

La escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia a través de los inventarios y catálogos del siglo XIX

David Gimilio Sanz
Técnico de Arte Valenciano.
Museo de Bellas Artes de Valencia

RESUMEN

Los inventarios y catálogos del siglo XIX de los museos son una herramienta básica para identificar iconografías, atribuir autores y localizar procedencias. En el caso que nos ocupa se pretende hacer este tipo de estudio sobre la escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia y además teorizar sobre el por qué de la escasez de este tipo de obras en el proceso de ingreso con la desamortización y con posteriores incorporaciones

Palabras clave: Escultura / siglos XVI-XVIII / inventarios / catálogos / desamortización

ABSTRACT

Inventories and catalogs of the nineteenth century museums are a basic tool for identifying iconography, attributing authors and locate sources. In the present case is to make this type of study sculpture at the Museum of Fine Arts in Valencia and also theorize about why the shortage of such works in the admissions process with the seizure and subsequent additions

Keywords: Sculpture / XVI-XVIIIth century / inventories / catalogs / seizure

El Museo de Bellas Artes de Valencia se caracteriza por su excelente colección de pintura, ampliamente estudiada y por su numerosa y también excepcional colección de dibujos y estampas vinculada, en mayor medida a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La escultura de este museo, la tercera de las artes en discordia académica, no ha recibido el trato perentorio, bien sea por la escasa entidad de las piezas, bien por el escaso aprecio que la misma institución ha mostrado por ellas a lo largo del tiempo.

Con este artículo se pretende dar a conocer la colección de esculturas vinculadas a los inventarios decimonónicos como forma de seguimiento desde su ingreso en el museo hasta la actualidad. De aquellas que deberían estar en la colección y no lo están, y de aquellas que estando no se tienen referencias documentales de su ingreso. Al mismo tiempo se pretende plantear alguna hipótesis de trabajo sobre el por qué de la escasa relevancia de esta sección en el conjunto del museo.

Los inventarios y catálogos analizados son los del siglo XVIII y XIX, es decir desde el inventario manuscrito de 1797, donde se hace un recuento de todas las obras de arte desde la fundación de la academia con sucesivas adendas, hasta el catálogo de antigüedades de 1867 donde se recogen un número importante de piezas y que es diferente al de 1867 casi exclusivo de pinturas.

Los datos que ofrecen estos inventarios son muy parcos, generales e imprecisos como “*santo jesuita*” o “*escuela valenciana*” que dificultan una correcta identificación más allá de una mera atribución. A esto se añade el hecho de que las esculturas no porten ninguna etiqueta o numeración que pueda vincularse con alguno de los inventarios, exceptuando el caso de los relieves académicos y su relación con el inventario de 1797.

Por otra parte, los inventarios son un complemento a los datos ofrecidos por los eruditos que visitaron y describieron con minuciosidad las iglesias y los conventos valencianos, como es el caso de Ponz con su *Viaje por España*, pero también de historiadores valencianos interesados en las bellas artes como el padre Teixidor con sus libros de *Antigüedades de Valencia* y la descripción de las capillas y sepulturas del convento de Santo Domingo o en el caso de Teodoro Llorente en *Valencia. Sus Monumentos y artes* de donde se han extraído datos que cotejados a su vez con los ofrecidos por los inventarios complementan la lectura histórica. Estos estudiosos describieron series y conjuntos artísticos y sobre todo realizaron comentarios estéticos de gran ayuda para los historiadores, sin embargo no tuvieron acceso a determinadas zonas conventuales como la clausura, hecho que sí constataron los comisionados de la desamortización al hacer los inventarios debido a la propia naturaleza de su trabajo.

Aunque no es una novedad este tipo de análisis está en consonancia con otros trabajos que se han realizado como el de Juan José Martín González para la escultura de la Real Academia de San Fernando desde donde reivindica la calidad y la cantidad de obras al sumar los yesos y vaciados a la colección escultórica propiamente dicha¹. Además, en el V simposio internacional

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. José: “La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57, (1991) 517-532.

con el título “*El reverso de la Historia del Arte. Conventos, Desamortizaciones, Exposiciones y Colecciones en los siglos XIX y XX*” celebrado en el Centro del Carmen de Valencia, se trató sobre este fuente de información como elemento clave para la identificación actual de obras de arte, tanto en pintura como en escultura².

EL INVENTARIO DE 1797³.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768, realizó un inventario general de las obras de arte, de su biblioteca y del material educativo con el título *Inventario general de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases, y Diseños de Arquitectura, y también de las obras pertenecientes al Ramo de Grabado, de los Libros e Impresiones con alguna noticias de su ejecución y adquisición últimamente de los Muebles, Albajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos*. Ya en el título queda relegada la sección de escultura, en sentido estricto, donde se incluyen los 61 relieves, 36 figuras de diferentes materiales (cera, barro, escayola y madera) y 19 medallas entre troqueles, vaciados en yeso y medallas; sí se menciona la sección de “modelos y vaciados” dada la excepcional colección y su relevancia educativa.

Dentro de la sección de escultura hay que destacar una serie de piezas por su relevancia histórica y artística, concretamente, los asientos

numerados del 1 al 4 hacen referencia a cuatro figuras de cera con sus cajas originales que representan los cuatro estados del alma (Gracia, Purgatorio, Infierno y Limbo), que fueron donadas a la academia por el arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, en 1780 y que fueron atribuidas por Margarita Estella a Giovanni Bernardino Azzolino (1556 – 1645)⁴. Estas piezas, pese a su fragilidad, son de las pocas que se recogen en los diferentes catálogos del Museo y se han preservado hasta nuestros días e incluso debido a su interés y curiosidad se encuentran expuestas en la actualidad.

