad. Nos sirve de muestra de ello la saetera que contemplamos en la parte derecha trasera de la Virgen.

Por lo que respecta a la influencia de la obra, no hallamos un modelo preciso dentro de las fuentes gráficas en el que haya podido basarse, si bien es cierto que la fórmula iconográfica escogida fue hartamente repetida en el contexto español, presente en distintos soportes pictóricos, escultóricos y también en otros formatos de artes decorativas²⁵. La supervivencia del rostro nos ayuda en el análisis del estilo de la figura, permitiendo establecer paralelismos con obras y modelos realizados en el contexto hispano. Ahora bien, es arriesgado determinar un presupuesto gráfico concreto debido a las importantes ausencias de diseño y a lo usual de la iconografía utilizada. Es por ello por lo que,

23 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, pp. 100-102.

24 Sirvan de ejemplo ciertas equiparaciones en la forma y fondo con diseños como el de Girolamo Mocetto en su grabado de la Virgen y el niño entronizados junto a san Pedro y san Juan Bautista. La estampa, que se puede localizar en otros muchos repositorios digitales, puede verse en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0609-48 [Consultado el 25/06/24].

25 TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, t. II, pp. 397-413.

basándonos en apreciaciones formalistas, consideramos que no debe obviarse la deuda con los talleres cercanos y con los modelos italianizantes, comunes a otras áreas del sureste peninsular²⁶. A comienzos del siglo XVI artífices como los Hernando y Andrés de Llanos se habían consolidado en el marco de la diócesis de Cartagena, configurando un estilo que sería perpetuado durante la centuria por otros seguidores como Juan de Vitoria²⁷. Equiparando algunos elementos faciales encontramos esas concomitancias en el rostro de la Virgen, siguiendo las fórmulas leonardescas que van a reproducir Hernando de Llanos o Yáñez de la Almedina; sin embargo, también se observa la deuda compositiva con los modelos flamencos, muy presentes en las propuestas artísticas del periodo en la que se conformarían las grisallas. En esa línea estilística se manifiestan otras aportaciones periféricas, algo más retardatarias, como las de Juan Correa de Vivar o Pedro de Campaña²⁸.

Aprovechando las citas establecidas a distintos pintores y el desarrollo analítico que ya hemos expuesto sobre las grisallas, planteamos aquí una serie de hipótesis en torno a los posibles artífices de todo el conjunto. Hallamos en estas actuaciones a pintores decoradores o doradores, más cercanos a la labor artesanal, ocupados en la elaboración de actividades decorativas y de las que no nos ha quedado apenas documentación sobre sus trabajos. Bien es cierto que la historiografía actual ha permitido arrojar algo de luz a la actividad pictórica de muchos de estos artífices, aunque en el caso de las grisallas analizadas no podemos aportar más datos fehacientes sobre sus posibles autores. En ese sentido, nombres como el del pintor Ginés López, proveniente de la cercana localidad de Liétor y formado en los círculos de Andrés de Llanos y Juan de Vitoria, son buen ejemplo de ello, pese a pertenecer a una generación más antigua²⁹. Otro pintor, que colaboró como dorador junto a algunos escultores como Francisco de Ayala, fue Jerónimo de Córdoba, del que se tiene constancia de haber elaborado algunos trabajos de policromía de tallas en Hellín a finales del siglo XVI³⁰. De igual modo, el pintor extranjero Artús de Brant también es un

26 PUIG SANCHÍS, I. "El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 137-194.

27 LÓPEZ MARCOS, P., "La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570". Dirs. Mariano Cecilia Espinosa y Manuel Pérez Sánchez. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, 2021, pp. 142-179. Análisis que fueron ampliados en: MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *La pintura del siglo XVI en Murcia*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes santa María de la Arrixaca de Murcia, 2022, pp. 48-49.

28 CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 221-230.

29 MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *op. cit.*, pp. 48-49 y 77.

30 *Ibidem*, pp. 113-115.

nombre que debe reseñarse. Para Pérez Sánchez es definible como un “pintor mítico en el mundo murciano”, padre de mil atribuciones; sin embargo, el autor describe trabajos suyos para la parroquia de la Asunción de Yeste a finales del siglo XVI, junto a otros colaboradores³¹.

En cualquier caso, creemos que el estilo explicitado por el artífice de la obra nos permite comprender el apego a esa nueva “manera” que circuló por la península ibérica desde la segunda mitad del siglo XVI; una dinámica extendida décadas después en el espacio territorial donde se ubican dichas pinturas³². Esa misma tónica que hemos observado en la composición del Descendimiento, los santos y esta última imagen de la Virgen la veremos repetirse en la última de las escenas conservadas. Cerrando este ciclo pictórico, al menos en lo que ha logrado recuperarse, contamos con una sugerente representación de la Resurrección.



