



SANTA FELICIDAD

Estudio de un lienzo atribuido a José Vergara
mediante recursos formales,
estilísticos e historiográficos

Trabajo Final de Máster (2014/2015)

Sandra Ruiz García

Tutores: Dr. Vicente Guerola Blay
Dra. María Castell Agustí

SANTA FELICIDAD

Estudio de un lienzo atribuido a José Vergara mediante recursos formales, estilísticos e historiográficos

Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Universitat Politècnica de València
2014 / 2015

Tutores:
Dr. Vicente Guerola Blay
Dra. María Castell Agustí

SANDRA RUIZ GARCÍA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



RESUMEN

A la hora de contemplar una obra de arte, aparte de lo obvio que es la calidad pictórica que presenta, una de las primeras cosas que se hace es tratar de discernir y conocer acerca de ella. Principalmente, su autor, fecha, y el porqué se encuentra en ese lugar y en estas circunstancias.

Este trabajo trata de llevar a término una catalogación y estudio de una obra inédita atribuida a José Vergara (Valencia, 1726-1799), bajo el título del martirio de *Santa Felicidad*, pudiendo comprender mediante recursos técnicos, iconográficos y estilísticos, su origen y significado; por lo que el estudio de numerosas fuentes gráficas resultará esencial en la exposición de su obra.

Uno de los apartados abordará la iconología de la imagen representada; en los que el estudio bibliográfico ha sido fundamental, los cuales se exponen y reflexionan en este trabajo.

Otro de los puntos clave, es la comparación de los elementos en que se basa José Vergara a la hora de realizar sus composiciones, como son retratos significativos, la utilización de estampas y grabados principalmente italianos; y como hay un singular patrón en cuanto al modo propio de ejecución de sus obras, a partir de estudios, dibujos y bocetos.

Palabras clave: Santa Felicidad / Martirio / Pintura atribuida / José Vergara / Siglo XVIII.

ABSTRACT

When contemplating a work of art, apart from the pictorial quality that presents, one of the first things you do is to learn about it. Mainly, its author, date, and why it is there and in these circumstances.

This task involves cataloging and studying of an unpublished work attributed to José Vergara (Valencia, 1726 to 1799) under the title of Santa Felicidad, understanding through technical resources, iconographic and stylistic, its origin and meaning; so the study of numerous graphic sources will be essential in the exhibition of his art work.

One section will address the iconography of the image represented; where the bibliographic study has been essential, which is showed and reflected in this work.

Another key point is the comparison of the elements that José Vergara is based on when doing his compositions, such as significant portraits, the use of prints and engravings, mainly Italians; and there is a unique pattern of execution of his art works, from studies, drawings and sketches.

Keywords: *Santa Felicidad* / Martyrdom / Painting attributed / José Vergara / Century XVIII.

RESUM

A l'hora de contemplar una obra d'art, a banda de la qualitat pictòrica que presenta, una de les primeres coses que es fa és tractar de conèixer-la. Principalment, el seu autor, data, i el perquè es troba en eixe lloc i en estes circumstàncies.

Este treball tracta de portar a terme una catalogació i estudi d'una obra inèdita atribuïda a José Vergara (València, 1726-1799), baix el títol del martiri Santa Felicidad, per mitjà de recursos tècnics, iconogràfics i estilístics, podem comprendre el seu origen i significat; per la qual cosa l'estudi de nombroses fonts gràfiques resultarà essencial en l'exposició de la seua obra.

Un dels apartats abordarà la iconologia de la imatge representada; en els que l'estudi bibliogràfic ha sigut fonamental, els quals s'exposen i reflexionen en este treball.

Un altre dels punts clau, és la comparació dels elements en que es basa José Vergara a l'hora de realitzar les seues composicions, com són retrats significatius, la utilització d'estampes i gravats principalment italians; i hi ha un singular patró d'execució de les seues obres, a partir d'estudis, dibuixos i esbossos.

Paraulas clau: Santa Felicidad / Martiri / Pintura atribuïda / José Vergara / Segle XVIII.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| I. INTRODUCCIÓN | 13 |
| II. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA | 15 |
| III. UN LIENZO INÉDITO DE <i>SANTA FELICIDAD</i> , ATRIBUIDO A JOSÉ VERGARA | 17 |
| IV. ESTUDIO TÉCNICO Y CONSERVATIVO | 21 |
| IV.I. ESTUDIO TÉCNICO | 21 |
| IV.I.I. EL SOPORTE TEXTIL | 21 |
| IV.I.II. EL BASTIDOR | 24 |
| IV.I.III. LOS ESTRATOS PICTÓRICOS | 25 |
| IV.II. ESTUDIO CONSERVATIVO | 26 |
| V. EL PINTOR JOSÉ VERGARA XIMENO | 29 |
| V.I. EL PANORAMA CULTURAL, HISTÓRICO Y SOCIAL RELIGIOSO DEL SIGLO XVIII | 29 |
| V.II. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DEL PINTOR JOSÉ VERGARA XIMENO (1726-1799) | 32 |
| V.III. LA OBRA PICTÓRICA | 34 |
| VI. ICONOGRAFÍA, ICONOLOGÍA Y HAGIOGRAFÍA DE <i>SANTA FELICIDAD</i> O <i>FELICITAS</i> | 39 |
| VII. ESTUDIO COMPOSITIVO | 45 |
| VII.I. TRATAMIENTO DEL ESPACIO | 45 |
| VII.II. PERSPECTIVAS | 47 |
| VIII. EL TEMA DEL MARTIRIO EN LA OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ VERGARA XIMENO | 51 |
| VIII.I. BOCETOS | 51 |
| VIII.II. FUENTES GRÁFICAS | 56 |
| VIII.III. LA TEMÁTICA DEL MARTIRIO | 58 |
| VIII.III.I. <i>MARTIRIO DE SAN MACARIO Y SAN ALEJANDRO</i> | 60 |
| VIII.III.II. <i>MARTIRIO DE SANTA LUCÍA</i> | 62 |
| VIII.III.III. <i>LA DECAPITACIÓN DEL APÓSTOL SANTIAGO</i> | 64 |
| VIII.IV. INFLUENCIA DE LA OBRA DE GUIDO RENI EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOSÉ VERGARA | 70 |
| IX. EL ANTIGUO CONVENTO DE SANTA TECLA Y SU POSIBLE RELACIÓN CON <i>SANTA FELICIDAD</i> | 74 |
| X. CONCLUSIONES | 77 |
| XI. BIBLIOGRAFÍA | 79 |
| ANEXO | 85 |
| ANEXO 1: ENTREVISTA AL COLECCIONISTA JOAN GAVARA PRIOR | 86 |
| ANEXO 2: RECENSIÓN BIOGRÁFICA DE ARTISTAS RELACIONADOS CON LA PRODUCCIÓN DE JOSÉ VERGARA | 88 |



I. INTRODUCCIÓN

La obra a estudiar titulada *Santa Felicidad*, como bien indica la cartela presente en el margen inferior derecho del cuadro, está atribuida a José Vergara Ximeno (1726-1799), pintor valenciano del Tardobarroco español. Se trata de un óleo sobre lienzo, carente de marco que salió a subasta (*Sala de Ventas*, Barcelona) el 10 de Julio de 2014 (Lote 686) y que hoy día pertenece a la colección particular de Joan Gavara (Valencia).

El cuadro no viene acompañado de avales de expertización referentes a que se trate de una obra de José Vergara; esta investigación pretende estudiar y analizar compositivamente obras del citado autor que sí estén autenticadas, con el propósito de justificar el porqué *Santa Felicidad* es atribuida al mismo.

Respecto al sector más técnico, se han realizado extracciones de muestras tanto de la película pictórica¹, como del tejido. Los análisis de tejidos textiles determinarán el tipo de fibra vegetal utilizado para la confección tanto de la tela original, como una nueva que posee en su reverso y que corresponde a una intervención posterior (entelado).

Una parte importante del trabajo lo comprende el desarrollo en el plano compositivo de José Vergara. La reutilización de sus propios dibujos basados en admiradores suyos, y por otro lado el pintar los mismos personajes en diversas obras. Además del trabajo sistemático dentro de las composiciones que tienen un nexo en común: "el martirologio".

¹. Las muestras de película pictórica que se han extraído (un total de 4, correspondientes a dos marrones, un rojo y un blanco) no han sido analizadas hasta el momento. Quedan así a la espera de que en un futuro puedan ser examinadas y comparadas.

No es posible fechar la obra, dentro de la producción de José Vergara, pues para ello habría que realizar toda una serie de estudios en profundidad que hasta la fecha no son posibles. Aún así, teniendo en cuenta que ejecutó varias obras con la misma temática se podría establecer que pudo pintar a *Santa Felicidad* en la última fase de su producción pictórica, entorno a 1780-90, ya que todos esos cuadros fueron realizados en este intervalo.

Destacar también que la obra está sin firmar, ni hay grafismo alguno en su reverso que revele algún indicio de autenticación. Sin embargo si posee, dentro de la pintura compositiva, una cartela que explica y detalla lo que quiere contarnos el pintor: "*Sta. Felicitas Mártir a 23 de Noviembre*". Es un dato importante, pues nos pone en precedentes de lo que representa la escena, en éste caso el martirio de *Santa Felicidad*, la cual fue degollada el 23 de Noviembre del 175 por el emperador Antonino.



II. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

-OBJETIVOS-

Los objetivos que se ejemplifican a lo largo de todo el trabajo tienden a justificar, por varios métodos, la posible autenticación de la obra *Santa Felicidad*, atribuida a José Vergara; pese a que no existen documentos que contengan información referente a su autoría. Por tanto, los objetivos son:

-Aproximación al estudio de la producción de José Vergara en vistas a la identificación de la obra, así como a su autenticación, expertización...

-Estudio de la Iconología o Hagiografía de la figura principal representada y que da título a la obra, para comprobar que la escena corresponde con los pasajes descritos por varios autores.

-Importancia fundamental de las fotografías pertenecientes al "Archivo Instituto Amatller de Arte Hispánico" de Barcelona, donde aparece la obra antes y después de su restauración (1989-1990/92). Elementos fundamentales para poder ubicarla dentro del marco de la intervención, ya que así se puede entender que clase de materiales y técnicas pudieron emplear para dicha restauración.

-Estudiar las fuentes gráficas de las que se sirvió el autor para ejecutar muchas de las composiciones que tienen en común con *Santa Felicidad*. Concretamente modelos representativos del artista italiano Guido Reni.

-METODOLOGÍA-

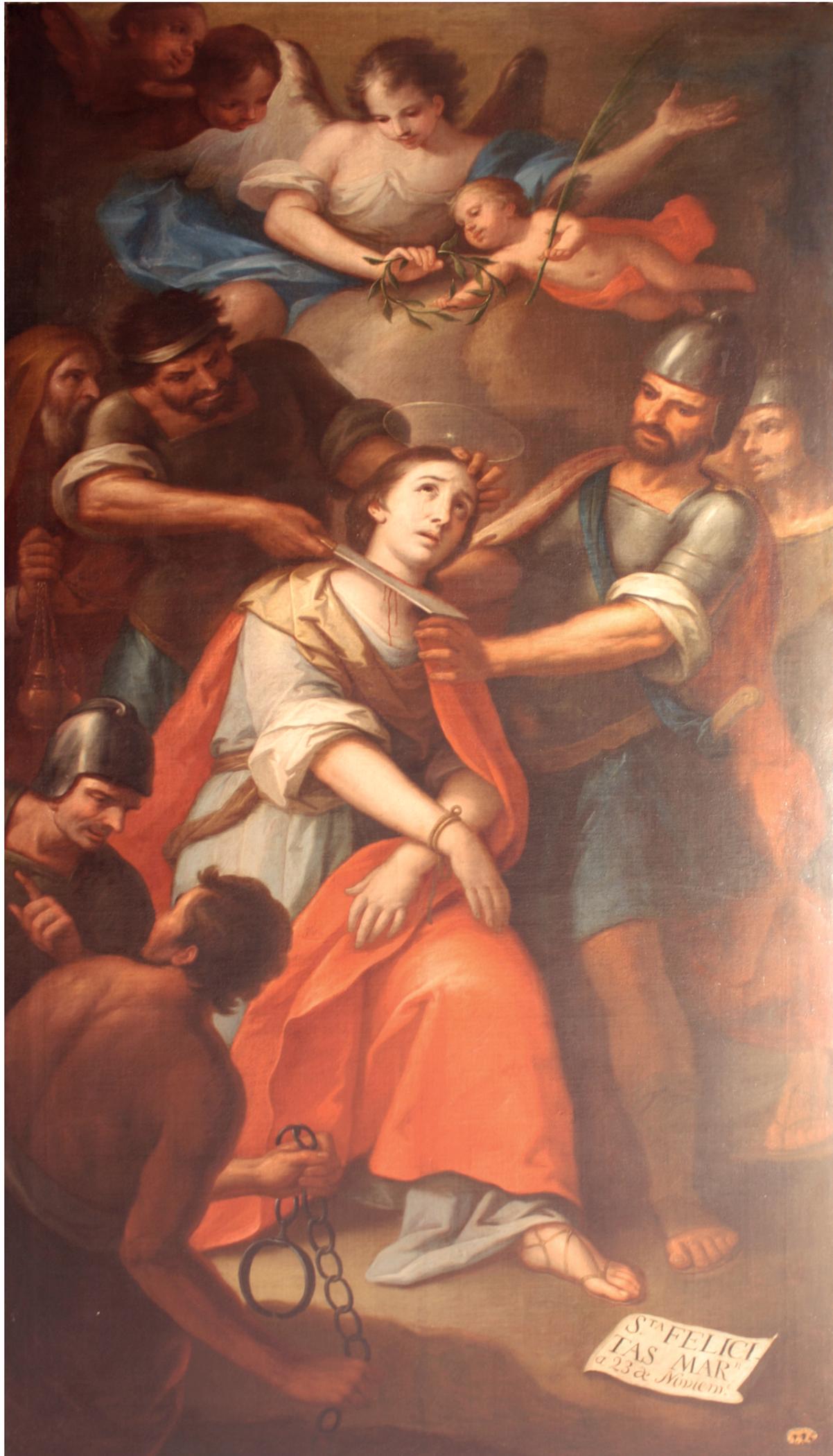
En cuanto a la metodología de trabajo, ha resultado esencial la comparativa exhaustiva entre las obras de José Vergara, las cuales han generado unas conclusiones fundamentales para la investigación, tales como un patrón casi igualitario entre muchas de sus obras.

Para poder estudiar estos aspectos se ha recurrido a consultar fuentes bibliográficas, artículos, artículos web, y diversas publicaciones; tratándose de un material fundamental para comprender la producción y el modo de ejecutar del pintor y académico José Vergara Ximeno.

Para poder relacionar compositivamente *Santa Felicidad* con José Vergara, se ha precisado de una serie de dibujos realizados por el pintor, y los cuales sirven de ejemplo respecto a sus obras finales. Éstos, son indispensables para este trabajo, por su comparación y análisis con la obra en diferentes detalles de la misma.

Destacar que es la primera vez que se realiza un estudio en profundidad de esta obra, por lo que no existen fuentes documentales (a excepción de las fotografías guardadas en el Archivo Amatller de Arte Hispánico) que tengan relación directa con el lienzo.

Tomando como hipótesis el que José Vergara fuera el autor de *Santa Felicidad*, se han estudiado tanto sus aspectos biográficos, estilísticos y de producción de su obra para poder relacionarlos entre sí.



III. UN LIENZO INÉDITO DE SANTA FELICIDAD, ATRIBUIDO A JOSÉ VERGARA

La obra titulada *Santa Felicidad*, atribuida a José Vergara Ximeno (1726-1799) es un óleo sobre lienzo, y pertenece a la colección privada de Joan Gavara Prior, coleccionista valenciano; el cual tiene además dos obras más del mismo autor². Sus medidas son 210,4 x 105,4 cm.

La pintura fue adquirida en "Sala de Ventas" (Julio de 2014 en Barcelona), como obra anónima del siglo XVIII englobada como pintura valenciana. Se trata de una pintura tradicional en cuanto a materiales de ejecución, y técnica utilizada. No posee marco decorativo ni bastidor original, ya que sufrió una intervención restaurativa en la que éste fue sustituido por uno completamente nuevo, además de estar entelada en su totalidad por el reverso.

Respecto a la composición, está representada la escena propia de un martirio. En el centro aparece Santa Felicidad en el momento de ser degollada. El resto de personajes que la acompañan abarcan desde los soldados que la tienen retenida, el verdugo; un hombre que da la espalda a la escena (característica común en la obra Vergariana) con las argollas suspendidas entre sus manos; un anciano con un incensario; y cerrando la composición en la parte superior un rompimiento de gloria en la que los ángeles portan los atributos del martirio (la corona de laureles y la palma). En este caso, la santa aparece en el momento de ser degollada, cumpliendo con el deseo del emperador que dictó sentencia,

rodeada de la *troupe* opresora a ambos lados decididos a que así se cumpliera. El toque onírico lo representan el coro de ángeles de la parte superior.

Los colores utilizados por el artista son de una paleta de origen tradicional y clásico, basados en rojos, tierras, blancos y azules. Estos colores presentan relación con el tipo de imprimación de la obra, realizada en almagra, imprimiéndole un efecto de claroscuros y realzando las zonas lumínicas que terminan por potenciar el aspecto final del cuadro.

Se puede afirmar con rotundidad que la obra fue intervenida porque se han hallado dos fotografías en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona (Antiguo Archivo MAS), las cuales nos permiten conocer aproximadamente la fecha de restauración, que oscila entre 1989 y 1990/92. Las fotografías reflejan la siguiente información:

-1989, Barcelona: Colección particular, titulada *Santa Felicitas*. Aparece como "Obra de José Vergara" y "Antes de restaurar" (Fig. 1).

-1990-92, Barcelona: Colección particular, titulada *Santa Felicitas*. Aparece como "Obra de José Vergara" (Fig. 2).

2. -Nuestra Señora de la Consolación y Correa, Óleo sobre lienzo, 211 x 118 cm.

-Jacob llorando la muerte de José, Óleo sobre lienzo, 124 x 160 cm, Fechado y firmado: J. Vergara. 1790.



Fig. 1: *Santa Felicidad*
 Negativo b/n • (16 b)
 Nº cliché: E-13211
 1989, Barcelona
 Fundación Instituto
 Amatller de Arte Hispánico.
 Archivo Mas



Fig. 2: *Santa Felicidad*
 Negativo b/n • (16 b)
 Nº cliché: E-13978
 "Restaurado"
 1990/92, Barcelona
 Fundación Instituto
 Amatller de Arte Hispánico.
 Archivo Mas



IV. ESTUDIO TÉCNICO Y CONSERVATIVO

IV.1. ESTUDIO TÉCNICO

| FICHA TÉCNICA | |
|------------------------------|---------------------------------|
| AUTOR | Atribuido a José Vergara Ximeno |
| TÍTULO | <i>Santa Felicidad</i> |
| FIRMA | No |
| MARCO | No |
| TEMA | Religioso (Martirio) |
| TÉCNICA | Óleo sobre lienzo |
| MEDIDAS | 210,4 x 105,4 cm |
| DATOS DEL PROPIETARIO | Joan Gavara Prior |

IV.1.1. El soporte textil

La obra está ejecutada sobre un soporte textil, resultando ser lino, como se demuestra en las analíticas realizadas a sus fibras y explicadas a continuación. Las dimensiones totales de la superficie pintada son de 200 x 104,3 cm, y el número de hilos por centímetro cuadrado es de 17 en la urdimbre por 16 de trama (en el caso de la tela de entelado son 13 hilos verticales por 10 horizontales). El orillo de la tela original se encuentra en la zona de la izquierda y visualmente no se han encontrado costuras. El tipo de ligamento en ambas telas es tafetán simple (1e1).

La tela original, pese a poder observarla sutilmente por el entelado, sobresale algo por los bordes de la obra, porque además de no poseer marco, la intervención del entelado resultó ser conservativa con respecto a esos bordes, no mutilándolos, y quedando adheridos al nuevo tejido. Posee una trama bastante cerrada con hilos desiguales de tamaño y forma; característica propia del modo de hacer de los telares manuales de la época (en cambio la nueva tela presenta una trama mucho más abierta y regular, debido a la industrialización de los telares). Para sujetar la pintura al bastidor, se utilizaron dos tipos de clavos o tachuelas; unos de cabeza más ancha, y otros más estrechos. En total, se han contabilizado unos 87 (61 grandes, y 26 más pequeños).

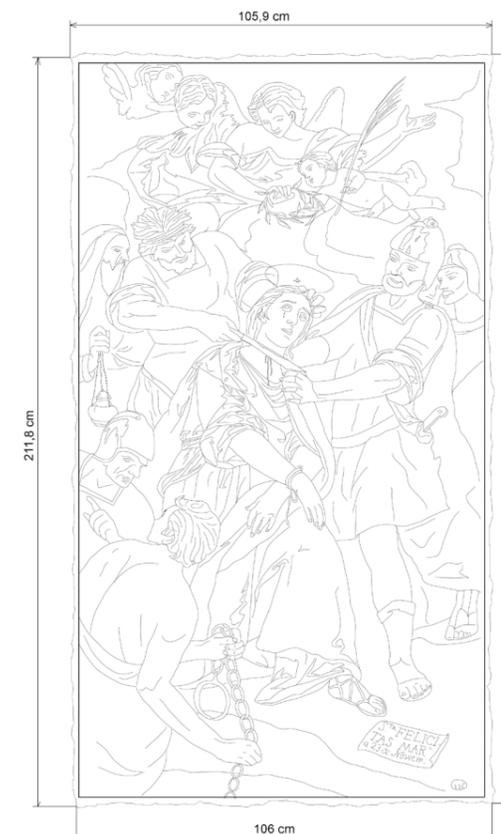


Fig. 3: Croquis de medidas de la superficie pintada



Fig. 4: Detalle de la tela original y la de entelado

-ANÁLISIS DE FIBRAS TEXTILES-

Para el análisis de fibras, se extrajeron cuatro muestras en total, dos correspondientes a la tela original, y otras dos del entelado. Fueron extraídas de los bordes de la obra, las cuales ya estaban prácticamente desprendidas. Visualmente, y antes de analizarlas, parecía que se tratase de una tela de lino, o en su defecto de cáñamo, por el tipo de oxidación, olor característico y tipo de fibras irregulares y toscas.

En primer lugar se realizó la prueba de combustión (en cada una de las muestras extraídas). Su resultado ya nos presentó fibras de origen vegetal, pues no ardieron y no se comprimieron al instante de acercarlas a la fuente de calor. A continuación, se escogieron otras fibras y se procedió a la prueba de secado / torsión, consistente en sumergir éstas en agua y acercarlas a una fuente de calor rápidamente para observar la dirección del giro. Las fibras giraron claramente hacia la derecha, corroborando el hecho de que se tratan de un lino.

Las fibras de lino suelen ser lisas o con estrías longitudinales, frecuentemente con estrías transversales más o menos oblicuas, que son producidas por unos pliegues resultantes de las acciones mecánicas y por los vestigios de células parenquimatosas que envuelven los elementos fibrosos. Algunas de las fibras aisladas se adelgazan del centro hacia las extremidades, terminadas en puntas agudas³.

Generalmente se deben de apreciar (en el caso del lino) estructuras cilíndricas regulares, transparentes, estrías en el sentido de su longitud, y en intervalos regulares aparecen marcas y nódulos (normalmente en forma de "X"), resultando el aspecto similar

al de una caña de bambú. La célula es alargada y hueca, que va adelgazando en sus extremos hasta terminar en punta.

Preparadas y desfibradas sus fibras se analizaron en el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de Valencia, en el Taller de Restauración de Pintura de Caballete y Retablos; utilizando un microscopio marca "Leica S8APO", con una lente de aumento "APO 20x", además de un doble tubo también de aumento "Leica 1044593 - 1.0x, 2,5x". La cámara utilizada para realizar las fotografías ha sido una Canon EOS 6000.

Por un lado, analizando las fibras correspondientes a la tela original de la obra, y por otro a la nueva de entelado; aunque de idénticos modos.

Respecto a las fibras originales se pueden observar características propias de un lino, como fibrillas aisladas entre sí y no agrupadas, pequeños nódulos o marcas centrales y ese aspecto cilíndrico y transparente. Todo esto se muestra tanto en las muestras de trama, como en las de urdimbre.

El análisis de las fibras de la nueva tela de entelado delatan que se trata de otro lino, pues poseen exactamente las mismas características que la anterior, si bien, en éstas se aprecia mejor ese aspecto de "caña de bambú".

No ha habido diferencia estructural entre ambos tipos de fibra, solo visual, ya que la muestra tomada de la tela original presentaba un grado de suciedad y oxidación mayor que la otra, elementos correspondientes al paso del tiempo.



Fig. 5: Microfotografía de la fibra correspondiente a la trama original de la tela. Sección longitudinal. X150.



Fig. 6: Microfotografía de la fibra correspondiente a la urdimbre original de la tela. Sección longitudinal. X150.



Fig. 7: Microfotografía de la fibra correspondiente a los hilos verticales en el entelado. Sección longitudinal. X150.



Fig. 8: Microfotografía de la fibra correspondiente a los hilos horizontales en el entelado. Sección longitudinal. X150.

3. CASTANY SALADRIGAS, F., Análisis de tejidos. Editorial Gustavo Gill, S.A. Barcelona, p. 15.

IV.I.II. Bastidor

El bastidor que lleva la obra no es el original por varios motivos; uno de ellos es el perfecto estado de conservación que presenta, ya que la madera está aún muy joven, no hay oxidación acusada presente en superficie, además de restos de suciedad, polvo y demás agresiones temporales. Sus medidas son de 210 x 105,4 cm; con característica madera de pino. Lo constituyen siete elementos, acompañados de un sistema de cuñas (siete en total) que lo permite ajustarse y tensar la obra de manera deseada.

En relación al tipo de acabado, cabe decir que prácticamente no posee ninguno, ya que no se encuentra lijado en la mayoría de su superficie, tampoco está encerado, ni se aprecia ningún tipo de pátina final.

Si que tiene algunos nudos visibles por la parte que no está en contacto directo con la tela, pero de pequeña longitud y bien englobados dentro de los listones. Las aristas en cambio si que están biseladas, resultando un aspecto algo más cuidado.

La disposición de los ensamblados presentes en las esquinas están unidos "a tenaza" o "de horquilla", en la que una de las piezas se rebaja por ambas caras en un tercio de su espesor, mientras que en la otra se hace la escopladura para recibir la espiga.

Las crucetas tienen rebajada su parte interior, al igual que los listones perimetrales para ensamblarse y quedar encajados.

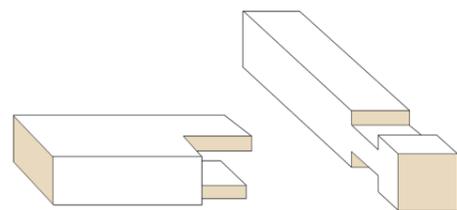
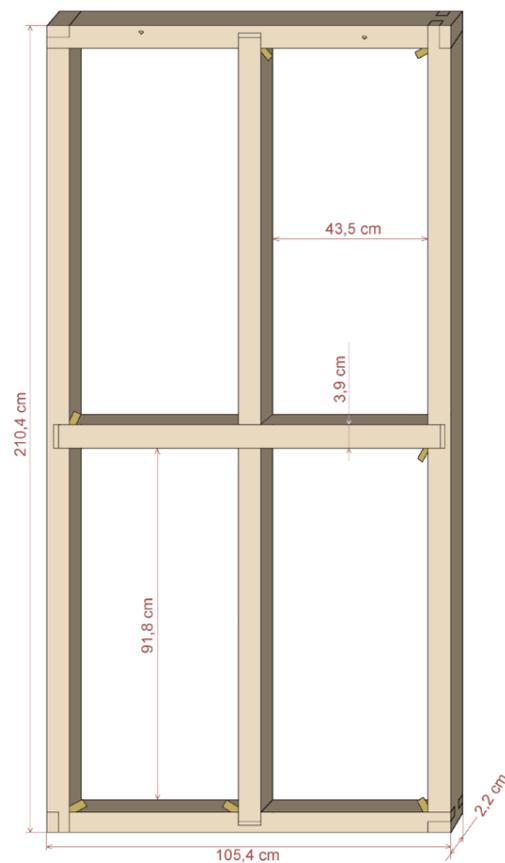


Fig. 9: Croquis del ensamble "a tenaza" o "de horquilla"



Figuras 10 y 11: Imagen de *Santa Felicidad* por el reverso, mostrando el bastidor; y croquis de medidas del bastidor

IV. I. III. Los estratos pictóricos

Santa Felicidad, obra ejecutada tradicionalmente posee una tipología muy definida. La tela que presenta como sustento pictórico se encuentra tensada en un bastidor. Sobre ésta se superponen a modo de estratos la pintura que la define como tal.

El primero de ellos es la capa de preparación, de tipo tradicional (pudiendo contener como aglutinante tanto aceite como cola), y de color almagra. Es muy fina y uniforme, llegándose a marcar la trama de la tela en toda la superficie. La técnica pictórica empleada por el artista es óleo, de grosor también fino, albergando algunos empastes localizados en las zonas lumínicas y presenta además un barnizado final protector.

Los colores utilizados en esta obra proceden de una paleta clásica de tonalidades. Por un lado la imprimación rojiza ya tiene una intención con respecto al resultado final, porque potencia los tonos que se superponen sobre ella, además del aspecto final levemente inclinado hacia los tierras.

Se pueden observar rojos, tierras, azules, y blancos. Prácticamente la obra se encuentra dentro de esa gama y a falta de análisis químicos de esas muestras, es posible comparar éstos que se aprecian visualmente, con otros del mismo autor que si han sido estudiados.

Según cita David Gimilio fueron analizadas muestras cromáticas de las obras *San Vicente Mártir* y *San Erasmo* (Catedral de Valencia) durante su proceso de restauración, y que a grandes rasgos los resultados fueron los siguientes:

*"El análisis de los pigmentos en San Vicente Mártir y San Erasmo por parte de J. Miralles e I. Ribelles han revelado que Vergara empleó una paleta caracterizada por el uso casi exclusivo de azul, blanco, colores carne, rojo y verde, a partir respectivamente, del azul de Prusia, blanco de plomo más tierras naturales, minio con adición de tierras naturales también y tierra verde más blanco de plomo"*⁴.

Este texto nos muestra las similitudes que hay entre la paleta utilizada por José Vergara para esas dos obras en concreto y, la que nos compete, *Santa Felicidad*.



Fig. 12: Detalle de la obra *Santa Felicidad*, donde puede apreciarse la pincelada enérgica en las zonas lumínicas

4. CATALÁ I GORGUES, M.A., *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004, p. 293.

IV.II. ESTUDIO CONSERVATIVO

El estado de conservación de la obra es bastante bueno; no hay nada llamativo a simple vista, tratándose de un cuadro de grandes dimensiones de mediados del siglo XVIII.

En cuanto al bastidor solo destacar, como se ha comentado con anterioridad, que se trata de uno nuevo, incorporado en esa intervención sufrida entre 1989 y 1990/92. Se encuentra ligeramente alabeado en los laterales y la oxidación de la madera es muy leve e inexistente.

Las capas pictóricas están bien cohesionadas entre sí, no albergan pulverulencia, erosión en los cantos, ni lagunas (a excepción del inferior, donde se dejan ver unas de tamaño muy reducido (Fig. 13).

Las fotografías ultravioleta muestran algunas zonas de repintes (Fig. 14), o reintegraciones en la zona de la cara, en la figura principal. Pese a esas, no se localizaron prácticamente ninguna mas de tamaño razonable. Éstas también revelan unas escorrentías de barniz en la zona superior, donde se encuentran localizados los ángeles, producido quizás por un exceso en el modo de aplicación (Fig. 15). Hay que destacar, pese a éstas puntualizaciones, que el aspecto general es muy bueno.



Fig. 13: Detalle de la obra *Santa Felicidad*, donde se aprecian pequeñas pérdidas de estratos pictóricos



Fig. 14: Fotografía con luz ultravioleta de la obra *Santa Felicidad*, donde se aprecian pequeñas reintegraciones

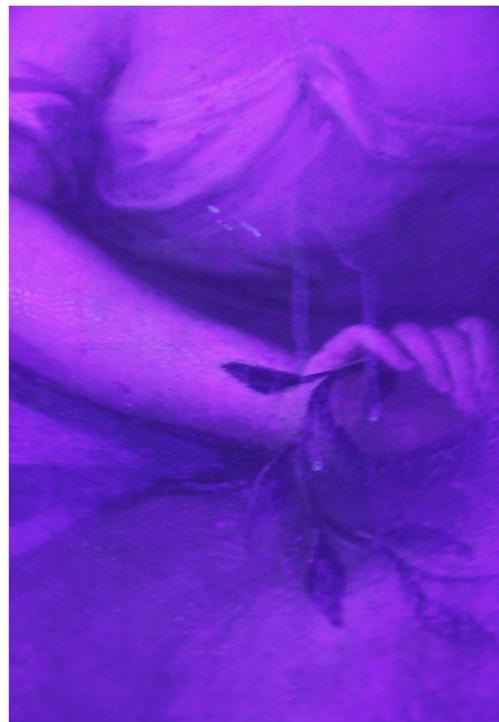


Fig. 15: Fotografía con luz ultravioleta de la obra *Santa Felicidad*, donde se aprecia el exceso de barniz

Es en el soporte textil donde por contraposición ha sufrido mas la obra. Todo esto debido a un entelado total en la parte del reverso.

El entelado se utilizaba por una parte para reforzar las fibras textiles que estuviesen envejecidas, como para eliminar abolsamientos y deformaciones en el soporte. Pero aparentemente no se han observado faltantes, rotos o desgarros de ningún tipo, por lo que la principal causa de que fuese entelada puede ser la escasez de bordes perimetrales.

Ya que esta técnica se caracterizaba por su relativa facilidad y sencillez, los restauradores propios de la época entelaban casi todas las obras, sobre todo en pinturas sobre lienzo de los siglos XVII al XIX. Estas intervenciones se convierten tan habituales, que en esa etapa histórica de la restauración ha llegado a ser denominada como "La epidemia del entelado"⁵.

Los adhesivos empleados normalmente son aquellos que han sido obtenidos de materiales orgánicos tradicionales. De aplicaciones únicas de colas tipo animal, a las que se le fueron añadiendo otros aditivos tales como harinas (para potenciar la adhesividad), o zumo de ajos (como conservante o secante de la mezcla)⁶.

Por todos estos datos y, centrándonos en *Santa Felicidad*, es curioso apreciar como su entelado cumple con todas las características anteriormente descritas; como el refuerzo total de la superficie textil, el uso de adhesivos orgánicos, y otros como una gran presión ejercida para unir ambas telas.

5. MARTÍN REY, S., Investigación en el campo de las técnicas de reentelado conducente a la obtención de forraciones transparentes en pintura sobre lienzo: historia, materiales y métodos. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, p.95.
6. Íbidem, p. 97.

La nueva tela de lino adherida tiene un entramado mas abierto, además de presentar manchas por todo el área, correspondientes al exceso de adhesivo traspasado del entelado. Unido a esto también se han localizado unas marcas en el reverso provocadas quizás, por una espátula al aplicar el adhesivo, y la enorme presión que se ejerce para tal proceso.

Por otro lado, los clavos que tensan la tela en el bastidor han terminado por oxidar la obra en su perímetro, creando una red de orificios bastante cercanos entre sí.



Fig. 16: Detalle del exceso de adhesivo del entelado en el reverso



Fig. 17: Detalle del exceso de las marcas de espátula producidas por el entelado en el reverso



V. EL PINTOR JOSÉ VERGARA XIMENO

V.I. EL PANORAMA CULTURAL, HISTÓRICO Y SOCIAL RELIGIOSO DEL SIGLO XVIII

La situación política en las primeras décadas del siglo XVIII viene sufriendo en toda la península y en la geografía valenciana por una decadencia y empobrecimiento general, que no dejarán de lado el panorama artístico. Todo ocasionado, en gran parte, por una recesión económica derivada de la expulsión de los moriscos, producida entre 1609 y 1613⁷.

Los primeros expulsados serán en el Reino de Valencia (1609), impulsado por una figura importante, la de Juan de Ribera, el "Patriarca", arzobispo de Valencia.

Además, hay que destacar las repercusiones que obtuvo la Guerra de Sucesión (1701-1713). Conflicto internacional causado por la muerte del rey Carlos II sin descendencia (casa de los Habsburgo). A partir de ahí, los Borbones se instauran en el trono, alentando una guerra civil con los austracistas. Las consecuencias fueron, entre otras, numerosas pérdidas de posesiones en Europa, y la desaparición de la Corona de Aragón. El conflicto finalizó en 1713 con la firma del tratado de Utrech⁸.

Éstas secuelas, también se hicieron notar en la creatividad artística, provocando la retracción de la demanda, especialmente de obras escultóricas y pictóricas, en parte, por particulares y entidades religiosas⁹.

Unido a lo anterior, el sistema gremial aún afectaba a los pintores, relegándolos a trabajar en pequeños talleres familiares teniendo o no aprendices. Gran parte de ellos viajaban a Italia, para aprender en algún Palacio o Corte Institucional de los maestros italianos, bien fuera copiando obras, dibujos o grabados¹⁰.

Aún así, la creación de las academias de Bellas Artes a mediados del XVIII fue un factor decisivo para el arte español. Valencia primero inauguró una, con el nombre de Santa Bárbara por la reina Bárbara de Braganza (alentada por fray Antonio de Villanueva), y más tarde la de San Carlos por el rey Carlos IV, quién fue José Vergara su fundador. Dentro de esta Academia salieron figuras como Mariano Salvador Maella (1739-1819), José Camarón (1731-1803), Agustín Esteve (1753-1830) y Vicente López (1772-1850) entre otros.

Estos artistas ven en Madrid una meta frente al provincianismo periférico que cada vez era mas evidente, sin dejar de nombrar a pintores como Vicente Castelló, que trabajó desde la academia valenciana, con una calidad sostenida y que alcanzó gran relevancia en determinados géneros¹¹.

7. CATALÁ GORGES, M. A., *El pintor y académico...*, op. Cit. p. 75.

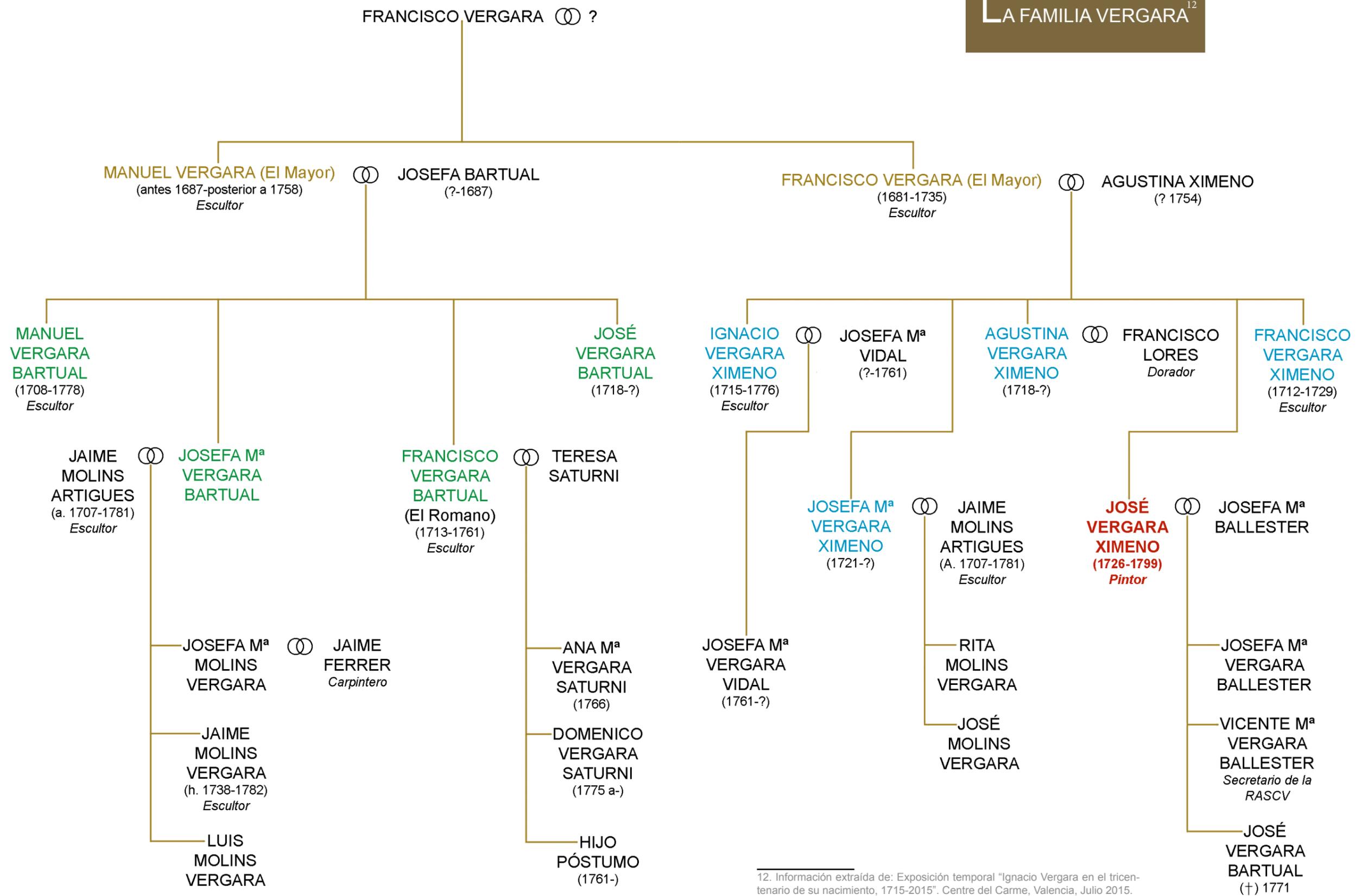
8. *Ibidem*, p.76.

9. *Ibidem*, p. 76.

10. CATALÁ GORGES. *El pintor y académico...*, op. Cit. p. 77.

11. *Cinco siglos de pintura Valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1997, p. 19.

LA FAMILIA VERGARA¹²



12. Información extraída de: Exposición temporal "Ignacio Vergara en el tricenario de su nacimiento, 1715-2015". Centre del Carme, Valencia, Julio 2015.

V.II. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DEL PINTOR JOSÉ VERGARA XIMENO (1726-1799)

José Vergara nace el 2 de Junio de 1726 en Valencia. El seno de su familia procede de un ambiente puramente artístico, quien su padre, Francisco Vergara "El Mayor" (1681-1735), y su hermano Ignacio Vergara (1715-1776) fueron importantes escultores. Por eso no es de extrañar, que desde muy pequeño, José Vergara, conviviese en el taller de su padre practicando varias técnicas con gran soltura¹³.

La familia Vergara ocupa un lugar importante dentro del arte valenciano, que durante el siglo XVIII controló gran parte de la actividad artística propia. Casi todos sus integrantes, a excepción de José Vergara (consagrado a la pintura), se dedicaron a la escultura o especialidades asociadas, como la arquitectura de retablos, la talla y el adorno arquitectónico. De todos ellos, el más internacional fue



Fig. 18: *Salvador Eucarístico*
Joan de Joanes
Óleo sobre tabla, 76 x 47 cm
Museo de la Catedral. Valencia

Francisco Vergara Bartual "el Romano" (1713-1761), con obras muy importantes como *San Pedro de Alcántara* en la Basílica de San Pedro del Vaticano.

Su hermano Ignacio Vergara, formado casi a la vez que José Vergara, escultor por excelencia de esta época, realizó la portada del palacio del marqués de Dos Aguas de Valencia, y en colaboración con José, obras como los *Ángeles adorantes del anagrama de María* de la portada barroca de la Catedral de Valencia¹⁴.

Tras esta iniciación familiar, pasó a formarse en el taller de Evaristo Muñoz (1648-1737), que a partir de entonces no dejaría de recibir encargos tanto de pinturas al óleo, como de frescos para distinto público. José Vergara era un artista muy inquieto y comprometido con su aprendizaje, por lo que copió a una edad muy temprana obras de Juan de Juanes (Fig. 18), Francisco Ribalta y José de Ribera¹⁵.



Fig. 19: *Salvador Eucarístico*
José Vergara
Óleo sobre tabla, 137 x 71,5 cm
Museo de la Ciudad. Valencia

13. GIMILIO SANZ, D., *José Vergara 1726-1799, Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Generalitat Valenciana, 2005, p. 16.

14. Exposición temporal, *Ignacio Vergara en el...*, op. Cit.
15. GIMILIO SANZ, D., *José Vergara...*, op. Cit., p. 17

José Vergara se casó con Josefa María Ballester en 1764, teniendo tres hijos: Josefa María, José (muerto prematuramente) y Vicente María¹⁶.

Durante su vida como artista, no viajó como hacían muchos otros, fuera del país. Y por lo que a su obra se refiere, está cargada de una tradición pictórica valenciana descendiente de grabados y tratados de arte. Sabiendo de esa carencia, siempre trató de embeberse, sobre todo del arte italiano, de cualquier pintura o estampa que llegase a la geografía valenciana¹⁷.

A lo largo de su carrera realizó tanto pinturas al óleo, como al fresco; e incontables dibujos y modelinos de los cuales se servía en prácticamente todas sus composiciones. Recibía encargos por parte del poder eclesiástico, y de las Instituciones Oficiales Valencianas.

Un hecho clave y fundamental fue el título recibido de "Revisor de imágenes" por parte de la Santa Inquisición, que trataba de llevar a término una especie de censura sobre la producción artística religiosa en vistas a la correcta observación y el decoro de las obras de arte. El que le adjudicasen este puesto quería decir que se trataba de un artista culto y disciplinado en su materia, en el cual podían depositar la suficiente confianza como para tal cargo¹⁸.

Pero sin lugar a dudas, lo que realmente definió a José Vergara como personaje ilustrado fueron sus intentos incasables de fundar una academia de Bellas Artes en la ciudad de Valencia. En 1753 realiza el primer intento de fundarla, como una "Academia pública de dibujo en Valencia" bajo el nombre de Santa Bárbara. Sin embargo, el proyecto no llegó a ser efectivo. Años más tarde, junto con otros artistas, entre ellos su hermano Ignacio

16. GIMILIO SANZ, D., *El pintor y académico...*, op. Cit., p. 16.

17. *Ibidem*, p. 18.