Fig. 9: Anónimo, *Resurrección*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

31 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 217-218.

32 AGÜERA ROS, J. C., “Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII”, *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, t. VI, 1994, pp. 143-152; AGÜERA ROS, J. C., *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Tabularium, 2002; BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 208-210.

La pintura nos presenta a un Cristo victorioso tras la muerte surgiendo del sepulcro, cubierto por un halo de nubes. La figura, imponente y con una anatomía cuidada, muestra el carácter divino del personaje, el cual porta el estandarte con la cruz, símbolo del triunfo tras la muerte. Ese halo de magnificencia se evoca con el rompimiento de gloria en el que se sitúa, frente a unos soldados asombrados y desorientados al despertar de su duermevela y pasiva vigilancia. Apreciamos algunos toques de color en las nubes que consolidan esa atmósfera.

La iconografía desarrollada viene a incorporar innovaciones sobre un tema que de por sí tiene la novedad de haberse desarrollado en Italia durante el siglo XV por autores como Giotto di Bondone, siendo reelaborado por otros artífices en el contexto europeo y logrando una vasta progresión. Muestra de ello son los grabados de Alberto Dürero o Antoine Blocklant, por citar algunas referencias gráficas³³.

En este caso, podemos observar la transformación de la representación a las fórmulas manieristas, fruto de las reformulaciones finiseculares desarrolladas por pintores italianos y flamencos, adaptadas en los grabados de Mario Cartaro, los ya citados Cornelis Cort o los hermanos Wierix, sobre modelos originales de pintores italianos como Cherubino Alberti, Giulio Clovio, Maarten des Vos o Federico Zuccari, entre otros muchos³⁴.

En lo que concierne a la grisalla analizada, observamos que el artífice hace uso de variados recursos propios de toda esa tradición gráfica. Quizá podemos ver una interpretación algo más pobre en cuanto a nivel de detalles y composición del grabado de Cort, aunque también nos recuerda a otros elementos propios del grabado del mismo tema publicado por Johannes Wierix sobre diseño de Pieter van der Borcht.

33 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 569-572.

34 BOREA, E., *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2009, t. I, pp. 159-260.



Fig. 10: Detalles de la pintura de la *Resurrección* y del grabado de Johannes Wierix sobre diseño de Pieter van der Borcht (1570). Fuente: Rikjstudio, sig. RP-P-1904-147 (Rijksmuseum, Ámsterdam).

En ese sentido, es interesante subrayar la multitud de variantes sobre dicho tema que crearon los Wierix, lo que pone de manifiesto la multiplicidad y variantes existentes sobre esa particular interpretación iconográfica³⁵.

CONCLUSIONES

Después de analizar el conjunto de grisallas creemos necesario considerar una serie de reflexiones que nos permitan comprender mejor la realidad de la obra recuperada. El artífice de dichas pinturas, pese a que desconocemos su

³⁵ Observamos, asimismo, algunas similitudes más claras en la estampa de Wierix recogida en el *Minimata dominica passionis historiam ne cisque nostre mortem complexa* (Amberes, Gerardhes de Rode, 1572). La disposición de la figura de Cristo, el halo de nubes, o la cruz de la victoria tras la muerte que porta el resucitado son elementos trasladados al muro de la sacristía de Yeste de una forma muy similar. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné...*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 12-13, 17-33 y 184-199.

autoría concreta, se nutre de la cultura artística manierista que impera en la etapa finisecular del Quinientos en la península ibérica, tanto a nivel estilístico como en su deuda con el caudal visual y la obra gráfica del periodo. El examen de cada una de las grisallas nos demuestra los préstamos existentes con esa cultura gráfica, en especial con los modelos italianos plasmados por grabadores flamencos como Cornelis Cort. Asimismo, entendemos que esta experiencia artística también se asienta en la tradición renacentista que había florecido en la antigua diócesis de Cartagena algunas décadas atrás. De manera particular, se puede observar el cómo logra implantarse esa influencia en los territorios más alejados de los centros artísticos y que hoy configuran los municipios de la actual provincia de Albacete.