18. *Ibidem*, p. 24.



Fig. 20: *Beato Nicolás Factor*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 257 x 146 cm
Capilla de la Sapiencia. Universitat de Valencia

Vergara, logran, ésta vez si, fundar la "Academia de Bellas Artes de San Carlos" en 1766. José Vergara Ximeno dedicó gran parte de su vida a la enseñanza en la Academia, en la que se volcó y en la cual depositó abundante material autógrafo.

A partir de ahí, iría combinando sus trabajos para particulares en diferentes lugares, con la enseñanza en la Academia, hasta prácticamente el final de sus días.

Finalmente fallece el 9 de marzo de 1799, aquejado de dos dolorosas hernias que lo incapacitaron para continuar trabajando, en su residencia de la calle del Mar con casi 73 años¹⁹.

19. CATALÁ GORGUES. *El pintor y académico...*, op. Cit, p. 38.

V. II. I. La obra pictórica

José Vergara, en su carrera como pintor, abordó diferentes técnicas pictóricas, desde el dibujo, la pintura al óleo (bien sobre tabla o lienzo) y el fresco.

Pero fue en la técnica al fresco donde quizás más destacó, considerándolo junto con M. Salvador Maella (1739-1819) uno de los muralistas más importantes del momento.

Cuando contaba con 13 años, alrededor de 1740 ejecutó su primera pintura al fresco, una "Alegoría" en un reloj de sol (no conservada), en una fachada de una casa en la calle San Vicente²⁰.

Los siguientes encargos en materia de pintura al fresco fueron los medallones de las escenas de la vida de Santa Catalina para la Iglesia parroquial homónima.

Aunque el conjunto más importante realizado fue la decoración de la capilla de Santa Rosa de Lima de la Real Casa de Enseñanza de Valencia en 1760, donde decora el testero, bóveda y pechinas del presbiterio, además de los seis medallones de la bóveda de la nave de la capilla²¹.



Fig. 21: Apoteosis de Santa Rosa de Lima.
José Vergara
Pintura mural
Antigua capilla de Santa Rosa de Lima
Ayuntamiento de Valencia

20. ESPINÓS DÍAZ, A., *José Vergara Ximeno (1726-1799). Una aproximación a su vida y a su obra.* I Congreso Internacional Pintura Española Siglo XVIII. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 244.



Fig. 22: Grupo central de la bóveda: Adoración del Cordero Místico
José Vergara
Pintura mural, 1784-1787
Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Chiva, Valencia

Es en la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiva (Valencia), donde realiza el conjunto mural *Adoración del Cordero Místico*. La decoración del testero de la cabecera, con las pinturas de los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, enmarcadas ambas dentro de fingidas arquitecturas y los *Cuatro Evangelistas* en las pechinas del crucero²².

También se desplazó a Villarreal (Castellón) para realizar las pinturas de la Iglesia Arziprestal de Santiago Apóstol entre 1772 y 1774 ejecutando en un primer momento los frescos de las pechinas de la cúpula de la nave:

El apóstol Santiago conducido ante el rey Herodes por Lisias; Hermógenes es llevado por los demonios, que ha invocado delante del santo y del Filet; Teócrito Conversión de Filet ante la predicación del apóstol Santiago; y La decapitación del apóstol Santiago. A parte de Villareal y Chiva, José Vergara realizó también importantes pinturas murales en otras localidades, como en Xátiva, L'Alcúdia, Vall d'Uixó, Segorbe...

En la técnica del fresco es donde se gana gran reputación, además de que gracias a todos los conjuntos pudo gozar de una vida acomodada y remunerada²³.

21. ESPINÓS DÍAZ, A., *José Vergara...*, op. Cit., p. 246.
22. *Ibidem*, p. 252.

23. ESPINÓS DÍAZ, A., *José Vergara...*, op. Cit., p. 253.



Fig. 23: *Retrato de Carlos III*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 101 x 81 cm
Real Academia de San Carlos, Valencia

Respecto a la pintura de caballete, donde más prolífico fue en lienzo, aunque aún se conservan algunas tablas. En pintura sobre lienzo José Vergara, tiene una gran cantidad de obras, que hoy en día, aún continúan apareciendo inéditas. Dentro de éste campo no ha sido muy reconocido, ya que su carrera como fresquista lo propulsó a la fama artística de enorme relevancia.

Su prestigio como pintor le vino dada, en cierta parte, por su nombramiento como "Revisor de Imágenes" en 1754. Con este cargo, Vergara podía ver de primera mano muchas obras artísticas, además de que él mismo establecía directrices que tenían que ser seguidas por el panorama artístico.

Uno de sus primeros trabajos documentados fue una imagen de Ntra. S^a. del Rosario, que realizó para su vecindario²⁴.

24. GIMILIO SANZ, G., *José Vergara...*, Generalitat Valenciana, op. Cit., p. 22.



Fig. 24: *Retrato de Fernando VI*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 97x 81 cm, 1746
Depósito de la Real Academia de San Carlos en el Palacio de Justicia, Valencia

Su Retrato de Fernando VI, con motivo de su proclamación en Valencia, consiguió que fuese propuesto para el cargo de "Pintor de la Ciudad".

Casi todos sus cuadros presentan imprimeciones rojas o almagra, característica que le imprimía al efecto final diversos matices (intensidad colorimétrica, ya que los potencia dependiendo de qué pigmento), unidos a la utilización de diversas veladuras²⁵.

Además, sería imposible compilar y agrupar todas las pinturas de caballete que ejecutó Vergara, dado que su catálogo de obras es tan extenso como disperso. Pero un importante ejemplo se encuentra, en el conjunto pictórico de ocho lienzos de altar procedentes de la capilla de Santa Rosa de Lima y que ahora se encuentran en el Museo de la Ciudad de Valencia²⁶.

25. CATALÁ GORGUES, M.A., *El pintor y académico...*, op. Cit., p. 293.

26. *Museo de la Ciudad*. Colección Museos de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2013, p. 34.

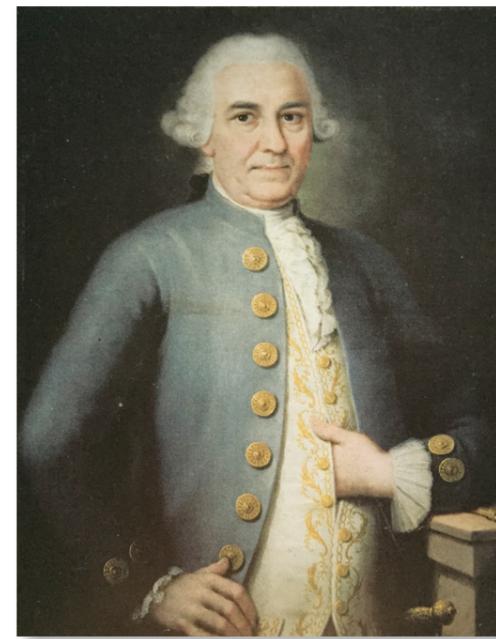


Fig. 25: *Autorretrato*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 87x 67 cm
Real Sociedad Económica de Amigos del País Zaragoza

José Vergara realizó una importante colección de retratos, que pueden clasificarse en "monárquicos", "eclesiásticos" y "autorretratos o civiles". Orellana escribió: "*Ha hecho muchos retratos con mucha semejanza, y con mucha destreza y facilidad*"²⁷.

Los llamados "reales" abarcan desde varios de Fernando VI, la reina Bárbara de Braganza, y el de Carlos III. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan varios retratos reales provenientes de los fondos de la Antigua Academia de San Carlos.

Sin embargo, los destacados en cuanto a caracterización son sus autorretratos, pintados en diferentes momentos de su vida, realizando un total de cuatro, que actualmente se encuentran en la Real Academia de la Purísima Concepción (Valladolid), la Real Academia de San Fernando (Madrid), la Real Sociedad

27. ORELLANA, M.A.D., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Ministerio de Madrid, 1983, p. 428.

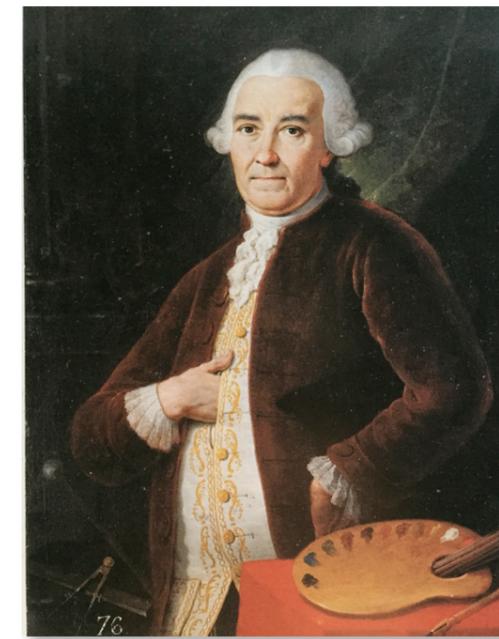


Fig. 26: *Autorretrato*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 93x 71 cm
Museo de Bellas Artes, Valencia

Económica Aragonesa de Amigos del País y en el Museo de Bellas Artes de Valencia²⁸.

Los autorretratos son siempre de medio cuerpo (a excepción del que se encuentra en Valladolid), de tratamiento elegante en la figura, con fondos neutros y con elementos icónicos emblemáticos alrededor del arte de la pintura (paleta de colores y pinceles, carboncillo y un pequeño compás). Además incluye detalles como son la botonadura de la casaca, el bordado del chaleco, las puntillas de los puños... Se representa a sí mismo como una persona de estatus, orgulloso de su triunfo social como pintor, de rostro maduro y muy satisfecho de la posición que ostenta²⁹.

28. GIMILIO SANZ, D., *José Vergara y la retratística valenciana en el siglo XVIII*. ARS Longa, Cuadernos de arte, Nº 12, Universitat de Valencia, 2003, p. 75.

29. *Ibidem*, p. 82.

VI. ICONOGRAFÍA, ICONOLOGÍA Y HAGIOGRAFÍA DE SANTA FELICIDAD O FELICITAS

La obra *Santa Felicidad*, atribuida a José Vergara, y la cual forma parte de este trabajo, tiene a la misma como figura de la escena principal, además de aportarle el título al lienzo. Por ello, para poder interpretar de manera adecuada el cuadro, es necesario conocer la historia de ésta Santa, con el objetivo de intuir porqué José Vergara pudo ejecutarlo y los recursos de los que se sirvió.

Antes de describir la correspondiente iconografía, iconología y hagiografía, es conveniente esclarecer antes de todo el nombre de "Felicidad". *Felicidad* es el término utilizado actualmente. En origen, y dada el área geográfica en el que ocurrieron los hechos, se denominaba en latín: "Felicitas". Por eso, no es de extrañar que en distintas fuentes documentales se encuentren ambos términos.

Las representaciones que ha tenido ésta mártir han sido múltiples, remontándonos hasta el siglo VI, dónde ya aparecen una serie de catacumbas romanas, nombrando a *Santa Felicitas*, como las "Di Massimo o S. Felicitas", o las "Di Via Portuense" en Roma. En la antigua Cartago se conserva un mosaico paleocristiano en el Palacio Arzobispal y una capilla en el Anfiteatro de Rávena.

Los atributos iconográficos son prácticamente los mismos en diferentes relatos:

- Como fondo escenográfico el anfiteatro romano.
- Un grupo de acompañantes que varían según el texto, pero donde siempre coinciden en *Santa Perpetua*, un grupo de mártires, y los siete hijos de Felicitas.
- Un toro, o los mismos soldados, que actúan como verdugos.



Fig. 27: *Santa Felicidad de Roma y sus siete hijos*
Grabado anónimo, 1700



Fig. 28: *Santa Felicidad*
Mosaico, Rávena



Fig. 29: *Inscripción sepulcral de Santa Felicidad*
Mármol
Catacumba Vía Portuense, Roma
Museos Vaticanos



Un hecho fundamental que explica la escasa información existente sobre ésta mártir, es la orden de Diocleciano en el 303, sobre destruir los libros sagrados que existían en las Iglesias, donde muchas de éstas actas pudieron perderse. Sin embargo, si se ha podido establecer un orden cronológico en cuanto a textos disponibles hoy en día para poder analizar los hechos.

A continuación se van a describir las distintas fuentes literarias existentes hasta el momento en relación con *Santa Felicidad*, que son: *Actas de los mártires*, *La leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, *Las vidas de los Santos del Año Cristiano* y *El libro de Sermones*³⁰.

-LA LEYENDA DORADA-³¹

Escrita por Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298) entre el año 1250 y 1280, relata pasajes hagiográficos y leyendas sobre la vida de santos y mártires cristianos a partir de obras antiguas.

En uno de sus capítulos, concretamente el CLXXXI-II titulado: San Saturnino, Santa Perpetua, Santa Felicidad y sus compañeros mártires, cuenta como Saturnino, de origen africano fue martirizado, junto con su hermano Sátiro y otro hombre llamado Revocato. Unidos a éstos se encuentran Felicidad y Perpetua (a la que describe como una doncella de familia noble). Todo este grupo de personas fueron encarceladas por negarse a ofrecer sacrificios a dioses paganos, alegando considerarse cristianos para, posteriormente, ser arrojados a las fieras, donde Sátiro y Perpetua fueron devorados por unos

leones, Revocato y Felicidad por unos leopardos, y Saturnino decapitado. Todos estos hechos datan del 256, en tiempos del emperador Valeriano y Galieno.

-FLOS SANCTORUM-³²

O "Vidas de los Santos", escrita por el Padre Ribadeneira en el año 1704, son una serie de traducciones y ediciones hispanas de una gran colección hagiográfica de éstas vidas que, llegaron a ser imprescindibles en la iconografía del arte cristiano.

La recopilación se encuentra dividida en días del año, según cada santo sufrió su martirio, por lo que en el día 23 de Noviembre aparece el pasaje titulado: "Santa Felicidad, Mártir". Al comienzo, hace una breve introducción en torno al amor de madre y describe a Felicidad como una "matrona ilustre romana", viuda y con siete hijos, que en tiempos del emperador Antonino fueron mandados a sentencia por el hecho de ser cristianos, imponiéndole a ella la angustia de ver morir a sus propios hijos.

Todos fueron encarcelados, y a los cuatro meses no renegando de la fe cristiana fueron mandados degollar. Por éstos motivos, fue mártir ocho veces, una por cada muerte de un hijo y otra por la suya propia.

-AÑO CRISTIANO-³³

Escrito por Jean Croisset (1656-1738) en el año 1864, franciscano y escritor francés que elaboró un calendario litúrgico denominado

"Año Cristiano", donde se incluye un extenso santoral con relatos hagiográficos.

Dentro de este calendario, concretamente el día siete de Marzo del 203 recoge a "Santa Perpetua y Felicitas, Mártires". Comienza relatando a una serie de presos que se encuentran en la ciudad de Cartago: Revocato, Saturnino, Secundulo, Perpetua y Felicitas bajo el emperador Severo Edicto.

Felicitas de veintidós años, está casada y encinta de siete u ocho meses cuando es encarcelada por ser cristiana. Pero el preñado de ésta causa inquietud, pues las normas prohibían la ejecución de una sentencia de muerte a las mujeres hasta pasado el parto. Por lo que el mismo día que dio a luz a una niña, Hilarión (y no Severo Edicto) la manda ejecutar. Salen todo el grupo al anfiteatro, donde allí recibirían su martirio. Por un lado, Revocato, Saturnino y Secundulo mueren degollados; mientras que Perpetua y Felicitas fueron expuestas a la furia de una vaca, para finalmente morir bajo las espadas de los gladiadores.

-ACTAS DE LOS MÁRTIRES-³⁴

Escritas por Daniel Ruiz Bueno en 1951, recoge una serie de martirios traducidos al castellano, entre el que se encuentra el "Martirio de Santa Felicidad y de sus siete hijos, bajo Marco Aurelio y Lucio Vero".

En éstas actas profundizan más respecto a datos personales, como los nombres de los siete hijos de Felicitas: Jenaro, Félix, Felipe, Silvano, Alejandro, Vidal y Marcial. Todos ellos, junto con su madre, fueron detenidos

y mandados a ejecución por no ofrecer sacrificios paganos y demostrar fervientemente su fe cristiana. Fue en este caso Antonino quién ordenó los crímenes, para que primero muriesen los hijos, y por último Felicitas, degollada.

Dentro del texto concluye expresando lo siguiente: "*Estas actas no indican por precaución el lugar de enterramiento de los mártires, porque cuando los ejecutaban, otros cristianos recogían los cuerpos y les daban sepultura*".

Pero, paralelamente a este pasaje descrito, las actas presentan otro titulado: "*El martirio de las Santas Perpetua y Felicidad y de sus compañeros, bajo Séptimo Severo*"³⁵.

-MARTIROLOGIO ROMANO-³⁶

La publicación de ésta edición es del 2007, y se trata del libro de cabecera en las misas actuales. En él aparece que la fecha del martirio fue el 7 de Marzo del 203, en tiempos del emperador Severo.

El pasaje cuenta que Felicidad estando encinta y siendo esclava de Perpetua, fueron detenidas en Cartago, junto con otros cristianos catecúmenos, a excepción de que las leyes marcaban que no podían sufrir martirio las mujeres embarazadas. Por lo que Felicidad, y sus demás compañeros, fueron ejecutados cuando ésta dio a luz³⁷.

30. [Recurso en línea] ZURIAGA SENENT, V.F., El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas. Universidad Católica de Valencia. Consultado a fecha: 13/01/2015

31. DE LA VORÁGINE, J., La leyenda dorada, II. Alianza Editorial, 2006, p. 774.

32. RIBADENEIRA, P., Flos Sanctorum, de las vidas de los santos. Barcelona, 1704, p. 375.

33. CROISSET, P.J., Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año. Tomo III. París, 1864, p. 224.

34. RUIZ BUENO, D. (Introducción), *Actas de los mártires*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 2003, p. 288.

35. En éste capítulo cuenta como Revocato, Saturnino, Secundulo, Perpetua y Felicidad fueron llevados a una cárcel de Cartago, donde allí mismo Felicidad dio a luz. A continuación, salen todos en desfile hacia el anfiteatro, donde Perpetua y Felicidad son embestidas por una vaca, para después ser llevadas al "spoliarium", donde eran rematadas por los gladiadores que no morían en la arena.

36. LITÚRGICOS, C., *Martirologio Romano*. PPC, 2008, p. 235.

37. "En medio de los dolores del parto se alegró de ser expuesta a las fieras, y así, con rostro alegre, pasaron las dos de la cárcel al anfiteatro, seguras de partir hacia el cielo". *Ibidem*, p.236.

Queda claro que tras leer las distintas versiones de los hechos, no se puede establecer una única historia en cuanto al relato de *Santa Felicidad*; pero lo que si se puede ejemplificar es el conocimiento que tuvo Vergara de éstos, ya que solo por fecha pudo tener acceso a *La leyenda Dorada* y al *Flos Sanctorum*.

Atendiendo a la obra propiamente, coincide el *Flos Sanctorum* con la cartela (en el margen inferior derecha) que refleja el 23 de

Noviembre; además de la forma en que ejecuta ron a la santa, degollada. Confunde quizás, la forma en que *Felicitas* muestra sus manos, atadas como refleja la *Leyenda Dorada*, pero no en la parte de la espalda tal vez como respuesta a una composición más dinámica.

A continuación se muestra un cuadro comparativo, para representar los puntos a tener en cuenta que pudo tener José Vergara para realizar la obra *Santa Felicidad*:

| | LEYENDA DORADA | FLOS SANCTORUM |
|------------------------------|---|------------------------|
| ESTADO CIVIL | Casada | Viuda |
| Nº HIJOS | Seis hijos y encinta de ocho meses | Siete |
| COMIENZO DEL MARTIRIO | Prisionera con la mano atada a la espalda | Cuatro meses de cárcel |
| MOTIVO DE LA MUERTE | Devorada por un leopardo | Degollada |
| EMPERADOR AL MANDO | Valeriano y Galieno | Antonino |
| AÑO | 256 | 23 de Noviembre, 175 |



Fig. 30: Detalle de la obra *Santa Felicidad*, donde se aprecian la posición de sus manos



Fig. 31: Detalle de la obra *Santa Felicidad*, donde se aprecia la cartela

En la siguiente imagen (Fig. 32) se muestra una vidriera que se encuentra emplaza en Notre Dame (París) y que ejemplifica varias características que se han descrito del Martirio que sufrió Santa Felicidad, como por

ejemplo, el anfiteatro que se presenta de fondo, un toro en la parte de la izquierda y, a Santa Felicidad arrodillada, Santa Perpetua que muestra ya la palma del martirio y por último a San Saturnino rezando hacia el cielo.



Fig. 32: Vidriera situada en Notre Dame, París



VII. ESTUDIO COMPOSITIVO

Componer es organizar los elementos gráficos y plásticos en el espacio, bien sea en dos o tres dimensiones, de forma que la expresión visual tenga una coherencia formal y una lectura comprensible³⁸.

Estos elementos fueron tenidos en cuenta a la hora de realizar la obra *Santa Felicidad*, puesto que se han localizado varios de ellos. Por la época en que fue ejecutada, se puede afirmar que los artistas trabajaban de una manera metódica en cuanto a composición se refiere, siguiendo unos esquemas clásicos y medidos.

La forma y orientación de la superficie en un soporte pictórico influyen directamente en la composición final, además de que todo ello transmite sensaciones en el espectador según sean dispuestas. Por ejemplo, una orientación vertical (como es el caso de *Santa Felicidad*) transmite equilibrio y elevación, junto con un movimiento ascendente. El color, también es un elemento modificador de los aspectos estructurales de la obra plástica; si los tonos predominantes son cálidos, reflejan emoción y pasión, mientras que los fríos dan sensación de lejanía, serenidad, descanso...³⁹

Este capítulo trata de definir, dentro de cada apartado los diferentes recursos compositivos que pudo tener en cuenta José Vergara a la hora de ejecutar a *Santa Felicidad*.

VII.I. TRATAMIENTO DEL ESPACIO

El espacio que ocupa la composición de *Santa Felicidad* se encuentra dividido en planos, concretamente cuatro, con la intención de obtener profundidad visual, y ordenar las figuras de la manera en que el artista quiere que lo leamos. La composición a simple golpe de vista resulta equilibrada, con una perfecta adecuación entre las figuras y el tormento que intenta denotar la historia del martirio.

En el primer plano que nos encontramos (Fig. 33), aparecen dos figuras. Una corresponde a un hombre dispuesto de espaldas al espectador sujetando una cadena con grilletes (se presupone que son los que llevaba la Santa), y la otra a un Soldado que con su mano izquierda señala a una escena fuera del cuadro. Ambos tienen actitud de conversación, muy dinámica y propia en la obra de José Vergara, quien reutiliza estas características en sus composiciones. A la derecha de este mismo plano, se encuentra la cartela que nombra a *Santa Felicitas*, y la fecha del martirio.

El segundo plano, quedando localizado en el centro de la obra, escena principal, es donde aparecen de izquierda a derecha:

-El verdugo, encargado de ejecutar a su víctima; se trata de un hombre de mediana edad con un característico adorno en la cabeza a modo de cinta en tonos claros. Porta un largo cuchillo de forma cuadrada en su mano derecha, mientras que con la izquierda le sujeta la cabeza.

-Santa Felicidad, justo en el centro, algo desproporcionada con respecto a los demás personajes, pero quizás con la intención de que destacase por encima de todos.

38. BOLEAU, C., *Tramas; La geometría secreta de los pintores*. Akal, 1997, p. 148.

39. [Recurso en línea]: <http://es.slideshare.net/adurbecondita/anlisis-de-una-obra-pictica-presentation>. Consultado a fecha: 22/05/2015.

Sus vestiduras ras son clásicas, túnica blanca larga, capa roja y cáligas de estilo romano con cintas atadas a los tobillos. Su posición es semi-arrodillada, con la pierna izquierda mas adelantada y sus manos en forma de cruz atadas con una pequeña cuerda.

-A la derecha de Santa Felicidad se encuentra un soldado romano, que la sujeta por los hombros con ambas manos, y que va vestido con armadura tradicional, falda de color, cáligas romanas, casco metálico, larga capa roja y una espada ajustada en su cintura.

Las tres figuras descritas ocupan prácticamente la mitad del espacio de la obra, por tratarse de personajes principales en el relato de la historia.

Respecto al tercer plano, no dejan de ser personajes secundarios, que no intervienen directamente en los hechos y que por tanto, no poseen un área demasiado grande en el cuadro, pero si son necesarios para equilibrarlo. A la izquierda asoma un anciano que en su mano derecha sujeta un incensario, justo por detrás del verdugo. Y en la misma línea de altura, pero en la escena opuesta situada en la parte de la derecha, dos soldados asoman estableciendo contacto visual con el anciano.

El cuarto plano también alberga un extensión considerable. Se trata del clásico “rompimiento de gloria”, es decir, un término pictórico muy característico del Barroco, donde se representaba el plano espiritual sobre el terrenal con una ficción de perspectiva, marcado con una separación mediante un grupo de nubes o ángeles. En éste caso coinciden los modos de ejecución, pues de abajo hacia arriba aparecen nubes y sobre ellas el coro de ángeles compuesto por cuatro figuras. A distinguir entre el ángel mancebo, en el centro, de mayor edad, ataviado “a la romana” con una túnica dorada y azul, largos cabellos castaños, dos grandes alas que le salen de la parte de la espalda y en posición dinámica con la pierna derecha adelantada, mostrándose desnuda en acción de avanzar hacia



Fig. 33: Croquis ilustrativo de los diferentes planos que tiene la obra Santa Felicidad

el frente. Sobre su mano derecha porta una corona de laureles (símbolo del martirio) y la izquierda está expresivamente opuesta con la palma de la mano exclamando hacia el cielo.

A su derecha se encuentra un ángel, de edad mucho menor, semi-desnudo, a excepción de una tela rojiza al estilo de los perizonium. Con su mano derecha sujeta también la misma corona de laureles que el ángel mancebo, mientras que con la izquierda lleva una palma; ambos elementos significan el martirio de la Santa.

Y por último, situados en el ángulo superior izquierda, un grupo de dos querubines alados cierran la composición, equilibrándola.

VII.II. PERSPECTIVAS

El Barroco se caracteriza por albergar dentro de las composiciones pictóricas, personajes que parecen inclinarse o precipitarse en el espacio, lo comúnmente llamado “Dinamismo”⁴⁰. Por lo que la mejor manera de representarlo es aplicando una perspectiva cónica:

“La perspectiva cónica, también llamada lineal, es el sistema de representación que más se asemeja a la visión humana, es por esto por lo que es usado para dotar al dibujo de una sensación de realidad, ya que se logra una aparente profundidad que nos permite valorar la posición particular de cada forma en el espacio”⁴¹.

Así que, el tratamiento de la focalización en la perspectiva de Santa Felicidad está tratado a partir de un esquema cónico central (Fig. 34). El punto de fuga se encuentra en el mismo centro, aproximadamente a la altura de las manos de la Santa. A partir de este punto central van fugando las guías hacia todos los extremos, dividiendo la pintura en cuatro sectores formando un aspa (Fig. 35).

Atendiendo a la composición en forma de aspa, se pueden observar como el rompimiento de gloria encaja perfectamente en el hemisferio superior, junto con la cara de Santa Felicidad, y las manos de éstas en el lado opuesto, siguiendo las directrices de las líneas. A ambos lados quedan los demás personajes, cuatro a la izquierda, y dos de cuerpo entero a la derecha.

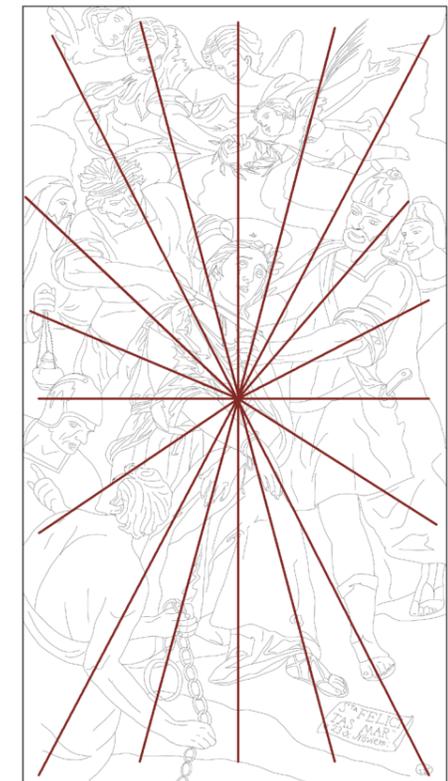


Fig. 34: Esquema compositivo de la perspectiva cónica central

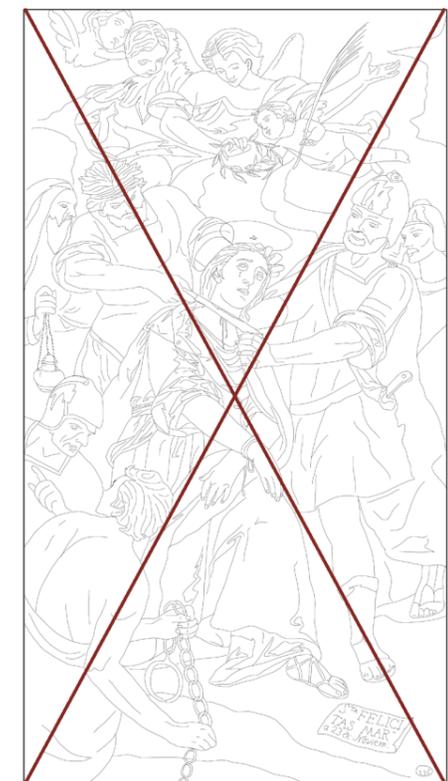


Fig. 35: Esquema compositivo en forma de aspa

40. BOLEAU, C., *Tramas; La geometría secreta...* op. Cit., p. 154.

41. Íbidem, p. 155.

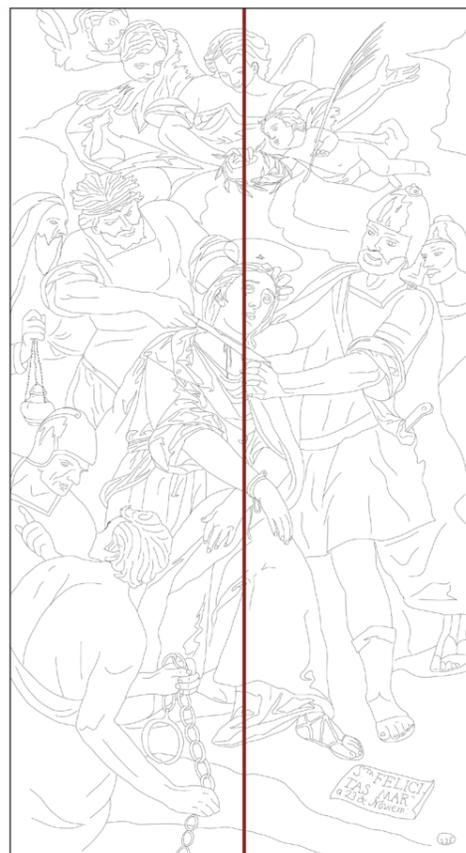


Fig. 36: Esquema compositivo simétrico

El equilibrio de simetría que presenta el cuadro es determinante, dividiendo la pintura verticalmente en dos partes, una hacia la derecha y otra a la izquierda, pasando el eje justo por en medio.

La relación de personajes que quedan en el espacio de la izquierda es superior al opuesto, quedando siete personajes frente a cuatro, además de que *Santa Felicidad* queda justo en la línea central.

En cambio, la lectura compositiva (Fig. 37) ejerce un gran poder de visión espacial, comenzando desde el primer personaje que aparece de espaldas en el primer plano (de proporciones algo mayores), y creando una elipse, que continúa con los soldados que se encuentran a la derecha; hace un recorrido por los ángeles de la parte superior, y vuelve

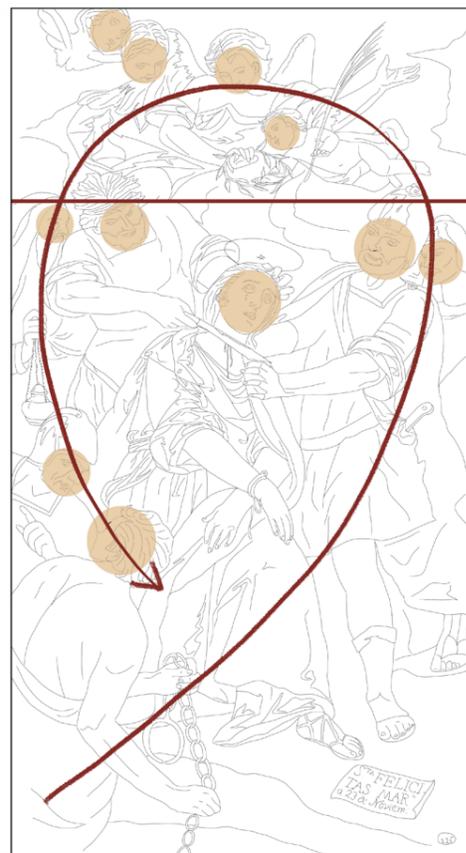


Fig. 37: Esquema de lectura compositiva

a bajar otra vez, por la parte izquierda, en dirección a la cartela.

Probablemente ante la dificultad de reconocer el tema iconográfico de la obra, Vergara recurre al sistema de incluir una cartela con la rotulación del nombre de la onomástica representada. Este recurso se verá en multitud de obras del mismo autor, como *El martirio de Santa Lucía*, *El martirio de San Macario* y *San Alejandro...*

Igualmente, el peso de las figuras queda compensado. El coro de ángeles está representado más o menos en la misma línea diagonal, al igual que los dos soldados de la izquierda, el verdugo y el anciano, que los cuatro están a la misma altura, pero en diferentes espacios.

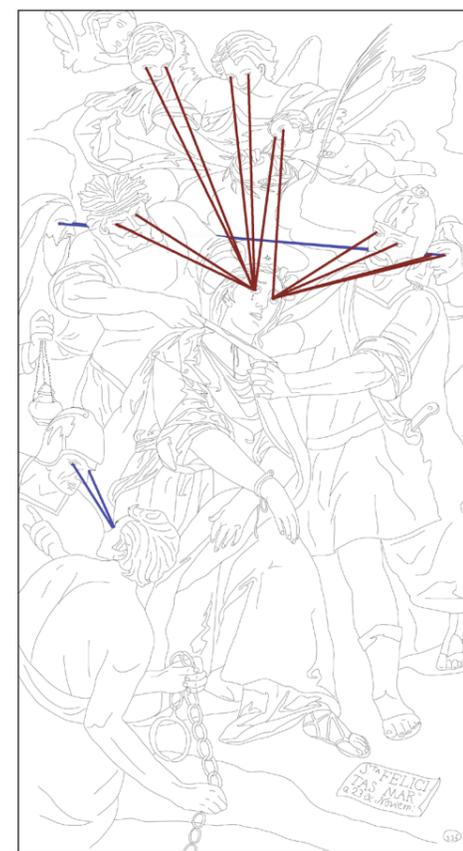


Fig. 38: Esquema compositivo de la dirección de las miradas

Unas características o recursos a tener en cuenta, son las direcciones de las miradas entre los personajes, utilizado por Vergara para hacer énfasis en la escena principal y en el esquema de ritmos y atenciones entre ellos mismos.

A excepción de los personajes que se encuentran en primer plano, mirándose entre ellos, y los del tercero (el anciano que porta un incensario y el soldado de la parte derecha), el resto miran directamente a Santa Felicidad. El recurso de las direcciones de las miradas es clave para entender lo que el pintor quiere definir. Y puesto que la mayoría de esas miradas se dirigen hacia el centro, no hay lugar a dudas, de que la verdadera protagonista de la composición es la santa. Aunque además, la cartela termina por documentar los datos faltantes.



VIII. EL TEMA DEL MARTIRIO EN LA OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ VERGARA XIMENO

VIII.I. BOCETOS

José Vergara fue un gran dibujante, y a través de sus dibujos podemos seguir la evolución de su estilo, además de las diferentes fases de su producción artística⁴². Realizó incontables bocetos y estudios a carboncillo y tinta, modelinos y demás obras preparatorias que le sirvieron para sus composiciones finales no solo una vez, si no que las reutilizaba según la temática.

Al morir el pintor, casi todos sus bocetos quedaron en su taller. Pero fue su hijo Vicente María Vergara (secretario de la Real Academia de San Carlos), quién los donó a las Academias de San Luis de Zaragoza, San Fernando de Madrid y Purísima Concepción de Valladolid. En la Valenciana regaló algunos de pequeño formato, mientras que los restantes pasaron a manos de colecciones privadas⁴³.

En relación a los conservados (en los fondos de la antigua Academia de San Carlos, Valencia) hay que destacar el trabajo realizado por Adela Espinós, quien recoge en uno de sus libros⁴⁴, gran parte de los dibujos ejecutados por José Vergara y de dónde se han sacado las imágenes para la comparativa de obras, punto de partida para este estudio.

Por tanto, a la hora de autentificar la obra, uno de los primeros pasos es comparar y verificar si los estudios y bocetos realizados por Vergara coinciden en forma y trazo con la obra *Santa Felicidad*.



Fig. 39: Dibujo a tinta sobre papel José Vergara Ximeno Catálogo nº 681, 308 x 427 cm

42. ESPINÓS DÍAS, A., *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Ministerio de Cultura, 1984, p. 180.

43. GIMILIO SANZ, G., *Los bocetos de José Vergara. Entre la tradición y la modernidad*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXIX, 2003, p. 291.

44. ESPINÓS DÍAS, A., *Catálogo de dibujos II...*, op. Cit.

En total, se han localizado cinco zonas pictóricas de la obra *Santa Felicidad* que coinciden casi prácticamente con los dibujos de José Vergara (Fig. 40, aquí pueden verse distribuidos en el cuadro). Observando la cantidad de manos y brazos que tienen verdadera similitud con la obra presente de estudio, hace que se corrobore, una vez más, la minuciosidad del trabajo y modos de ejecución que tenía Vergara.

Primeramente las manos en posición de cruz sobre sus piernas que tiene Santa Felicidad, están basadas en el dibujo del catálogo número 478 (Fig. 41), aunque con diferencias evidentes. Como son, el que las del boceto se tratan de unas manos masculinas, más toscas y menos delicadas, sosteniendo una vara. Esto parece indicar que se tratase probablemente de un estudio para un *Ecce Homo* (de la descendencia joanesca) pues éstos siempre vienen acompañados de las manos entrecruzadas atadas con un cordel en sus muñecas, y la vara en un lado. Lo que denota a Vergara como un artista preocupado por los detalles iconográficos, como demuestran los manuscritos en los que actuaba de crítico de arte, realizaba discursos académicos y notas sobre las vidas de otros artistas ⁴⁵.

Felicidad en este caso si que lleva las manos unidas por un cordel, hecho de difícil interpretación porque el personaje que aparece de espaldas en primer plano sujeta unas argollas, de las que se deduce que le acaba de quitar; por lo que no cuadra que también lleve el cordel en sus muñecas. De igual manera queda claro que éstas manos en concreto albergan demasiadas coincidencias con el dibujo de Vergara como para descartar que no fuese él su autor.

El siguiente dibujo, el del catálogo número 679 (Fig. 43) muestra el estudio de una mano ésta vez quizás, femenina, por la delicadeza

45. ESPINÓS DÍAS, A., *Catálogo de dibujos II...*, op. Cit., p. 180

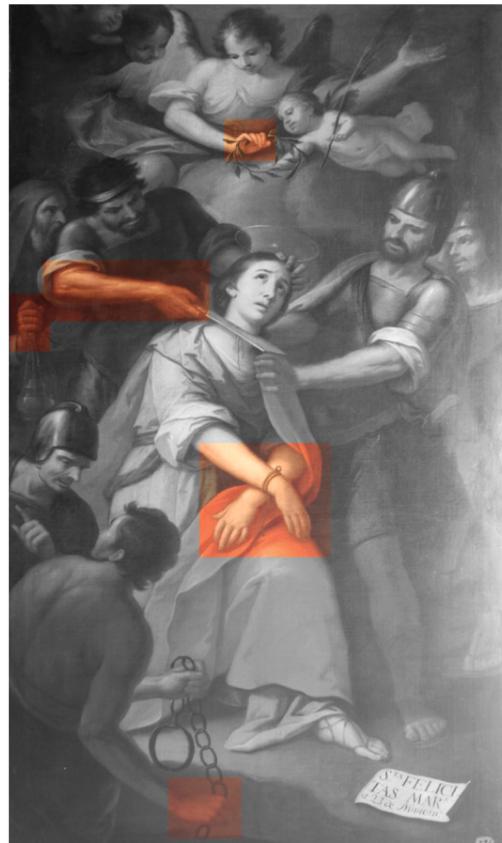


Fig. 40: Imágen de *Santa Felicidad*, resaltando las zonas donde se han localizado dibujos de José Vergara similares

de los detalles presentes en el trazo, que se encuentra en posición de sostener o coger algo.

Si observamos la mano del ángel mancebo, situado en el centro del rompimiento de gloria con el dibujo, aparecen claras similitudes; como el sombreado de las uñas, proveniente de la parte izquierda, y la posición o perspectiva con que están representados en modo descendente desde el dedo meñique.

Estos pequeños detalles serían visibles, probablemente si se le realizase a la obra una fotografía con Rayos-X, puestos que ésta técnica muestra los dibujos subyacentes (si los hay) de las pinturas sobre lienzo. Pero aún así, entre el dibujo y la pintura final hay evidentes muestras de que se encuentra el mismo dibujo en la capa de imprimación.



Fig. 41: Estudio de manos. José Vergara
Dibujo a lápiz sobre papel, 290 x 423 cm



Fig. 42: Detalle de las manos de *Santa Felicidad*



Fig. 43: Estudio de mano
José Vergara
Dibujo a lápiz sobre papel, 313 x 434 cm



Fig. 44: Detalle de la obra *Santa Felicidad* donde se muestra la mano del ángel mancebo sujetando la corona de laureles

El dibujo catalogado número 650 (Fig. 45), muestra un boceto de una mano derecha agarrando un palo, de trazo mucho más suelto que los anteriores, pero que coincide igualmente con la del anciano que sostiene el incensario. Los objetos varían de uno a otro, pero la anatomía queda intacta, hasta incluso, se puede advertir algo de las vestiduras sobre la muñeca (en el dibujo). La mano del anciano muestra sutilmente los dedos por su parte lateral más que en el dibujo, a causa de la perspectiva en el cuadro final.

De igual manera ocurre con el número 665 (Fig. 47), siendo dibujo y pintura muy similares, pero con pequeños detalles que los diferencian. Claro está, que no todos tienen que ser iguales, ya que los bocetos conllevan la acción de guiar y localizar en el espacio del lienzo la composición que finalmente el artista va a pintar. Por lo tanto, éste antebrazo, con iguales sombreados anatómicos y mis-

ma posición de sujetar ambos objetos (en el dibujo un palo, y en la pintura el cuchillo) se han encontrado como similares, pero no idénticos, pudiéndose Vergara basarse en él para componer la figura del verdugo.

Y por último, el número 669 (Fig. 49), que nos muestra un estudio de mano derecha cerrada sujetando un palo. En la obra *Santa Felicidad*, ésta mano coincide con la del hombre que se encuentra localizado en primer plano sujetando las argollas. Es también su mano derecha y las coincidencias notables son altísimas, pues hasta el juego de muñecas, el sombreado, y el tratamiento de los nudillos son similares entre sí.

Hasta el momento se han encontrado éstos cinco dibujos que mantienen relación con *Santa Felicidad*, pero no se descarta la posibilidad de que aparezcan o existan más, y que hasta la fecha no han sido examinados.

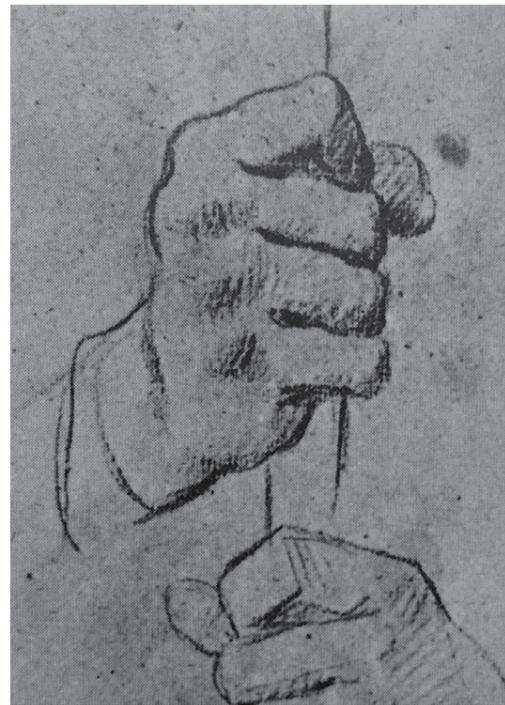


Fig. 45: Estudio de mano
José Vergara
Dibujo a lápiz sobre papel, 299 x 423 cm



Fig. 46: Detalle de la obra *Santa Felicidad* donde aparece la mano derecha del anciano que sujeta el incensario

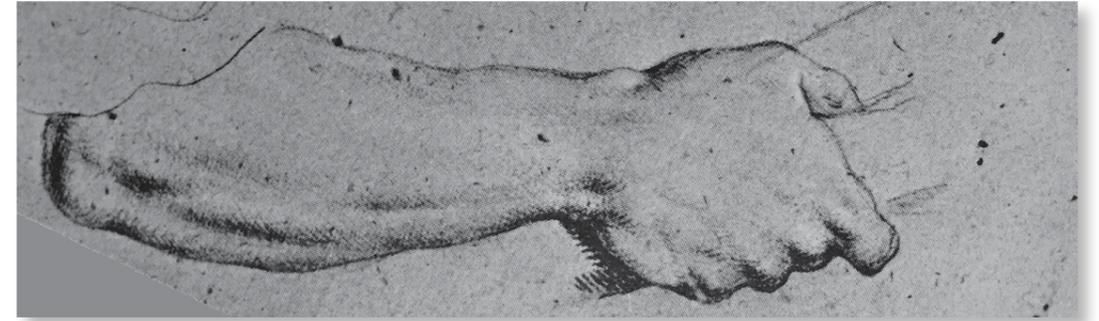


Fig. 47: Estudio de mano y antebrazo derecho. José Vergara. Dibujo a lápiz sobre papel, 290 x 432 cm



Fig. 48: Detalle de la obra *Santa Felicidad* donde se muestra el antebrazo y mano del verdugo



Fig. 49: Estudio de mano derecha agarrando un palo
José Vergara
Dibujo a lápiz sobre papel, 292 x 430 cm

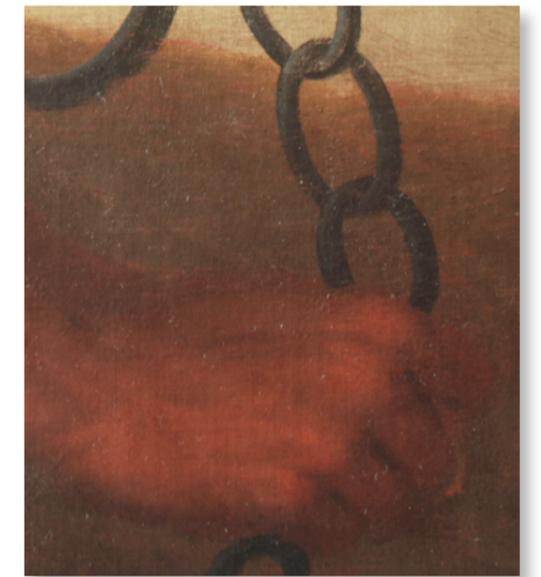


Fig. 50: Detalle de la obra *Santa Felicidad* donde aparece la mano derecha del hombre de espaldas sujetando la cadena de las argollas

VIII.II. FUENTES GRÁFICAS

Como ya se ha comentado con anterioridad, José Vergara fue un artista que solo se movía en el ámbito geográfico valenciano a diferencia de otros artistas del rococó y el neoclasicismo que acudieron a Italia como centro de atención y perfeccionamiento en sus instrucciones artísticas. Sin embargo, esta situación no amedrentó su empeño en copiar y aprender elementos externos al entorno valenciano. Cuando tenía la posibilidad revisaba grabados para poder ver diferentes composiciones, y como fuente de inspiración reelaborar las suyas propias.