Ya hemos propuesto una aproximación, a modo de hipótesis, de los posibles círculos de artífices en los que podríamos encuadrar esta producción. Si bien denotan ciertas carencias técnicas y estilísticas, de carácter más artesanal, las pinturas demuestran el conocimiento de una tradición figurativa extraída de la cultura gráfica internacional. Lamentamos no profundizar en propuestas más atrevidas en cuanto a una atribución, puesto que la ausencia de documentación específica no nos lo permite. Es por ello por lo que solamente mencionamos como hipótesis de una actividad artística existente en aquel periodo los nombres de Ginés López, Jerónimo de Córdoba o Artús de Brant, más como un intento de enmarcar la producción estudiada que el de sugerir una atribución. Lo que sí podemos confirmar es que Yeste contó durante este periodo entre siglos con la participación en su ornato de grandes artífices del panorama territorial, ya que pocos años después de la elaboración de estas grisallas –o quizá de forma paralela– tendría lugar la presencia de Pedro de Orrente en la realización del retablo de la Adoración de los Reyes Magos, las imágenes de san José y la Inmaculada Concepción³⁶.

En cualquier caso, consideramos que las evidencias aportadas nos permiten observar el relevante impacto que tuvo la cultura gráfica moderna en la decoración de los espacios sacros de ciertos lugares periféricos, alejados de las urbes principales. Las estampas sirvieron para reproducir, de forma adaptada y en ciertos casos no con total destreza, el esplendor de los trabajos de los grandes maestros. A su vez, fueron utilizadas con el fin de configurar la visualidad de escenarios piadosos públicos y privados como esta sacristía de la Asunción de Yeste, aportando el ornato y la calidad artística deudora de los centros productivos como el de la ciudad de Murcia, punto de expansión de la cultura artística

36 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 233-234; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750* (ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto), Madrid, Cátedra, 2010, pp. 132-134.

del Renacimiento hacia todos los rincones de la antigua diócesis de Cartagena. Gracias a ello, y a la implicación en la recuperación y restauración de los bienes patrimoniales de la provincia de Albacete, podemos seguir ahondando en las relaciones artísticas entre Italia y España e integrar en ese discurso historiográfico a otros focos limítrofes, núcleos que demuestran ser de gran valor. Debemos, por lo tanto, seguir ampliando nuestro conocimiento sobre las artes analizando y revisitando nuestras zonas rurales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, J. C., “Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII”, *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, t. VI, 1994, pp. 143-152.
- AGÜERA ROS, J. C., *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Tabularium, 2002.
- AVILÉS JIMÉNEZ, F. J., *Yeste. Arte y devoción*, Albacete, Parroquia de la Asunción de Yeste, 2008.
- BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006.
- BERNÁRDEZ, C. y VEGA, J., *Materialidad y técnica. Una aproximación a la práctica artística occidental*, Madrid, Cátedra, 2022.
- BIERENS DE HANN, J. C. J., *L'ouvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1948.
- BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017.
- BOREA, E., *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2009.
- BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993.
- DE MIGUEL LESACA, M. “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, t. IX, 2010, pp. 83-104.
- FORTEZA OLIVER, M., “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca”, *Locus Amoenus*, t. XI, 2011-2012, pp. 171-180.

- GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GARCÍA HERMOSA, J., *Complejo conventual de la orden franciscana de Hellín*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2022.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., *Las grisallas de la sacristía de San Juan Bautista de Albacete. Un ciclo pictórico del siglo XVI*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2012.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTA-MARÍA CONDE, A., *Arquitectura de la Provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.
- HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., “Las grisallas de la Ermita del Calvario de Bordón y su contexto artístico”, *Ars & Renovatio*, t. V, 2017, pp. 146-161.
- JAÉN SÁNCHEZ, P. J., “Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LVIII, 2013, pp. 157-195.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert I^{er}. Catalogue raisonné...*, Bruselas, Bibliotheque Royale Albert I^{er}, 1978.
- MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Herman Blume Ediciones, 1993.
- MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *La pintura del siglo XVI en Murcia*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes santa María de la Arrixaca de Murcia, 2022.
- NAVARRETE PRIETO, B., “Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña”, en VV.AA., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Arcos Libros – Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 11-103.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NIETO ALCAIDE, V.; MORALES, A. J. y CHECA CREMADES, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en VV.AA., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1976, pp. 125-339.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750* (ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto), Madrid, Cátedra, 2010.
- PLAZA ESCUDERO, L. (coord.), *Diccionario visual de términos de arte*, Madrid, Cátedra, 2017.
- PUIG SANCHÍS, I. “El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”, en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 137-194.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- SÁNCHEZ FERRER, J., “La capilla y la librería del doctor Juan Hernández de Cartagena en la iglesia de la Asunción de Yeste”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LV, 2010, pp. 47-70.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., “Pinturas murales del Convento de Franciscanos, en Hellín”, *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Albacete*, t. III, 1931, pp. 10-16.
- TORRES CARCELLER, A., “Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido”, *Hipatia Press* t. III, n. °2, 2015, pp. 179-200.
- TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Alejandro Jaquero Esparcia

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9887-4392>
ajaquero@unex.es