Por estos motivos, se podría hipotetizar la probabilidad de que la obra *El martirio de San Macario y San Alejandro* (Fig. 51) de José Vergara estuviera basada en alguna composición derivada de un grabado o estampa. El motivo es que al aparecer otra cuadro titulado *Santa Perpetua y Santa Felicidad en el tribunal de Hilariano*, del artista italiano Giovanni Gottardi (1733-1812), y que justamente fueron ejecutados el mismo año hace replantearse que ambos pintores, pese a vivir en países distintos, tuvieron la misma imagen de referencia (no localizada).

En los dos cuadros se representa el tema del martirio, pero de diferentes personajes. Gottardi el de Perpetua y Felicidad, y Vergara el de Macario y Alejandro. Pero si atendemos a los demás aspectos compositivos, se pueden observar que coinciden en:

- Rompimiento de gloria en la parte superior de las obras. Un grupo de ángeles portan la corona de laurel y la palma del martirio, solo que Gottardi introduce un querubín más que Vergara.

- La totalidad de las personas representadas varían en dos. Vergara pinta a doce, mientras que Giovanni a catorce (hecho de que cada cuadro representa una escena completamente diferente en contenido).

- En el fondo de los dos cuadros continúan

apareciendo elementos iguales, como la presencia de una estatua clásica, que en el caso de Gottardi la coloca en la parte izquierda y Vergara en la derecha; ambas sujetan algo con su mano derecha en alto.

- Los fondos arquitectónicos también son iguales, con grandes columnas circulares y, al fondo, creando ambiente urbano, aparece un edificio de planta redonda.

Una de las diferencias es el formato elegido, *Santa Perpetua y Santa Felicidad en el tribunal de Hilariano* es ovalada en la parte superior y el *Martirio de San Macario y San Alejandro* rectangular. La perspectiva en las dos es la misma, cónica central, y las figuras principales se encuentran localizadas una en la parte derecha (San Macario) y la otra en la izquierda (Santa Perpetua y Santa Felicidad).



Fig. 51: *Santa Felicidad*
Atribuido a José Vergara Ximeno. Óleo sobre lienzo,
210 x 105 cm. Colección Joan Gavara Prior. Valencia



Fig. 52: *Martirio de San Macario y San Alejandro*
José Vergara Ximeno
Óleo sobre lienzo, 352 x 232 cm (c. 1780)
Parroquia de San Juan Bautista de Chiva
Valencia



Fig. 53: *Santa Perpetua y Santa Felicidad en el tribunal de Hilariano*
Giovanni Gottardi
Óleo sobre lienzo, (c. 1780-90)
Pinacoteca de Faenza
Italia

VIII.III. LA TEMÁTICA DEL MARTIRIO

José Vergara es un pintor protocolizado en orden a que sigue y realiza sus obras de manera muy sistemática de acuerdo a diversas fuentes gráficas. Pero aparte de basarse en otros autores, reutiliza sus propias obras y composiciones, cambiando pequeños detalles para diferenciarlos entre sí.

Así que, se han observado que tres pinturas sobre lienzo de Vergara tienen medidas, composiciones, disposición de los personajes y utilización de colores muy similares. Con estas comparaciones estilísticas y compositivas se pretende relacionar a partir de un examen formal, las obras citadas con *Santa Felicidad*, como un modo de autentificarla sin necesidad de extraer de la película pictórica muestras, o cuando éste método científico - técnico no es posible; porque con el paso de los años ha quedado referenciada como "anónima".

Y por último, es un método importante en este autor saber y conocer estas fórmulas, puesto que en los métodos de intervención restaurativos en que por ejemplo, haya que reintegrar de alguna manera partes, zonas, o quizás rostros como en la obra *El martirio de Santa Lucía* (Figs. 54 y 55)⁴⁶; se puede recurrir a otras de sus muchas obras similares y así poder esbozar un patrón de acorde al estilo y técnica de José Vergara⁴⁷.



Fig. 54: Detalle de una fotografía antigua donde aparece una figura en la esquina inferior derecha repintada. *Martirio de Santa Lucía*



Fig. 55: Detalle del aspecto que presenta en la actualidad la reintegración pictórica en el *Martirio de Santa Lucía*

46. Se pueden observar en la Fig. 53 una fotografía de la obra repintada sin mucho acierto y como después (Fig. 54), en una restauración mejor planteada y documentada se pudo reconstruir el rostro de una manera armónica.

47. Trabajo final de Máster: ESCRIBANO BASTANTE, P., *Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas. El martirio de San Vicente de José Vergara de 1791: Del modelino al lienzo de la Catedral*. Universitat Politècnica de Valencia.

En éste trabajo se hace referencia a un tipo de reintegración concreta en base a otros modelos creados por el mismo José Vergara, mediante el uso de nuevas tecnologías como medios restaurativos no invasivos.



Fig. 56: *Martirio de Santa Lucía*, antes de la restauración



Fig. 57: *Martirio de Santa Lucía*, después de la restauración

VIII.III.I. *Martirio de San Macario y San Alejandro*

Esta es quizás la obra que más tenga en parecido con *Santa Felicidad* (de las pintadas por José Vergara). Se pueden reconocer muchos elementos prácticamente copiados o adaptados de uno a otro. La cartela indicando el nombre de los mártires, la forma cuadrada del cuchillo símbolo del martirio, y el hombre que aparece de espaldas en el ángulo inferior izquierdo sujetando una cadena.

Pero el que más significación tiene es el verdugo de ambos mártires (Felicidad y Macario), de rostro crudo, cabellos oscuros y una singular cinta clara que adorna su cabeza. Con su mano derecha sujeta el cuchillo y con la izquierda la cabeza de su víctima. Este personaje se ve reflejado en más composiciones de José Vergara que serán descritas a continuación.

Por último en la parte superior se pueden ver el grupo de ángeles (rompimiento de gloria) portando la corona de laureles que van a hacer entrega tanto a Felicidad, Macario y Alejandro; además de la palma, símbolo por antonomasia del martirio.

El martirio de San Macario y de San Alejandro se encuentra en el presbiterio de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Chiva (Valencia), la cual se encuentra descontextualizada de su antigua ubicación probablemente como lienzo bocaporte de un altar de las capillas laterales del templo parroquial. También ha sido restaurada recientemente por el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración, los que además de *El martirio de San Macario y San Alejandro*, han intervenido más obras de José Vergara que se encuentran en la misma Iglesia de Chiva. Pero atendiendo a la del martirio, en su



Fig. 58: *Santa Felicidad*
Atribuido a José Vergara Ximeno. Óleo sobre lienzo,
210 x 105 cm. Colección Joan Gavara Prior. Valencia

informe añaden que la intervención fue muy focalizada a la limpieza del estrato pictórico, ya que la pintura en su soporte ya había sido intervenida antes y se encontraba en buen estado de conservación. Por lo que se limitaron a sustituir el bastidor (inutilizado) por otro nuevo, y a la limpieza de barnices oxidados; reintegrando pequeñas lagunas como proceso final⁴⁸.

48. [Recurso en línea]: http://www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_vergara_chiva_w.pdf
Consultado a fecha: 8 / 1 / 2015.

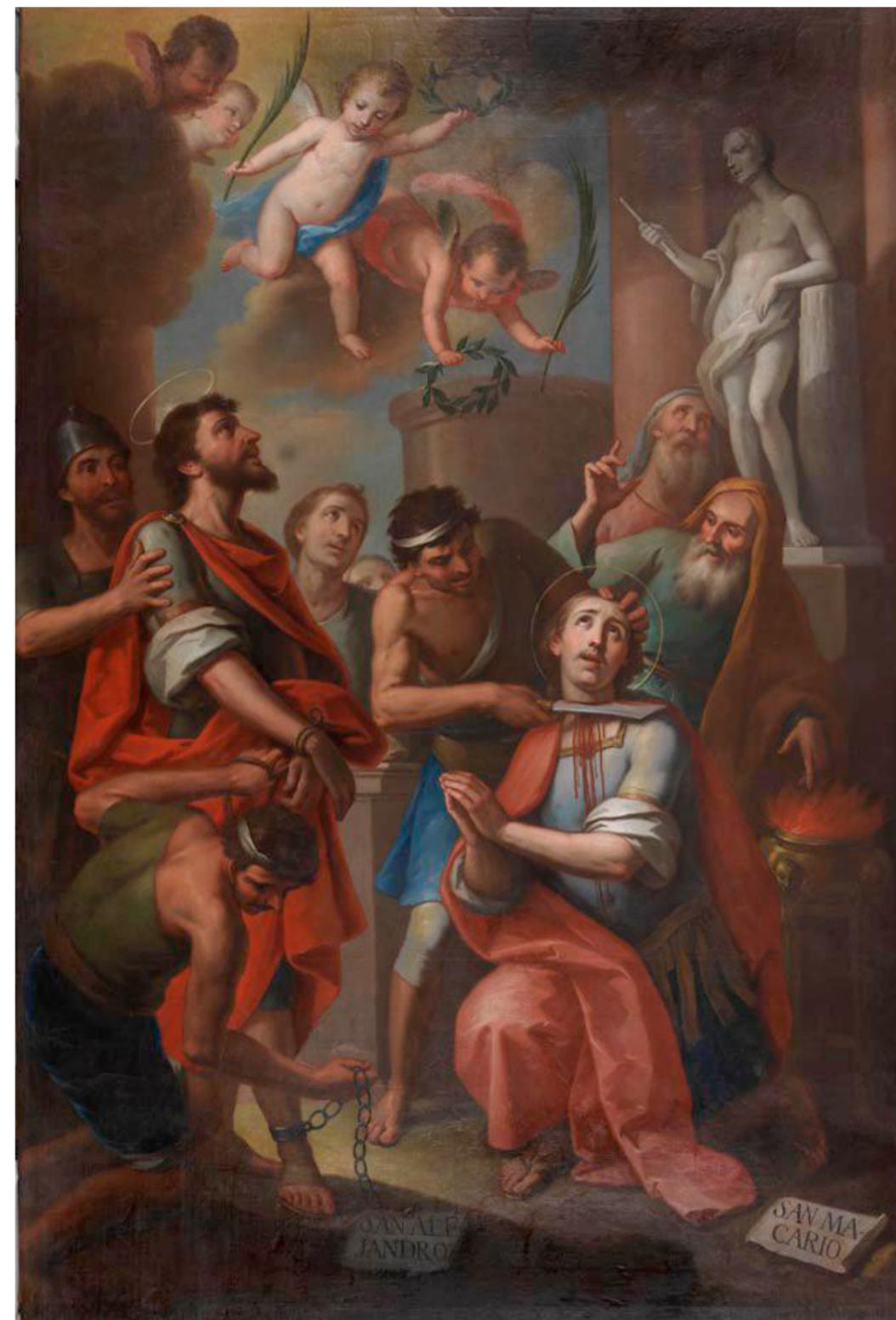


Fig. 59: *Martirio de San Macario y San Alejandro*
José Vergara Ximeno. Óleo sobre lienzo 352 x 232 cm.
Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Chiva
Valencia

VIII.III.II. Martirio de Santa Lucía

El formato del lienzo es en arco por su parte superior, pues formaba parte de un conjunto pictórico realizado para la Iglesia de Santa Rosa de Lima en Valencia. Actualmente, esta obra se encuentra en el Museo de la Ciudad de Valencia junto con otros ocho de idéntico tamaño (330 x 192 cm): *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, *Desposorios de la Virgen y San José*, *Presentación de la Virgen al Templo*, *Inmaculada Concepción y San Miguel Arcángel*, *Santa Ana instruyendo a la virgen*, *San Francisco de Sales entregando el libro de la Regla de la Orden de la Visitación a Santa Juana Francisca Fremiot de Chantal* y *Calvario*.

En esta obra (*Martirio de Santa Lucía*) volvemos a encontrar el recurso de la cartela con el nombre de la mártir en el suelo a los pies de la misma. Cabe señalar la importancia de la posición de las manos en ambas composiciones, las cuales pese a estar invertidas, son muy similares. Además, sus rostros y ropajes también son muy parecidos, a los que modifica o añade algún detalle. La escena central muestra a Santa Lucía con una espada clavada en el cuello y al lado derecho al verdugo con la cinta en el cabello, que esta vez está urdiendo unas cuerdas por la espalda de la mártir romana.

En el extremo inferior izquierda volvemos a encontrar una hombre de espaldas, esta vez sosteniendo una antorcha en lugar de argollas. Y cerrando la composición vuelven a remitirse el rompimiento de gloria portando la corona de laurel y la palma del martirio.



Fig. 60: Boceto del Martirio de Santa Lucía
José Vergara Ximeno. Lápiz sobre papel
423 x 298 cm

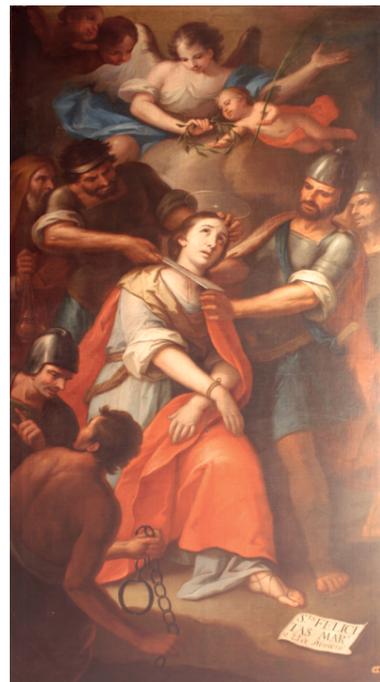


Fig. 61: Santa Felicidad
Atribuido a José Vergara Ximeno. Óleo sobre lienzo, 210 x 105 cm. Colección Joan Gavara Prior. Valencia



Fig. 62: Martirio de Santa Lucía
José Vergara Ximeno
Óleo sobre lienzo, 330 x 192 cm.
Museo de la Ciudad, Valencia

VIII.III.III. *La decapitación del Apóstol Santiago*

Esta pintura mural es otro ejemplo de la utilización por parte de Vergara de sus composiciones repetitivas. La forma indudablemente se adapta a la enmarcación arquitectónica, en este caso al de la pechina de la Iglesia arzobispal del Apóstol Santiago, en Villarreal (Castellón).

Volvemos a encontrarnos con la escena principal del martirio (en este caso de Santiago) ligeramente sentado, con los brazos cruzados y atados con una cuerda, en un modelo muy cercano a los de *Santa Felicidad*.

También aparece al verdugo con su característica cinta en el cabello, sosteniendo en su mano derecha en cuchillo cuadrado, y con la izquierda la cabeza de su víctima. En éste caso aquí aparece el mismo soldado que en *Santa Felicidad*, y presenta un casco y moda romana, sujetando también al mártir con ambos brazos.

Y de nuevo, vuelve a cerrar la composición un rompimiento de gloria compuesto por un único ángel niño, portando la corona y la palma del martirio.



Fig. 63: *Santa Felicidad*
Atribuido a José Vergara Ximeno. Óleo sobre lienzo, 210 x 105 cm. Colección Joan Gavara Prior. Valencia



Fig. 64: *La decapitación del Apóstol Santiago*
José Vergara Ximeno. Pintura Mural, 210 x 105 cm. Iglesia Arzobispal de Santiago Apóstol, Villarreal (Castellón), Antes de su restauración



Fig. 65: *La decapitación del Apóstol Santiago*
José Vergara Ximeno
Pintura Mural, 210 x 105 cm
Iglesia Arzobispal de Santiago Apóstol, Villarreal (Castellón)

Anteriormente se han descrito algunas de las obras de José Vergara que tienen relación directa con las composiciones en torno a *Santa Felicidad*, pero también existen otras cuatro más del mismo autor con tema del martirio, pero que no guardan parecido directo. Aunque si albergan muchos de los elementos del martirio que refleja a lo largo de todas estas obras.

Todas ellas se tratan de óleos sobre lienzos, bajo los títulos: *Martirio de San Vicente*, *Martirio de San Andrés*, *Prelegómenos del martirio de San Andrés* y *Prelegómenos del martirio de San Pedro*.

Las obras *Prelegómenos del martirio de San Andrés* y *Prelegómenos del martirio de San Pedro*, se encuentran ubicadas en la antigua Iglesia parroquial de San Andrés en Valencia, en uno de sus techados, y el formato característico que posee se debe a su adecuación a la arquitectura que lo circunscribe. Las composiciones vuelven a ser enérgicas y vibrantes para evidenciar la temática representada. Estas tampoco guardan mucho parecido con *Santa Felicidad*, pero si se pueden ver pequeños detalles que tienen en común, como el hombre que aparece siempre en primer plano de espaldas, aunque localizándose en el centro derecha ésta vez, y no en la esquina izquierda. El verdugo sigue portando su cinta anudada en la cabeza, pero en *Prelegómenos del martirio de San Pedro* su acción consiste en mantenerlo retenido por los hombros, mientras que en *Prelegómenos del martirio de San Pedro* se encuentra sosteniendo la cruz en forma de aspa donde va a ser martirizado San Andrés.

La siguiente obra, *Martirio de San Andrés*, (Fig. 66) un boceto realizado por José Vergara, muestra una pintura más suelta en pincelada y trazos, dibujando los contornos con trazos dibujísticos. El personaje principal, San Andrés, guarda mucha relación con *Pre-*

legómenos del martirio de San Andrés, pues casi coinciden en rostro y anatomía en la parte del torso. Y el rompimiento volvemos a encontrarlo una vez más, en la parte superior, compuesto por dos ángeles niños y dos querubines. También los encontramos en el cuadro *Martirio de San Vicente*, situado en la Catedral de Valencia, con unas dimensiones de 391 x 213 cm, y formato ovalado en la parte superior. Aquí aparecen multitud de personajes, agolpados y en estado de agitación, pues el santo ya está siendo martirizado, característica peculiar en esta obra, pues en las anteriores descritas los santos aún no habían recibido martirio alguno.



Fig. 66: *Martirio de San Andrés*
José Vergara Ximeno
Óleo sobre papel, 0,60 x 0,30 cm
Real y Excelentísima Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País de Zaragoza



Fig. 67: *Prelegómenos del martirio de San Andrés*
José Vergara Ximeno
Óleo sobre lienzo. Antigua Iglesia parroquial de San Andrés, Valencia



Fig. 68: *Prelegómenos del martirio de San Pedro*
José Vergara Ximeno
Óleo sobre lienzo. Antigua Iglesia parroquial de San Andrés, Valencia

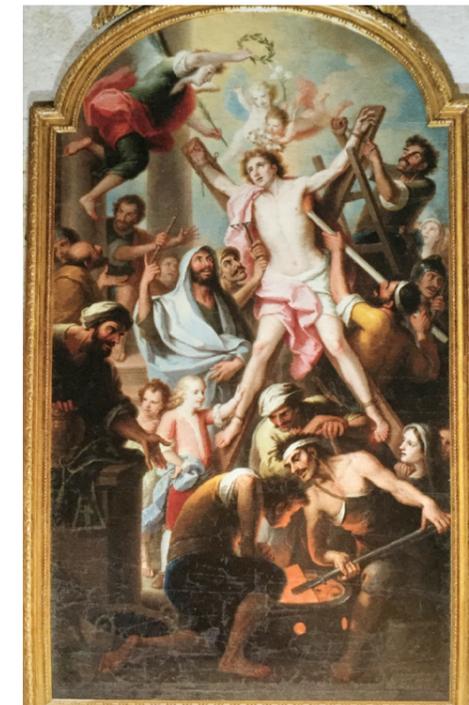


Fig. 69: *Martirio de San Vicente*
José Vergara Ximeno
Óleo sobre lienzo. 391 x 213 cm
Catedral, Valencia

La primera característica común es el personaje principal, un hombre mayor, barbudo, semidesnudo, y con la cabeza ligeramente dirigida hacia el cielo. Las obras en las que coinciden son *El martirio de San Andrés* y *Prelegómenos del martirio de San Andrés*. Quizás no sea casual que tantas coincidencias surjan en el mismo tipo de representación de martirio, en este caso, San Andrés.

La segunda, es el grupo de ángeles que se sitúan en la parte superior, o el también denominado "rompimiento de gloria", portando en ambos casos la corona de laureles y la palma del martirio. Las obras son *Martirio de San Vicente* y *Martirio de San Andrés*. La única diferencia está en el ángel mancebo, donde sólo aparece en el *Martirio de San Vicente*, quizás por tratarse de una obra final.

Por último, hay otro personaje que coincide en las cuatro obras, y es el hombre que lleva anudada una cinta blanca en la cabeza. En *El martirio de San Andrés* (Fig. 74) se muestra de espaldas al espectador, mientras que en el *Martirio de San Vicente* (Fig. 75) está de frente y semidesnudo. En ambos casos no se trata del verdugo de la escena, pero sí de un personaje clave en la composición.

En *Prelegómenos del Martirio de San Andrés* (Fig. 76) y *Prelegómenos del Martirio de San Pedro* (Fig. 77) si que se puede apreciar de que pictóricamente son muy similares, invertidos compositivamente, pero de idéntica manera. Tampoco ejercen de verdugos, pero vuelven a ser claves en las escenas que representan.



Fig. 70: Detalle del cuadro *Martirio de San Vicente* José Vergara



Fig. 71: Detalle del cuadro *Prelegómenos del martirio de San Andrés*. José Vergara



Fig. 74: Detalle del cuadro *Martirio de San Andrés* José Vergara



Fig. 75: Detalle del cuadro *Martirio de San Vicente* José Vergara



Fig. 72: Detalle del cuadro *Martirio de San Andrés* José Vergara



Fig. 73: Detalle del cuadro *Martirio de San Vicente* José Vergara



Fig. 76: Detalle del cuadro *Prelegómenos del martirio de San Andrés*. José Vergara

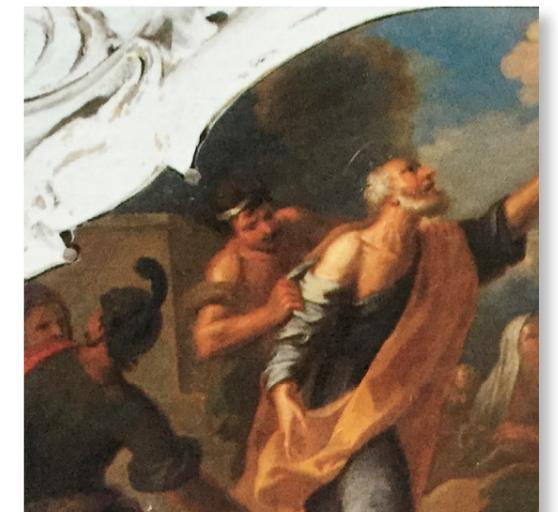


Fig. 77: Detalle del cuadro *Prelegómenos del martirio de San Pedro*. José Vergara

VIII.IV. INFLUENCIA DE GUIDO RENI EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOSÉ VERGARA XIMENO

José Vergara en algunas de sus obras intentaba captar la teatralidad del barroco clasicista italiano. Aunque nunca conoció de primera mano ninguna obra al natural, si reconoció diversas estampas y grabados, de los que se servía de inspiración a la hora de realizar sus composiciones. Y ésta manera de utilizar recursos propios de sus dibujos y composiciones basados en obras italianas, lo realizaba, para variar de la temática valenciana que había seguido hasta el momento.

Uno de los artistas encontrados que guardan características y similitudes con alguna de las obras de José Vergara es Guido Reni. Pintor nacido en Bolonia en 1575, y que completó su formación en la academia de los Carracci, viajando constantemente entre Bolonia y Roma, donde adquirió gran relevancia social y numerosos encargos, falleciendo el 18 de Agosto de 1642.

Un ejemplo curioso de este tipo de influencia en Vergara se encuentra en una pintura de Reni titulada *Virgen con niño*. Primeramente, Vergara realiza un boceto para después trasladarlo al lienzo.



Fig. 78: *Virgen con niño*
Guido Reni
Óleo sobre lienzo, 164 x 132, 1635



Fig. 79: *Dibujo de Virgen con niño*
José Vergara
Pluma sobre papel, 105 x 131 cm



Fig. 80: *Sagrada Familia*
José Vergara
Óleo sobre tabla, 64 x 79 cm
Museo de Bellas Artes, Valencia

Por otra parte, hay un personaje que Vergara utiliza en muchas de sus obras y que tiene cierta similitud con unas obras de Guido Reni. Se trata de un anciano, con espesa barba blanca, multitud de arrugas en el rostro y que según en que cuadro, dirige o no su mirada hacia el extremo superior. El retrato se encuentra sobre un fondo muy oscuro con la intención de resaltarlo mejor (a excepción del dibujo de José Vergara).

El fragmento del retrato de Jacob está sacado de la obra *Jacob llorando la muerte de José*, que pertenece al mismo dueño de *Santa Felicidad*, Joan Gavara Prior. Esta cabeza está basada en la de una obra clásica, el *Laocoonte y sus hijos*.

A continuación se muestran los cuatro retratos encontrados que guardan similitudes entre ellos:

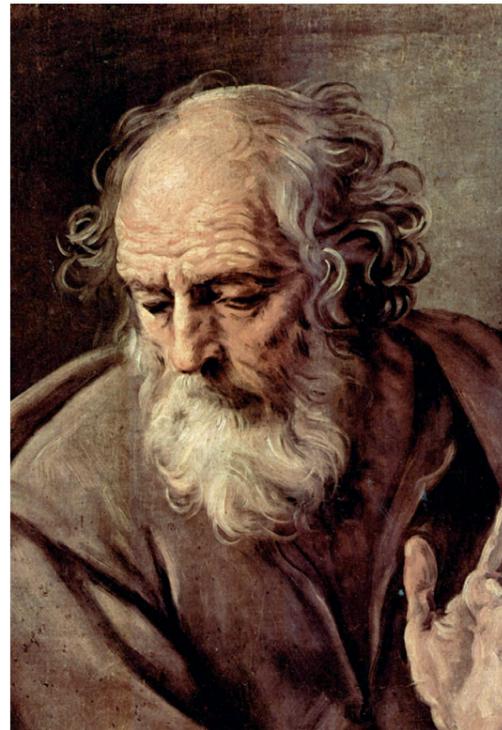


Fig. 81: *San José*
Guido Reni
Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm
Galería Nazionale d'Arte Antica

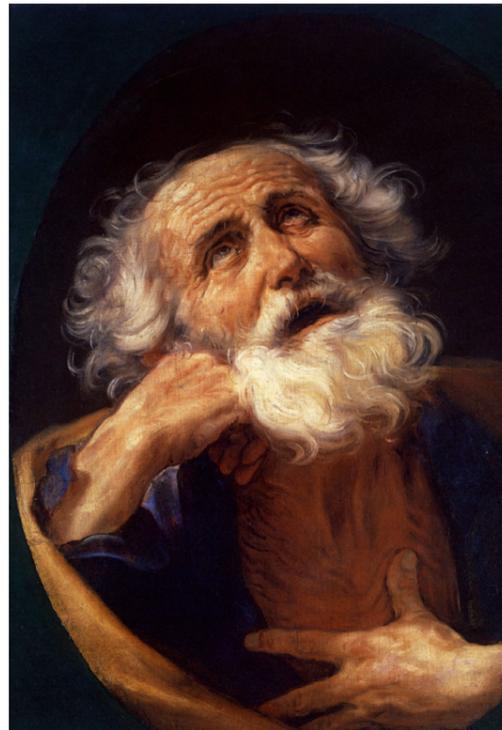


Fig. 82: *San Pedro*
Guido Reni
Óleo sobre lienzo, 76 x 61 cm
Museo del Prado, Madrid

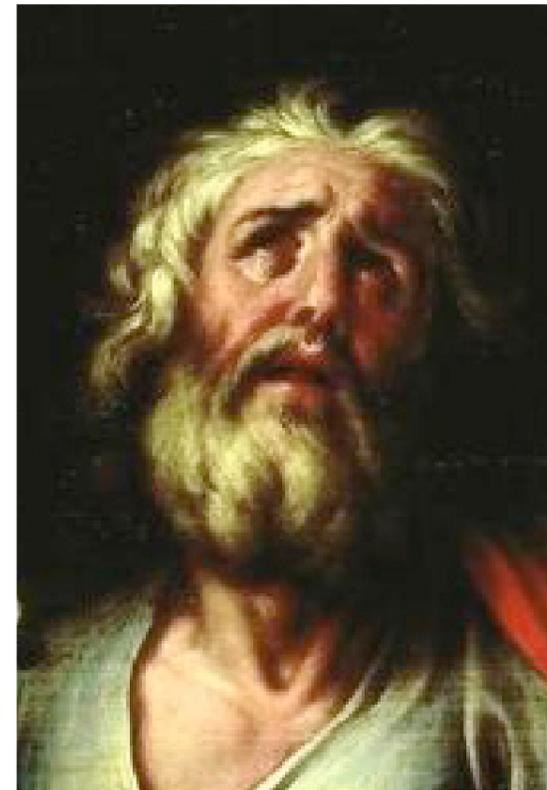


Fig. 83: Detalle del cuadro *Jacob llorando la muerte de José*



Fig. 84: *Jacob llorando la muerte de José*
José Vergara
Óleo sobre lienzo, 124 x 160 cm
Colección Joan Gavara, Valencia



Fig. 85: Dibujo de cabeza de anciano
José Vergara
Sanguina sobre papel



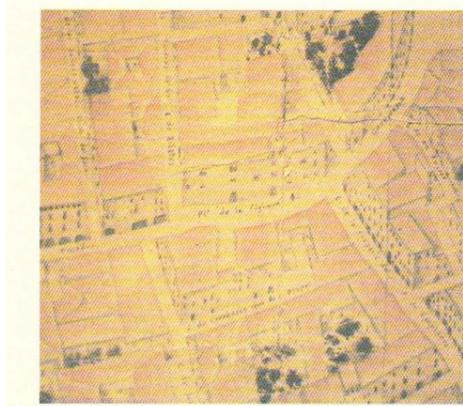
Fig. 86: Cabeza escultura *Laocoonte y sus hijos*
Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas
50 d.C. Museos Vaticanos, Roma

IX. EL ANTIGUO CONVENTO DE SANTA TECLA Y SU POSIBLE RELACIÓN CON SANTA FELICIDAD

Este capítulo trata de reflejar o plantear un posible origen, o ubicación del lienzo *Santa Felicidad* de José Vergara. Existe una vinculación del cuadro con el antiguo y desaparecido convento de Santa Tecla, que se situaba en la calle del Mar 1 y 10 (Vergara y su familia se mudaron a esa misma calle, viviendo allí hasta el día de su fallecimiento). El edificio, fué construido en 1343, aunque no es hasta 1556 cuando se convierte en convento de religiosas agustinas llamado "San José y Santa Tecla".

El lugar sobre el que se edificó fue el mismo donde sufrió martirio San Vicente, lo que lo cargaba de un gran simbolismo religioso. Podemos documentar este espacio arquitectónico a partir del trabajo del Padre Tosca en su plano número cuarenta y uno, en el que aparece éste edificio (Fig. 87).

La iglesia tenía un retablo mayor labrado a mediados del siglo XVIII por Vicente Candar. Mientras que las estatuas de San Vicente Mártir y Santa Tecla fueron creadas por Tomás Llorens, la estatua del padre eterno por Jaime Molins, la de San Agustín y Santa Mónica por Francisco Brun, el nicho principal por Ignacio Vergara, y un lienzo que cubría dicho nicho de San José por su hermano José Vergara⁴⁹.



Fragmento del plano del P. Tosca (1704) donde puede verse en primer plano la Capilla-Cárcel de San Vicente Mártir, y en frente, el convento de San José y Santa Tecla. Archivo Histórico Municipal de Valencia.

Fig. 87: Plano del Padre Tosca, N° 41

Las primeras religiosas que se instalaron en el convento fueron las agustinas, teniendo a Felicitas Pardo como Primera Priora. Un dato que tiene mucha coincidencia con el tema de estudio es que Felicitas, ésta Priora, en un momento concreto dado, decide vender unos terrenos cercanos a la Iglesia de Santa Tecla (concretamente la antigua Iglesia de San José que luego le dará nombre), donde en esa venta, aparecen diferentes nombres de religiosas que participan en ello. Uno de los nombres es "Sor Perpetua Sentfeliu Superiora".

También fue Felicitas quien llevó al convento la talla del *Santo Cristo del Rescate*, del que Jerónimo Jacinto de Espinosa realizó un lienzo alegórico⁵⁰.

49. [Recurso en línea] LAZCANO, R. "Avatares de la imagen del Cristo del Rescate de Valencia". Consultado a fecha; 23/10/2015.

50. TEIXIDOR, Fr. J., *Antigüedades de Valencia*, Tomo II, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1895.

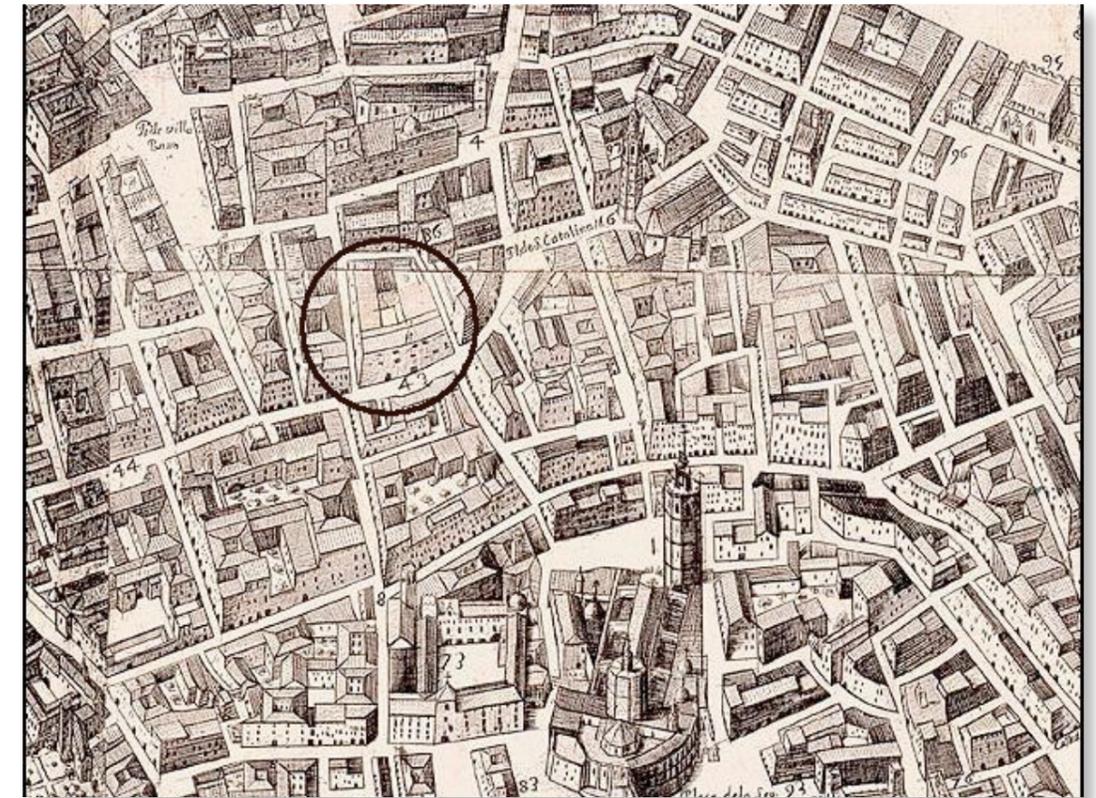


Fig. 88: Dibujo representativo de la antigua distribución de calles de Valencia, donde se señala con un círculo el Convento de San José y Santa Tecla

El edificio fue derribado en 1868 y el antiguo retablo mayor se quemó durante la Guerra Civil Española, aunque las monjas, antes del derribo, consiguieron llevarse varios objetos del retablo, como la talla del Cristo del rescate y otro retablo en mármol dedicado a San Vicente Mártir.

Pero volviendo al terreno artístico, Cruilles cita lo siguiente:

"Un grupo de destacados artistas trabajaron la preparación del retablo mayor de la iglesia de Santa Tecla: Vicente Candau, Roberto Albers, Ignacio Vergara, Francisco Bru, Agustín Portaña, José Esteve, José Vergara, y el afamado escultor Molins".

Es posible que José Vergara pintara el lienzo

de *Santa Felicidad* para este lugar, ya que coinciden datos documentales, como la misma calle donde residía él mismo con su esposa, y la del convento; el nombre de la primera priora "Felicitas Pardo" y la de "Sor Perpetua Sentfeliu Superiora". Y el hecho fundamental de que su hermano talló varias imágenes para el retablo mayor de la Iglesia, y que el propio José Vergara pintara un lienzo de San José para el mismo monumento.

Ciertamente, no se han encontrado datos, ni documentos precisos que así lo demuestren, y aunque todo parece indicar que ese fue su lugar de emplazamiento original, no se ha conocido con rotundidad su paradero hasta la fecha en que apareció en la casa de subastas *Sala de Ventas* (el 10 de Julio de 2014) en Barcelona.



X. CONCLUSIONES

Uno de los objetivos clave en el proceso de realización de este trabajo era el poder atribuir la obra *Santa Felicidad* a su autor. En éste caso, José Vergara Ximeno. Por lo tanto, una vez concluido el estudio pertinente sí se podría afirmar su autoría, aún a pesar de que no se han podido analizar las muestras de color extraídas. Y esto por varios motivos, uno de ellos sería la calidad pictórica que posee, y otro fundamental son los materiales constitutivos que la conforman, de tradición Vergariana en cuanto al modo de ejecutar y elegir materiales. Nos referimos al uso del lino, preparaciones tradicionales, imprimaciones rojizas, y una paleta de color que se puede observar en casi la totalidad de sus restantes obras.

Por otro lado, las coincidencias compositivas en las obras con el martirio de *Santa Felicidad* no es casual. Vergara tenía un programa iconográfico que trataba de seguir y sistematizar en sus pinturas, bien fueran murales o de caballete. Los ejemplos son claros, pues se han encontrado tres obras de José Vergara que compositivamente se asemejan mucho a *Santa Felicidad*. Y además, muchos de los personajes que los componen se repiten de idénticas formas (“la troupe de Vergara”), como son el verdugo, el rompimiento de gloria en la parte superior, las cartelas explicativas y el hombre del primer plano que coloca de espaldas al espectador. Todo ello seguramente, causado por un gran recibimiento de sus cuadros entre el público de su época, lo que le propulsó a copiar con ligeras variaciones varias composiciones suyas.

El estudio iconográfico e iconológico de *Santa Felicidad* ha resultado muy importante para extraer conclusiones en torno a lo representado en el cuadro. Como se ha comentado,

José Vergara era un gran pintor con recursos académicos, y por esto la coincidencia de las características que presenta el *Flos Sanctorum* del Padre Ribadeneyra con la temática de *Santa Felicidad* no es casual. El que coincidan cada detalle de éste con el cuadro nos quiere decir que Vergara hubiera podido conocer la existencia del texto. Ésta conclusión se ha podido obtener gracias al estudio y comparación de otros textos iconográficos, como *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, en los que se han observado que los datos históricos no coincidían con nuestra obra.

En cuanto al modo de estudiar las obras, nuestro método de trabajo, pensamos que puede servir para otros procesos de atribución y también principalmente para el de restauración. Ejemplo de ello sería la reconstrucción o reintegración de algún personaje, atributo o escena clave en cualquier obra de José Vergara, porque conociendo el modo de proceder de éste, sería fácil poder llegar a un método reconocible y de acorde con la restante obra.

Por último, hay un dato importante que cabría señalar, y es el hallazgo de las fotografías guardadas en el Archivo Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona. Aparte del registro fotográfico, albergan datos como: “Obra de José Vergara”, y “Antes / después de restaurar”. Con esto se sabe con seguridad el año de la intervención realizada, y el que aparezca el nombre de Vergara como autor; hecho significativo en la autenticación de la obra, pues si ese nombre aparece ahí y no cualquier otro quiere decir que había datos reveladores dentro de la obra que lo delataban.

XI. BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXXIX. Castellón, 2003.

A.A.V.V., *Martirologio Romano*. PPC, 2008.

A.A.V.V., *Museo de la Ciudad*, Valencia. Colección Museos de Valencia. Ediciones ELCA, 2013.

AGAPITO Y REVILLA, S., *El legado de Don Vicente María de Vergara*. Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Julio, 1925.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., ESPINÓS DÍAZ, A., GARÍN LLOMBART, F., *Pintura española del siglo XVI al XIX: pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. Valencia I*, Consellería de Cultura, 1999.

BOLEAU, C., *Tramas: La geometría secreta de los pintores*. Akal, 1997.

CASTANY SALADRIGAS, F., *Análisis de tejidos*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.

CATALÁ GORGUES, M. A., *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*. Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004.

CATALÁ GORGUES, M. A., *Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana: José Vergara*. Dirección editorial Javier Arbués Villa. Colección Periódico El Levante, 2011.

CROISSET, P.J., *Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*. Tomo III, París, 1864.

CRUILLES, V., MONTSERRAT, M., *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*.

DE LA VORÁGINE, S., *La Leyenda Dorada 2*. Alianza Forma, Madrid, 2011.

ESCRIBANO BASTANTE, P., *Reintegración pictórica a partir de fuentes gráficas. El martirio de San Vicente de José Vergara de 1791: Del modelino al lienzo de la Catedral*. Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de Valencia.

ESPINÓS DÍAZ, A., *Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII)*. Ministerio de Cultura, 1979.

ESPINÓS DÍAZ, A., *Dibuixos valencians del segle XVII*. Generalitat Valenciana, 1997.

ESPINÓS DÍAZ, A., *José Vergara Ximeno (1726-1799). Una aproximación a su vida y a su obra*. I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998.

FERRI, A., *Apuntes históricos sobre el convento de San José y Santa Tecla de agustinas ermitañas de Valencia*. Imprenta Palacios, Sueca, 1981.

GARBOLI, C., *La obra pictórica completa de Guido Reni*. Clásicos del arte. Noguera-Rizzoli Editores. Milán, 1971.

GIMILIO SANZ, D., *José Vergara (1726-1799). Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Generalitat Valenciana.

GIMILIO SANZ, D., *José Vergara y la retratística valenciana en el siglo XVIII*. ARS Longa, Cuadernos de arte, Nº 12, Universitat de Valencia, 2003.

GIMILIO SANZ, D., *Los bocetos de José Vergara. Entre la tradición y la modernidad*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXIX, 2003.

GÓMEZ FRECHINA, J., *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1997.

ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Ministerio de Madrid, 1930.

ORELLANA, M. A., *Valencia antigua y moderna*. Tomos I, II, III. Acción bibliográfica Valenciana, 1985.

MARTÍN REY, S., *Investigación en el campo de las técnicas de reentelado conducente a la obtención de forraciones transparente en pintura sobre lienzo: historia, materiales y métodos*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia.

REAU LOUIS, D., *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II, Volumen III. Serbal, Barcelona, 1998.

RIBADENEYRA, P., *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*. Barcelona, 1704.

RUIZ BUENO, D., *Actas de los mártires*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 2003.

TEIXIDOR, F. J., *Antigüedades de Valencia*. Tomo II. Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1895.

VICENTE TOSCA, P., *Historia, Geografía y Arte de la Ciudad de Valencia*. Tomo I, 1704.

-Archivo de arte Valenciano-

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Nº 2 (Julio - Diciembre 1917), *La familia Vergara, nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio y del pintor José*.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Número único, *Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1982.

-Documentación electrónica-

ZURIAGA SENENT, V.F., El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas. Universidad Católica de Valencia. [en línea]. [Consulta: 6 abril 2015]. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1202/1077>>

ANÁLISIS DE UNA OBRA PICTÓRICA. [en línea]. [Consulta: 22 mayo 2015]. <<http://es.slideshare.net/adurbecondita/analisis-de-una-obra-pictorica-presentation>>

LA OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ VERGARA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE CHIVA. [en línea]. [Consulta: 8 enero 2015]. <http://www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_vergara_chiva_w.pdf>

AVATARES DE LA IMAGEN DEL CRISTO DEL RESCATE DE VALENCIA. [en línea]. [Consulta: 23 octubre 2014]

-Referencias de Imágenes-

Fig. 1: Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas. Nº cliché: E-13211.

Fig. 2: Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas. Nº cliché: E-13978.

Fig. 3: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 4: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 5: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 6: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 7: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 8: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 9: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 10: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 11: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 12: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 13: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 14: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 15: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 16: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 17: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 18: [En línea] <[http://laluzdelasimagenes.net/index.php/banicarlo/#prettyPhoto\[postimages\]/3/](http://laluzdelasimagenes.net/index.php/banicarlo/#prettyPhoto[postimages]/3/)>

Fig. 19: GIMILIO SANZ, D., José Vergara (1726-1799). Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco. Generalitat Valenciana, p. 123.

Fig. 20: GIMILIO SANZ, D., José Vergara (1726-1799). Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco. Generalitat Valenciana, p. 133.

Fig. 21: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 152.

Fig. 22: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 232.

Fig. 23: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 126.

Fig. 24: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 102.

Fig. 25: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 209.

Fig. 26: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autónoma de Cultura, Valencia, 2004, p. 208.

Fig. 27: [En línea] <<http://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144750/196570>>

Fig. 28: [En línea] <<http://www.preguntasantoral.es/2012/03/martires-de-cartago/23-4-2010-capella-arcivescovile-archiepiscopal-chapel-ravenna/>>

Fig. 29: [En línea] <http://www.archart.it/mostra/mostra-Dalla-terra-alle-genti/foto-archeologia_cristiana092.html>

Fig. 30: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 31: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 32: [En línea] <<http://www.preguntasantoral.es/2012/03/martires-de-cartago/>>

Fig. 33: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 34: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 35: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 36: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 37: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 38: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 39: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 681.

Fig. 40: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 41: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 478.

Fig. 42: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 43: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 679.

Fig. 44: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 45: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 650.

Fig. 46: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 47: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 665.

Fig. 48: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 49: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 669.

Fig. 50: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 51: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 52: CATALÁ GORGUES, M. A., Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana: José Vergara. Dirección editorial Javier Arbués Villa. Colección Periódico El Levante, 2011, p. 89.

Fig. 53: [En línea] <http://3.bp.blogspot.com/-u6JkScU8XBI/UTg_-wOqcol/AAAAAAAAABCg/3bOTUoibnJA/s320/stas.+perpetua+y+Felicitas.jpg>

Fig. 54: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 470.

Fig. 55: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 56: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 470.

Fig. 57: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 58: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 59: CATALÁ GORGUES, M. A., Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana: José Vergara. Dirección editorial Javier Arbués Villa. Colección Periódico El Levante, 2011, p. 89.

Fig. 60: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 470.

Fig. 61: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 62: Sandra Ruiz García (2015).

Fig. 63: Sandra Ruiz García (2014).

Fig. 64: ESPINÓS DÍAZ, A., José Vergara Ximeno (1726-1799). Una aproximación a su vida y a su obra. I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 248.

Fig. 65: [En línea] <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Fresco_de_José_Vergara_Gimeno_en_una_de_las_pechinas_de_la_Iglesia_de_San_Jaime_de_Vila-Real_02.JPG>

Fig. 66: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 122.

Fig. 67: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 120.

Fig. 68: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 121.

Fig. 69: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 264.

Fig. 70: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 122.

Fig. 71: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 120.

Fig. 72: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 122.

Fig. 73: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 264.

Fig. 74: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 122.

Fig. 75: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 264.

Fig. 76: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 120.

Fig. 77: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 121.

Fig. 78: [En línea] <[http://it.wahooart.com/Art.nsf/O/8XY5ZA/\\$File/Guido-Reni-Mary-with-child.JPG](http://it.wahooart.com/Art.nsf/O/8XY5ZA/$File/Guido-Reni-Mary-with-child.JPG)>

Fig. 79: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 533.

Fig. 80: CATALÁ GORGUES, M. A., El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799). Secretaría Autonómica de Cultura, Valencia, 2004, p. 273.

Fig. 81: [En línea] <http://rlv.zcache.es/san_jose_de_reni_guido_poster-r49b59bd714c-549dca7611c621e7f7e17_0xk_8byvr_324.jpg>

Fig. 82: [En línea] <http://s1290.photobucket.com/user/alboroque5/media/-%20780%20-%20Blog%20-%202/760GuidoReni-10SaintPeter1634_zps73a54f9a.jpg.html>

Fig. 83: GIMILIO SANZ, D., José Vergara (1726-1799). Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco. Generalitat Valenciana, p. 141.

Fig. 84: GIMILIO SANZ, D., José Vergara (1726-1799). Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco. Generalitat Valenciana, p. 141.

Fig. 85: ESPINÓS DÍAZ, A., Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVIII). Ministerio de Cultura, 1979, p. 638.

Fig. 86: [En línea] <https://encontrandolalenticidad.files.wordpress.com/2012/12/laocoon_pio-clementino_inv1059-1064-1067_n6.jpg>

Fig. 87: VICENTE TOSCA, P., Historia, Geografía y Arte de la Ciudad de Valencia. Tomo I, 1704.

ANEXO

ANEXO 1: ENTREVISTA AL COLECCIONISTA JOAN GAVARA PRIOR

Joan Gavara Prior, profesor de historia, coleccionista, comisario y, en definitiva, implicado con el mundo del arte de muchas maneras. Vive en Valencia, y posee una colección de arte Barroco que no se debe pasar por alto.

A continuación, se muestran los resultados de una breve, pero interesante, entrevista con él:

-¿A QUÉ TE DEDICAS ACTUALMENTE, Y CUAL ES TU GRADO DE IMPLICACIÓN CON EL MUNDO DEL ARTE?

J.G: *Ahora soy profesor de secundaria, que es mi plaza desde hace muchos años. Durante un tiempo trabajé en la Consellería de Cultura, concretamente en Conservación, y luego ya en exposiciones, pero ahora soy profesor de instituto de historia, de geografía de España y de Historia del Arte.*

-EN TU TRABAJO EN LA CONSELLERÍA DE CULTURA, ¿QUÉ TIPO DE TRABAJO DESARROLLASTE?

J.G: *Pues hubo como dos partes, en una primera parte era un poco el mundo del inicio de la restauración; es decir, nosotros fuimos los que hicimos jurídicamente el Instituto, el IVC-R. El IVC-R es cosa nuestra, y luego ya la segunda parte pues era un poco el mundo de las exposiciones, el consorcio de museos, que también se creó en su momento, aunque ahora ha derivado de una cosa distinta, y luego pues básicamente el mundo de las exposiciones y bastante relacionado con el mundo de la restauración, ese digamos, era el objetivo.*

-¿CÓMO EMPIEZAS A SER COLECCIONISTA?

J.G: *Pues, hace muchos años ya. Primero por curiosidad. Yo creo que, mira, yo soy de un pueblo que es Rules, y que en la Guerra Civil se destruyó todo, entonces cualquier cosa que fuera de antes de la Guerra, yo desde muy pequeño me parecía que era algo magnífico, asombroso. Todo lo que era antes de la guerra para mí era mágico. Luego pues, la derivación pues de que me gusta el arte, estudié historia del arte... Pero esas dos cosas, lo antiguo...y eso, empecé pues como todos; primero comprando cosas que a lo mejor ahora no compraría, de acuerdo con mis posibilidades y luego poco a poco ya, pues cuando trabajas y ya tienes una capacidad económica, que tampoco tiene que ser mucha, pues empiezas ya a coleccionar. Probablemente primero compras muchas cosas, un abanico bastante amplio, y luego poco a poco ya te vas centrando en algo que te gusta más.*

-¿BUSCAS ALGUNA ESPECIALIDAD CONCRETA EN LAS OBRAS QUE ADQUIERES?

J.G: *A mi me gusta el Barroco. Ese sería digamos, el hilo conductor. El Barroco y lo Valenciano, pero no específicamente, de hecho lo que estoy comprando últimamente nada tiene que ver con Valencia pero, eso sería: Barroco y Valencia.*

-¿HAS SIDO COMISARIO DE ALGUNA EXPOSICIÓN?

J.G: *De unas cuantas. Hace mucho tiempo, en 1987 si no recuerdo mal, empezamos con los planos, con los relicarios de la Catedral, con la de Tosca, Jaime I, es decir, un poco una derivación.*

-RESPECTO A LA OBRA DE JOSÉ VERGARA, ¿CUÁNDO VISTE POR PRIMERA VEZ UNA OBRA SUYA?

J.G: *Pues en Villareal, cuando era pequeño. Los frescos me llamaban mucho la atención. Burriana, la capilla de la Comunión, pues también hay un cascarón; y luego en Vall de Uxó, la Iglesia del Santo Ángel era quizás la que más me impresionó y de la que yo recuerdo que entrar en esa Iglesia, aunque en la Guerra Civil pues también estuvo maltrecha pero aun así se conserva el altar, se conservan las pinturas al fresco y es quizás, el conjunto que mas me impactó así de enterarme quién era Vergara. Pero, bastante pequeño, era bastante curioso.*

-CONCRETAMENTE SANTA FELICIDAD, ¿PODRÍAS ESPECIFICAR COMO SUPISTE DE ELLA?

J.G: *A partir de un catálogo de subastas. Entonces apareció tanto en el catálogo de la casa de subastas y luego en alguna revista especializada dedicada también al mundo de las subastas y es cuando me enteré que salía ahí.*

-¿CUÁNTAS OBRAS TIENES DE ÉL?

J.G: *Pues ahora en este momento tengo tres. Llegué a tener cuatro. Pero tengo tres ahora, en éste momento.*

-¿QUÉ MÉTODO DE RECONOCIMIENTO SIGUES PARA LOCALIZAR OBRAS DE JOSÉ VERGARA?

J.G: *Bueno, Vergara es muy fácil de identificar, porque tiene unas tipologías que suele repetir y, generalmente, pues vistos los Vergaras, son muy fáciles. Realmente es uno de los pintores del XVIII que más fácil es de identificar. Vergara o Camarón, tienen una tipología muy definida, los has visto mucho; entonces rápidamente cuando ves uno lo identificas. No es nada difícil ver un Vergara.*

-APARTE DE COLECCIONAR ARTE, ¿SIGUES PAUTAS CONSERVATIVAS O RESTAURATIVAS DE ALGÚN TIPO?

J.G: *No, es decir, yo no soy restaurador. He visto como se restaura, y tengo a muchos amigos que son restauradores, que tengo nociones, tengo libros... pero la restauración no es mi mundo, ahí no me metería.*

-Y PARA CONCLUIR, ¿ACTÚAS DE ALGÚN MODO EN EL ENMARCADO DE LOS CUADROS?

J.G: *El problema de los marcos... A mi me gustaría que fuera un marco de época, lo cual es prácticamente imposible. Lo que hago es, encargar que sean parecidos. Hay alguien que lo hace muy bien, como en el caso de Valencia hay algunos que lo hacen muy bien, pero tienen el problema de que son caros y entonces, pues ese tipo de marcos pues de vez en cuando una obra pues quizás lo necesita y te gusta especialmente pues sí que lo puedes encargar. Luego hay momentos que podrías utilizar un marco industrial. Yo, como prefiero tener marcos un poco mas decentes, de momento los tengo así, sin marcos. Y Santa Felicitas de momento está esperando el marco, que algún día lo tendrá, pero será un marco que le vaya a la obra, no será un marco industrial.*

ANEXO 2: RECENSIÓN BIOGRÁFICA DE ARTISTAS RELACIONADOS CON LA PRODUCCIÓN DE JOSÉ VERGARA

JOAN DE JOANES

(Valencia, h. 1507 - Bocairente, 1579)

La asidua presencia del pintor en la literatura artística estuvo acompañada de una valoración repleta de alabanzas y encomios, hecho que contribuyó a una falseada semblanza del pintor, hasta el punto de equiparlo con Rafael. Desde antiguo se arrastraba un estado general de confusión, al englobar bajo el apelativo de Joanes una dinastía de artistas, iniciada por Vicente Macip (h. 1475-1550), continuada por Joan Macip (h.1507-1579) y concluida con el tercer miembro e hijo del anterior Vicente Joanes (h. 1555-1623).

Joan Macip, más conocido como Joan de Joanes, debió nacer en Valencia hacia 1507. Su formación artística se desarrolló en el taller familiar bajo la supervisión de su padre Vicente Macip. El descubrimiento de las capitulaciones hechas en junio de 1534, entre el gremio de plateros de Valencia y Joan Macip para la pintura del retablo de San Eloy en la parroquia de Santa Catalina, demuestra la realización pictórica en solitario del retablo por parte de Joan de Joanes. Del retablo original, destruido en su mayor parte en un incendio en 1584, y copiado posteriormente por Francisco Ribalta, se conserva la tabla de la *Consagración de San Eloy como obispo de Noyon* (Museo de la Universidad de Tucson, Arizona), pasando a ser su primera obra autógrafa plenamente documentada (1534-1537). En 1537 contrata igualmente unas pinturas en el *Retablo Mayor de la parroquia de San Bartolomé* de Valencia. A esta primera etapa creativa corresponden las pinturas del *Retablo de Cristo* en la parroquia de San Nicolás, donde al igual que las anteriores sigue de forma muy directa los modos de Vicente Macip.

A partir de la muerte de su padre en 1550, su estilo evoluciona hacia unas formas de tono más amable y una coloración dulce. Entre su fecunda producción religiosa se pueden aislar un conjunto de tipos icónicos, tomados prestados de su padre Vicente Macip, a los

personal con una utilización esmerada y perfeccionista en el dibujo, una esmaltada coloración y unos tipos más suaves en consonancia con la clientela valenciana, sumida en el clima piadoso y devocional de la Contrarreforma. Nos referimos a sus Salvadores Eucarísticos (Museo de Budapest, Museo de Valencia), *Ecce Homo* (Museo del Prado, Museo de Valencia), *Inmaculada* (Iglesia de la Compañía, parroquia de Sot de Ferrer) y *San Vicente Ferrer* (Museo del Patriarca). Especial fortuna tuvo el Salvador Eucarístico que se convirtió en verdadero icono de la pintura valenciana, utilizado más tarde por pintores como Ribalta, Vergara y Vicente López. La inclusión reiterada de elementos clásicos en la disposición de sus paisajes con claras evocaciones a la ciudad de Roma, responde a la profusa utilización de estampas y grabados y no a un conocimiento directo de la realidad italiana. Así encontramos la pirámide de Caio Cestio, el Coliseo, el obelisco del Vaticano o el *Castell Sant Angelo*. Las nimias variaciones estilísticas a lo largo de su trayectoria artística pueden ser seguidas a través de las obras con datación segura. De este modo se señalan el *Retablo Mayor de Fuente la Higuera* (1550-55), el retrato de *Alfonso V de Aragón* comisionado por los jurados de la ciudad en 1557, el *Retablo de Santa Bárbara* y *San Antón de Onda*, fechado en 1558, el *Díptico de la parroquia de San Nicolás* de Valencia de 1572, el *Retablo de San Esteban* a partir de 1570, la *Crucifixión* de la colección Lassala de Valencia en 1578 y el *Retablo de Bocairente* (1578-79) dejado inconcluso al poco de su inicio que sería terminado años más tarde por su hijo Vicente Joanes.

Mención aparte merecen las versiones de la *Sagrada Familia* (Academia de San Fernando, iglesia de San Nicolás) y la magnífica tabla de las *Bodas místicas del Venerable Agnesio* (Museo de Bellas Artes de Valencia), obra maestra del notabilísimo pintor, que tras una reciente restauración ha recuperado toda su frescura y colorido original.

Sus avatares artísticos se cierran con su presencia en Bocairente para la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial, contratado por su hijo Vicente Joanes, como su procurador el 6 de julio de 1578. Sus últimas noticias coinciden con la otorgación de testamento ante el notario Cristóbal Llorens el 20 de diciembre de 1579 en Bocairente y su fallecimiento al día siguiente. La estética joanesca iba a encontrar continuidad en pintores como su hijo Vicente Joanes, Miguel Joan Porta, Cristóbal Llorens y el monje jerónimo Nicolás Borrás. La muerte de Joan de Joanes coincidió con la llegada a Valencia del pintor Juan Sariñena, y con él la aparición de los primeros balbuces de la corriente naturalista, alternativa que convivió con los epígonos joanescos hasta su plena consolidación en la segunda década del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GÓMEZ FRECHINA, J., *Cinco siglos de pintura valenciana*. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia. Generalitat Valenciana, 1997, p. 210.

FRANCISCO RIBALTA

(Solsona, 1565 - Valencia, 1628)

Artista fundamental en el proceso de renovación que experimentó la pintura valenciana en las primeras décadas del siglo XVII, también alcanzó las cotas más altas en el umbral de la corriente naturalista en España. Hijo de Juan Ribalta, sastre de oficio, y Magdalena nació en Solsona (Gerona) en 1565; y al poco tiempo, entre 1571 y 1573, se traslada con sus padres a Barcelona, en la cual debió iniciarse en la pintura. Tras la muerte de sus padres marcha a Madrid donde firma sus *Preparativos para la Crucifixión* (1586), hoy en el Museo del Hermitage en San Petersburgo. En su etapa madrileña entró en contacto con el rico núcleo escorialense donde al conocimiento de las colecciones reales se sumó la asimilación del quehacer pictórico de Zuccaro, Tibaldi, Cambiaso y Navarrete "el Mudo", entre otros. En Madrid contrae matrimonio con Inés Pelayo, fruto del cual

será el nacimiento de dos niñas y en 1597 de su hijo Juan que seguiría de forma brillante la inclinación paterna hacia la pintura.

En 1598, quizá movido por la muerte de Felipe II o por las noticias de la decoración del Colegio del Corpus Christi, emprendidas por el arzobispo Juan de Ribera, se trasladó a Valencia donde iba a desarrollar el grueso de su producción y lograr el reconocimiento de sus contemporáneos. En 1599 aparece inscrito en la cofradía de la Virgen de los Desamparados y dos años más tarde se produce el fallecimiento de su mujer Inés Pelayo. A estos primeros años corresponde el inicio de los retablos realizados para la parroquia de Algemesí donde se muestra muy deudor de su formación escorialense. Junto a este ambicioso proyecto que le ocupó varios años realiza para el Patriarca Ribera, convertido en su protector, diversos retratos como el de *Sor Margarita Agulló* (h.1600) y el *Hermano Francisco del Niño Jesús* (1605); y en 1605 el gran lienzo de altar con la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer*, seguido un año más tarde con la *Santa Cena* para el retablo mayor del Colegio del Patriarca. En 1607 tasa un retablo del Pintor de la Ciudad de Sariñena, participa activamente en la creación del Colegio de Pintores de Valencia e inicia su labor en el retablo de San Eloy de la parroquia valenciana de Santa Catalina, rehaciendo el antiguo pintado por Joan de Joanes. Al margen de este trabajo tuvo ocasión de basarse en otros modelos joanescos como el *Cristo muerto sostenido por ángeles* del Museo del Prado.

El *Tríptico de la Redención* y el *Cristo Nazareno ayudado por el Ciríneo*, obras de Sebastiano del Piombo en el Palacio de la familia Vich en Valencia, centraron su atención como demuestran las dos versiones del tríptico, una realizada para los Carmelitas descalzos de Valencia y la segunda para el Hospital de Aragón de Madrid, así como la utilización del Cristo difunto de la *Piedad* de Piombo en otras composiciones como el *Cristo muerto adorado por ángeles* de la colección Orts-Bosch de Valencia y un *Santo Entierro* de propiedad particular valenciana. Su cargo de Mayoral en el Colegio de Pintores en 1616 coincide con el conocimiento de la obra de Pedro Orrente en Valencia; como muestra su firmado *San Juan Bautista* en una colección privada madrileña. En 1618, con el matrimonio de su hijo Juan, el amplio taller familiar sufre una nueva modificación,

al trasladarse Juan Ribalta, su cuñado Vicente Castelló y Abdón Castañeda al área de Segorbe, quedando Francisco Ribalta en Valencia viejo y enfermo, afrontando la penosa situación de un pleito con la parroquia de San Andrés entre 1618-20. En 1620 se documenta una Cena en el refectorio del convento de Capuchinos de Valencia y poco más tarde realiza el San Francisco enfermo y el ángel músico y el Abrazo de San Francisco al Crucificado, lienzo que junto al Abrazo de Cristo a San Bernardo son obras cumbres de su carrera. En 1625 inicia el retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Portaceli donde colaboró con su hijo Juan y su yerno Vicente Castelló y pintó entre otros su hermoso San Bruno y los paneles de los cuatro Evangelistas. Su ciclo vital se cerró a los 62 años de edad el 13 de enero de 1628 en Valencia, víctima de un ataque de apoplejía, dejando su obra una impronta profunda en la escena artística valenciana.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GÓMEZ FRECHINA, J., Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia. Generalitat Valenciana, 1997, p. 214.

GUIDO RENI

(Bologna, Italia, 1575 - Bologna, Italia, 1642)

Guido Reni nace en Bologna el 4 de Noviembre de 1575. De familia de buena situación social por imposición de su padre inicia estudiar música; que abandona para entrar en el taller del pintor flamenco Denis Calvaert. En este taller permaneció nueve años.

A los veinte años de edad entra en la "Accademia degli Incamminati", inaugurado por los carracci en 1582. En estos años recibe sus primeros encargos y viaja en varias ocasiones a Roma para embeberse del arte antiguo. Viaja constantemente entre Bologna y Roma realizando encargos en ambas ciudades. En dos salas del Vaticano decora las paredes por encargo del Pontífice Paulo V.

Adquiere por entonces gran popularidad y estatus en Roma.

Muere el 18 de Agosto de 1642.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GARBOLI, C., *La obra pictórica completa de Guido Reni*. Clásicos del Arte. Noguer - Rizzoli Editores. Milán, 1971.

JOSÉ DE RIBERA

"El Españolito"

(Játiva, Valencia, 1591 - Nápoles, Italia, 1652)

Hijo de un zapatero, no se posee casi ningún testimonio o prueba documental de su infancia y primera formación artística. También resulta del todo infundada la hipótesis avanzada por Palomino de una formación inicial del artista en Valencia, en el taller de Francisco Ribalta. Por algunas fuentes italianas de principios del siglo XVII se sabe que ya estaba activo en Italia en 1611, al servicio del duque Ranuccio Farnesio, y que justamente en la ciudad de Parma se afirmó como pintor de notables dotes, según se desprende de la realización, junto con otras pinturas, de un lienzo con San Martín y el pobre para la iglesia de San Andrés (perdido, pero conocido por un grabado y varias copias antiguas), y por la admiración que Ludovico Carracci manifestó hacia el artista. Por consiguiente, es probable su traslado desde su tierra de origen a Italia ya antes de 1610, en un viaje que lo llevó primero a Nápoles, capital meridional del virreinato español, luego a Roma, y desde allí, y al servicio de los Farnesio, hasta Parma; o bien que le hizo llegar primero a Génova, y desde esta ciudad, siguiendo un itinerario de estudio por Lombardía, que por aquel entonces se hallaba bajo la tutela de Madrid, hasta la ciudad emiliana, donde pudo estudiar obras de Correggio, Parmigianino y el propio Tiziano que pertenecían a las colecciones farnesinas.

No obstante, ya en 1613, según datos documentales, aparece instalado establemente en Roma, con casa en Via Margutta compartida con su hermano Juan, también pintor, y relacionado con la Academia de San Lucas, lo que le permitía estar en estrecha relación con los numerosos artistas, procedentes, por lo general, de Francia y los Países Bajos, comprometidos entonces en la recuperación y desarrollo de los usos lumínicos de Caravaggio en clave de vigoroso naturalismo.

Algunas de sus primeras composiciones

confirman esta juvenil adhesión a los aspectos del caravaggismo más intenso y de mayor impronta realista, señaladas en parte por el biógrafo Giulio Mancini en 1620, como la representación del Martirio de san Lorenzo (conocido a través de varias réplicas de dudosa autografía y de copias antiguas), el Entierro de Cristo (quizá identificable con la versión del Musée du Louvre), Los cinco sentidos y algunos Filósofos (Museos de Hartford, Pasadena, México d.f., y colecciones particulares de Madrid y Montecarlo). En 1616, después de ser nombrado académico de San Lucas, se trasladó definitivamente a Nápoles, quizá en el séquito del virrey, el conde de Osuna. Allí se casó, en septiembre, con Caterina Azzolino, hija del pintor y marchante Giovan Bernardo Azzolino, y empezó a recibir importantes encargos, no solo del propio virrey y otros nobles españoles, sino también de ilustres comitentes y coleccionistas italianos, y también extranjeros. Entre 1620 y 1621 pintó varios lienzos, aún de fuerte sabor naturalista con soluciones que a veces caían en un despiadado realismo, lo cual lo situaba en el clima del misticismo contrarreformista de cuño ibérico y de influencia jesuítica (Museo de la Colegiata de Osuna, Quadreria dei Girolamini de Nápoles, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, colecciones particulares), pero que en otros casos (Calvario, 1618, Osuna; Magdalena penitente, anteriormente en colección particular florentina y hoy en el Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles; San Sebastián curado por las santas mujeres, 1621, Museo de Bellas Artes de Bilbao) mostraban ya la impronta de la utilización de materias cromáticas con hermosas vibraciones lumínicas. Entre 1620 y 1621, Ribera grabó también, repitiendo una experiencia practicada junto con la del dibujo a lo largo de su vida, algunas famosas composiciones de lienzos identificados solo en parte. De 1626, cuando fue nombrado en Roma, en la basílica de San Pedro, caballero de la orden de Cristo, son los dos San Jerónimo y el ángel de los museos Capodimonte (Nápoles) y Ermitage (San Petersburgo), donde vemos un nuevo y más airoso sentimiento espacial y compositivo, y el Sileno ebrio del mismo Museo Capodimonte, que junto a los signos de pasadas sugerencias naturalistas (confirmadas por pinturas de vigoroso realismo como el Martirio de san Bartolomé y Martirio de san Andrés (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia, y Szépművészeti Múzeum, Budapest)

testimonia también su constante interés por la cultura clásica y la estatuaria antigua. Entre 1630 y 1631, cuando el joven Velázquez visitó Nápoles durante su estancia en Italia y conoció a Ribera, se fechan la serie del «Apostolado» (Prado) y otros bustos de apóstoles y filósofos de la Antigüedad, junto al humanísimo y doliente retrato de Magdalena Ventura con su marido (la mujer barbuda) (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Toledo), donde se evidencian nuevos tonos de una intensidad expresiva más cordial y fácil de captar, amén del gran cuadro de altar de la Trinidad de la tierra con san Bruno y otros santos (Museo de Capodimonte), donde junto a una más serena plasmación del dato humano y sentimental se utilizan también materias cromáticas más claras y ricas. Este proceso de enriquecimiento cromático y dulcificación expresiva, que tuvo consecuencias y reflejos para todo el círculo contemporáneo de los pintores napolitanos, de edad y formación muy heterogéneas, coincidió con una progresiva adhesión del pintor a las recientes tendencias del «neovenetismo» en el área mediterránea (entre Roma, Génova y Palermo), y con una mayor atención dirigida a los ejemplos de la pintura veneciana del siglo XVI (a Tiziano en particular). Todo ello se muestra en Jacob y el rebaño de Labán (1632, monasterio de El Escorial), en el que se adivina la influencia del artista genovés Castiglione, el Grechetto, o bien el Martirio de san Sebastián (1634, National Gallery of Art, Washington), de vigorosa fuerza cromática y renovada intensidad comunicativa. El momento álgido del proceso se produce con una larga serie de lienzos pintados entre 1635 y 1638: en la Trinidad (Prado), y sobre todo en la luminosa y prebarroca Inmaculada Concepción pintada en 1635 para el iglesia del convento de las agustinas recoletas de Salamanca, en las dos versiones del Apolo y Marsias (1637, Capodimonte y Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), en Venus y Adonis (Galleria Corsini, Roma) y en Isaac y Jacob (Prado), también del mismo año, o sobre todo en la humanísima Piedad pintada en 1638, junto a la serie de los «Profetas» completada en 1643, para la iglesia de la cartuja de San Martín de Nápoles. En el ámbito de esta tendencia recurría a soluciones de un rico pictoricismo, de tonos cálidos y cada vez menos sombríos, con resultados de creciente participación y emocionante plasmación

expresiva del dato humano y sentimental más íntimo y profundo, se sitúa toda la producción de los años sucesivos, con óleos de tema bíblico o evangélico como el El sueño de Jacob o el Martirio de san Felipe (1639, Prado); el Bautismo de Cristo (1643, Musée de Nancy); el Matrimonio místico de santa Catalina (de ese mismo año o de 1648, Metropolitan Museum of Art, Nueva York); el gran cobre de San Jernaro sale ileso del horno (1647, Capilla del Tesoro del Santo, Nápoles) -obras donde aparecen a veces extraordinarios paisajes o bodegones-, y también algunos paisajes, varias representaciones de los sentidos y una larga sucesión de retratos de santos, filósofos y figuras procedentes de la realidad del mundo cotidiano (El tullido, 1642, Musée du Louvre) o de personajes históricos (Retrato de don Juan de Austria, 1647-1648, palacio de El Pardo). Resultados de altísima intensidad poética, de nueva intimidad expresiva, de extraordinaria belleza pictórica, que el pintor alcanzó en aquellos años, aunque se vio obligado a aminorar su ritmo de trabajo a consecuencia de una grave enfermedad y a servirse a menudo de numerosos colaboradores de su taller. Esto explica por qué solo en 1651, a un año de su fallecimiento, y después de pintar la Adoración de los pastores (Musée du Louvre), obra de conmovedora humanidad y de serena intensidad emocional, pudo Ribera hacer entrega a los padres de la cartuja de San Martín, junto al San Jerónimo y al San Sebastián, del gran lienzo de La comunión de los apóstoles para el coro de la iglesia, encargado en el ya lejano 1638, último homenaje del anciano maestro español a Tiziano, a Veronés y a la gran pintura veneciana del siglo XVI. Una obra ejemplar también para la formación del joven Luca Giordano, que por aquel entonces daba los primeros frutos de su tránsito del naturalismo al barroco.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

www.museodelprado.es

EVARISTO MUÑOZ

(Valencia, 1648 - Valencia, 1737)

Nace en Valencia el 26 de Octubre de 1648. Hijo de María Muñoz, fue bautizado diez días después de su nacimiento en la parroquia de los Santos Juanes. Tradicionalmente, y cuando lo afirmó Marco Antonio de Orellana, su principal biógrafo, se le ha considerado un hombre jovial y alegre, amante del baile, diestro en el manejo de las armas, en el arte de la esgrima y aficionado a las representaciones teatrales.

Sus primeros conocimientos artísticos le fueron debidos a su maestro Joan Cochinillos. Orellana le consideraba: "muy dibujante, gran inventor y batallista, perspectivista y pintor al temple", aunque para Antoni Ponz no era "buen profesor". Éste crítico consideraba excesiva la utilización que el pintor hacía del color. A principios de siglo, en 1709 o 1710, se fue a Mallorca para pintar la Capilla de la Comunión del Convento de San Francisco.

Se casó con una viuda, y se tuvo que trasladar al poco tiempo de Valencia, hasta que descubrió que al anterior marido de su esposa estaba vivo. Cuando volvió a Valencia se alistó en la milicia como soldado de caballería, aunque no se sabe exactamente donde. De nuevo en Valencia contrajo matrimonio también con otra viuda, y tuvo la misma suerte que en el caso anterior, por lo que volvió a casarse por tercera vez con María Teresa Llácer (que murió en 1787).

Igual que con su maestro Joan Cochinillos mantuvo en su casa una academia de dibujo que protegía y apadrinaba el capitán general de la ciudad, el príncipe Campoflorido.

Fueron muchas las obras realizadas por el artista para diferentes instituciones religiosas de la ciudad de Valencia, conservados en la actualidad en el Museo San Pío V, donde pasó a causa de la Desamortización. Entre éstas, cabe destacar *Santo Tomás de Aquino sentado en la mesa de San Luís rey de Francia pronunciándose contra los maniqueos*, obra firmada en 1729, igual que la *aparición de San Agustín* y *Santo Tomás de Aquino al beato Reginaldo*, hechas las dos para la capilla de Santo Tomás de Aquino del convento de San Domenech. En 1730 está datado *La aparición de San Pedro y San Pablo a San Domenech*, realizado para el altar mayor del convento de San Domenech.

Entre las obras conservadas aún "in situ" se encuentran los lienzos de las paredes laterales de la capilla de San Juan Nipomeo en la parroquia de San Andrés que representan a *San Juan Nipomeo sentado en la mesa de los reyes de Bohemia* y *El martirio de San Juan Nipomeo*, las dos obras realizadas en 1730. Entre otras obras cuyas firmadas cabe destacar las pinturas de la catedral de Valencia: *La adoración de los reyes*, cuadro muy maltrecho por el incendio de 1936, que denota un estilo más del siglo XVIII y *El retrato del arzobispo Folch de Cardona*, pintado en 1724, según sanchis Sivera. *El lienzo de Santa Lucía* conservado en la hermita de la santa de la ciudad de Valencia. Entre las obras conservadas en el museo sobresale *El niño de la pasión* procedente del antiguo convento de las

Magdalenas de la ciudad, obra que pasó a formar parte de sus colecciones antes de la desamortización.

Su muerte ocurrió en Valencia el 17 de Marzo de 1737, y fue enterrado en la Iglesia Parroquial de San Andres, de la cual era feligres, ya que había vivido durante muchos años en la plaza de las Barcas, zona en aquella época donde tenían sus estudios y talleres los pintores, escultores y doradores.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ESPINÓS DÍAZ, A., Dibuxos Valencians del segle XVII. Generalitat Valenciana, 1994, p. 271.

FRANCISCO VERGARA

"El mayor"

(Valencia, 1681 - Valencia, 1753)

Escultor español nacido en 1681 y fallecido en 1753. Tomó algunas lecciones con Julio Leonardo Capuz que luego completó con Aliprandi y Conrado Rodulfo, escultores alemanes que vinieron a Valencia a trabajar a la fachada de la Catedral. De ellos aprendió a modelar en cera y a dar espíritu a la piedra y al bronce. Con estos cimientos y ayudando a Rodulfo en la obra de la iglesia, se creó una reputación y atrajo a su taller bastante trabajo. Las obras de este artista más conocidas son: la portada principal de la catedral de Valencia, la cornisa de arriba, con las estatuas de los Pontífices valencianos y las Virtudes cardinales en dos intercolumnios del

segundo cuerpo, San Bartolomé; las estatuas y adornos de la capilla del Santo Sepulcro; el Retablo mayor de la iglesia de San Agustín; Jesucristo difunto, en el convento de las monjas de la Presentación, en Alcirra; las estatuas de San Bernardo y sus hermanas María y Juana; el retablo mayor de la iglesia parroquial de dicha villa, y Nuestra Señora de los Desamparados del puente sobre el Turia. Todos estos edificios están en la ciudad de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

www.mcncbiografias.com

FRANCISCO VERGARA BARTUAL

"El Romano"

(Alcudia de Carlet, Valencia, 1713 - Roma, 1761)

Escultor español, nació en Alcudia de Carlet provincia de Valencia en 1710 y murió en Roma en 1761. Estudió dibujo bajo la dirección de Evaristo Muñoz, y escultura con su padre Francisco Vergara. En Madrid se dio a conocer al poco tiempo de llegar, consiguiendo le fuesen premiadas dos estatuas de San Francisco de Paula y San Antonio, que hizo para San Ildefonso, con el diploma de pensionado en Roma; lo que aprovechó para ampliar sus conocimientos artísticos.

Hizo profundos estudios comparativos entre las esculturas griegas y las del Renacimiento, logrando adquirir un depurado gusto y una maestría notable para dar vida a sus estatuas y grandiosidad al plegado de los paños. Enseguida le fue concedido el título de académico por el Pontífice, por la estatua de San Pedro de Alcántara para la Basílica del Vaticano. La ejecución de aquel comprometido trabajo superó a los anteriores y su fama se extendió por Europa con el grabado que hizo de ella Pedro Campana.

Se encargó luego de esculpir y exornar el sepulcro del cardenal Portocarrero, con estatuas que representaban la Fe, la Esperanza y la Caridad, y los bajorrelieves de mármol de Carrara que figuran en el grande a San Julián. Aparece recibiendo una palma de manos de Nuestro Señor, que aparece en gloria rodeada de vírgenes y ángeles un tanto menores que el natural, y los dos más pequeños, el Bautismo del Santo y el mismo San

Julián haciendo cestas con su criado San Lesmes. Pero no pudo realizar el plan que tenía de venir a colocar personalmente su trabajo porque murió.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

www.mcnbiografias.com

IGNACIO VERGARA

(Valencia, 1715 - Valencia, 1776)

Ignacio Vergara Ximeno aprendió dibujo en la academia privada del pintor Evaristo Muñoz, y escultura con su padre, Francisco Vergara el Mayor. Precocemente dio muestras de su talento y a los 17 años realizó su primera obra. En 1744 obtuvo el magisterio del Gremio de Carpinteros de Valencia, requisito indispensable en esos momentos para poder ejercer su profesión. De ese mismo año data la portada del palacio del marqués de Dos Aguas de Valencia. En la década de los 50 y 60 del siglo XVIII su carrera alcanzó un punto álgido y asumió encargos de envergadura en muchas de las empresas artísticas más importantes de la ciudad de Valencia, a menudo en colaboración con su hermano José. Obras como los Ángeles adorantes del anagrama de María de la portada barroca de la catedral, sus trabajos en las iglesias de Santa Catalina, San Martín, en la Real Casa de Enseñanza de Santa Rosa de Lima o en la antigua Aduana son buenos ejemplos. Además, Vergara trabajó para ámbitos no valencianos; así, hay obras suyas en localidades murcianas, Cádiz, Barcelona... Su carrera se truncó en 1774 por una enfermedad, que le llevaría a la muerte dos años después.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Exposición: IGNACIO VERGARA, en el tricentenario de su nacimiento (1715-2015). Centre del Carme, Valencia, 2015.

GIOVANNI GOTTARDI

(Faenza, Italia, 1733 - Roma, Italia, 1812)

Nace en Faenza el 27 de Diciembre de 1733. En 1750 pintó la Madonna del Buon Consiglio (Faenza, Iglesia de San Agustín), copia de la imagen del fresco del siglo XV venerada en el Santuario de Genazzano.

Con los Agusutino, un año más tarde, se fue a estudiar pintura en Roma, donde, apoyado por el General Carlos Vásquez, fue ubicado en el mismo convento. Posteriormente se instaló con su esposa y sus dos hijas en la parroquia de San Agustín. Fuentes contemporáneas lo describen como profesor en Roma. El catálogo pictórico de Gottardi tiene un número importante de obras cerca de Faenza, por numerosos documentos que atestiguan las cuotas y pagos a Giovanni.

Al principio, el estilo de Gottardi aparece ligado a las formas de Maratteschi y un gusto barroco tardío, como el retablo de la Virgen de San Agustín y Mónica, ejecutada alrededor de 1760 para la iglesia romana de San Agustín. En la misma línea está el retablo con San Juan y San José para la Virgen, pintado para la Iglesia del Hospital de Faenza. EL comisario de la obra fue probablemente el obispo Antonio Cantons que era el responsable de la construcción del nuevo hospital. Mas tarde, muestra una adaptación gradual a la primera fase del neoclasicismo. De ahí el retablo de San Pedro curando a un paralítico, llevado a cabo en 1765 para la Iglesia de San Antonio Abad en Parma. En 1766 pinta el lienzo de Santa Perpetua y Felicidad para la iglesia de Santa Perpetua en Faenza y ahora ubicado en la antigua Iglesia de San José en el palazzo delle Esposizioni en la ciudad. En la obra, la actualización en la cultura romana, conduce el artista hacia un renacimiento del camino entre la erudición y la historia de la citación que se combinan en referencias a Guido Reni. Datan de la segunda mitad de los años 60 dos trabajos pintados para la iglesia de S. Domenico en Faenza: La visitación (1766-67), según los documentos de propiedad de la familia, y el retablo de San Domingo guiado por ángeles. Éste último sin duda marca un salto cualitativo por la elegancia formal, el extraordinario sentido de colores claros, y brillantes que muestran una clara relación con la poesía neoclásica.

Gottardi ha recurrido a patrones comunes, o copiado directamente; una práctica generalizada y que atestiguaron las iglesias romanas en 1781 en la Academia de San Lucas, donde dieron permiso para copiar cuatro obras de autores famosos.

En 1792 se convirtió en regente de la congregación de los virtuosos del Panteón. Murió en Roma en septiembre de 1812.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gottardi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gottardi_(Dizionario_Biografico)/)

MARIANO SALVADOR MAELLA

(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

Personalidad preponderante de las artes en la corte de Carlos III y su hijo Carlos IV. Nació en Valencia el 21 de agosto de 1739 y con sólo once años de edad se trasladó a Madrid donde estudia dibujo y modelado bajo la tutela del escultor Felipe de Castro, conoce al pintor Antonio González Velázquez y se matricula en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde obtiene sendos premios en 1754 y 1757 con la presentación de obras de temática histórica y religiosa. El padre de Maella decide la marcha de su hijo a América por lo que se traslada en 1759 a Cádiz, ciudad en la que realiza un lienzo para el convento de Santo Domingo y varios retratos. Decide un cambio de rumbo y se dirige a Italia para ampliar sus estudios en las academias romanas de San Lucas y del Campidoglio. Tras su llegada a Roma solicita una ayuda a la Academia de San Fernando de Madrid que le es concedida y lleva a cabo una intensa investigación realizando estudios de Carlo Marata, Pedro de Cortona, Guido Reni, Guercino y otros que envía a Madrid. En sus dibujos se advierte la influencia de Giaquinto y el conocimiento de la técnica de Luca Giordano. De esta etapa romana conserva la Academia de San Fernando un bello *Autorretrato*.

Con su regreso a Madrid en 1765 es nombrado Académico de Mérito por la Academia de San Fernando y realiza bajo la supervisión de Mengs decoraciones al fresco en el Palacio Real de Madrid. En Abril de 1767 se casa con María González Velázquez y comienzan sus trabajos de supervisión en la real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En 1774 obtiene el nombramiento de Pintor de Cámara, recibe el encargo de retratar a miembros de la familia real y marcha a Toledo donde realiza varias obras para la catedral. Dos hechos marcan su actividad en 1782, la pintura al fresco de la bóveda de la capilla del Venerable Palafox en Burgo de Osma y el lienzo de la *Asunción de la Virgen* en la colegiata

de Talavera de la Reina. Se inicia la rivalidad con Francisco Bayeu, pintor con el que tiene que compartir el control y la conservación de los cuadros del patrimonio de la corona. Realiza grandes lienzos de temática religiosa como *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán* y *La conversión del duque de Gandía*, cuadro realizado en 1787 para la capilla de San Francisco de Borja en la catedral de Valencia.

Su prestigio aumenta con la toma de posesión de la Dirección General de la Academia y con el nombramiento en 1799 junto a Goya como primer Pintor de Cámara.

A la actividad desarrollada como pintor al fresco de palacios y residencias reales sumó la de retratista donde dejó bellos testimonios como los retratos de *Carlos III* en el Palacio Real de Madrid y Museo de Ajen, *Don Froilán de Braganza* o la pequeña *Carlota Joaquina Infanta*. Durante la Guerra de la Independencia mantuvo sus cargos y apenas realizó obras, ocupado en el cuidado de su mujer que tras larga enfermedad falleció en enero de 1812.

Con la llegada de Fernando VII cayó en desgracia y fue sustituido como Pintor de Cámara por Vicente López. Permaneció ligado a la Academia de San Fernando hasta su muerte producida en Madrid el 10 de mayo de 1819. Entre la larga lista de discípulos de Mariano Salvador Maella sobresalen las figuras de Ginés Andrés de Aguirre, Zacarías González Velázquez y Vicente López.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GÓMEZ FRECHINA, J., Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del museo de Bellas Artes de Valencia. Generalitat Valenciana, 1997, p. 225.

AGRADECIMIENTOS

A las primeras personas que quiero dedicarles mis agradecimientos más absolutos, es sin duda, a mis tutores: Vicente Guerola y María Castell. Quien, si no fuese por su esfuerzo, dedicación y paciencia conmigo, este trabajo no sería el mismo. Muchas gracias por esta oportunidad, y por darme a conocer a un gran pintor como es José Vergara.

A Joan Gavara, propietario de *Santa Felicidad*. Me ha abierto las puertas de su casa cada vez que lo he necesitado, además de que si no fuese por él y su buen criterio a la hora de adquirir obras, no hubiese podido hacer este trabajo. Mil gracias.

Agradecer también al párroco de mi pueblo, Paco Prados, quien se prestó voluntariamente para ayudarme con todas mis dudas Iconológicas.

Tampoco puedo olvidarme de quienes han estado a mi lado durante ya seis años. Ya no son compañeras de universidad, son amigas. Empiezo por Irene Segrera, mi alter ego, no se le puede pedir mas a una persona; espero que nos queden muchos mas años de convivencias juntas. A Beatriz Domenech, compañera de batallas Vergarianas; ambas hemos recorrido durante este año por la misma senda y ha sido un placer. A Alba Torró, éstas últimas semanas intensas estoy segura de que han dado sus frutos, gracias por tu ayuda en traducciones valencianas. No me puedo dejar a Esther Esteban y Georgina Espada. Las clases eran mucho mas divertidas con vosotras.

Carmen Sánchez, me has aguantado día a día (aún sin vivir juntas) todo un año de altibajos, y eso solo lo pueden hacer las buenas personas. Gracias de verdad.

Muchas gracias también a Cristina Robles, técnico del taller de restauración de pintura de ballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio, quien me ha aconsejado en todo cuanto le he preguntado, y de quien he aprendido tanto que no sabría como agradecerlo. A Amparo Lloret por darme ánimos siempre que me veía, y a Amparo Castelló por ayudarme de forma precisa y perfecta en el análisis de las fibras textiles.

Para acabar, pero no por eso quiere decir que vayan en esa posición, agradecer a mi familia todo el apoyo recibido, aún cuando no entendían que estaba haciendo exactamente, confiaban en mí. Y con ello me refiero a mis padres, hermana, y abuela Concha, que es tal su devoción, que nunca me deja tirar la toalla. Nunca me cansaré de agradeceréte.