La otra obra a destacar es la *Venus de Medici* (asiento 69 de escultura) que es una pieza de mármol que copia el original helenístico, aunque sin una datación clara, y que fue donada por Nicolás Rodríguez Laso, ilustrado e inquisidor en Barcelona y Valencia, a la Real Academia de San Carlos, por mediación de Manuel Monfort en 1801.

En cuanto a los relieves, decir que esta colección se encuentra repartida entre el Museo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica de Valencia de manera arbitraria y que son unas piezas de extraordinaria relevancia, tanto por su calidad como por ser, en algunos casos, las únicas obras conocidas que se conservan de artistas formados en la Real Academia de San Carlos, como Francisco Alberola, José Esteve

2 Este simposio se organizó en el Centro del Carmen los días 8 y 9 de junio de 2012. Arana, Itziar “Las comisiones de preciosidades artísticas de Madrid: inventarios de pintura y escultura de los conventos madrileños, 1835-1836”. Otra comunicación vinculada a los inventarios fue la realizada por Lola Sánchez-Jáuregui de la Universidad Complutense de Madrid con el título “Los intentos de sistematización y ordenación de los museos en España en la segunda mitad del siglo XIX: la pinacoteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

3 Sobre la sección de escultura, yesos y vaciados de este inventario existe un artículo más extenso que analiza la colección escultórica, artistas, personalidades e instituciones que participan en su origen, con el título *La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real en la educación del gusto del siglo XVIII. La colección de yesos y esculturas*, presentado en el XIX Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) en Castellón (5 – 8 de septiembre de 2012).

4 ESTELLA, Margarita: «Miscelánea de escultura del siglo XVIII», en *El Arte en tiempos de Carlos III*. (Actas de las IV jornadas de arte). Madrid, 1989; pp. 245-256. ESTELLA, Margarita: “Obras maestras inéditas del arte de la cera en España”, en *Goya*, 237 (1993) 149-160.

Bonet, Luis Domingo, José Cotanda, Pedro Juan Guissart, etc.⁵

En cuanto a la sección de modelos y vaciados evidencia lo importante de este apartado dentro del conjunto de materiales y obras de arte de la academia desde un punto de vista educativo, utilizando copias y duplicados de las esculturas antiguas clásicas, en yeso, en un intento de perfilar una estética académica a partir del clasicismo, tal y como proponían los grandes teóricos del arte de la época y se recomendaba en los tratados clásicos de Pacheco y de Palomino. La mayoría de estas piezas han desaparecido por el carácter frágil y efímero del material, por el deterioro en las clases diarias (de hecho existen anotaciones de compras de piezas para ser sustituidas en caso de rotura y desgaste) y por el propio devenir histórico como traslados de sedes y guerras. Sin embargo, tenemos constancia de un gran número gracias a los dibujos que los estudiantes realizaban en las clases, una labor de identificación efectuada en gran parte por Adela Espinós en la catalogación de dibujos del Museo de Bellas Artes⁶.

En el recuento de este inventario se mencionan 537 obras, algunas identificadas y con datos que la complementan y la enriquecen, como el origen de las piezas que nos permiten establecer relaciones entre la academia con otras instituciones y con personalidades de gran peso en el ámbito valenciano y en la Corte.

La colección de yesos, modelos y vaciados se nutrió inicialmente gracias a la Real Academia de San Fernando, fue ella la que se encargó de que la academia valenciana tuviera, en la medida de lo posible, todo el material necesario para la docencia y el aprendizaje. Es así como en la Junta del 25 de junio de 1777 se acuerda pasar a la Academia de San Carlos los vaciados procedentes de la colección de Mengs⁷. De las obras entregadas por la academia madrileña existen ejemplos que se pueden ilustrar con los dibujos que guarda este museo, como la figura de *una Ermafrodita echada sobre un colchón* de la que tenemos constancia a través del dibujo realizado por José Aparicio Inglada.⁸

Al margen de la relación institucional entre ambas academias existieron artistas y personalidades que a título individual favorecieron a la academia valenciana estableciendo un vínculo de respeto y consideración hacia ésta por su impecable trayectoria en el mundo de las artes en el ámbito valenciano. Es el caso de Pedro de Silva Meneses y Sarmiento, comisionado de la Real Academia de San Fernando, que también ocupó importantes cargos en la Corte y que fue uno de los primeros académicos de honor nombrados por la de San Carlos en 1768. También es el caso de Roberto Michel (1720 – 1786), escultor originario de Francia que vino a España acompañando a la nueva dinastía borbónica y que en su carrera artística alternó cargos en la

5 Los doctores David Vilaplana y Ana Buchón analizaron en sendos artículos la colección de relieves y la estética dieciochesca. VILAPLANA ZURITA, David: «Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia», en *Goya* 220 (1991) 210-219. BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: «Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia» en *Archivo de Arte Valenciano* (1996) 3-18.

6 ESPINÓS DÍAZ, Adela: *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. T. II. Madrid, 1984

7 LUZÓN NOGUÉ, J. M^a: *La galería de esculturas de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando*. Madrid, Círculo de Lectores, 2010; pp. 277-292 (p. 286).

8 Lápiz negro sobre papel, 388 x 500 mm. 164 AE / N^o inv. 8654. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos. La colección de modelos se vio enriquecida gracias a la donación de personas con gran vinculación con la academia valenciana, como los secretarios de la misma Mariano Ferrer y Vicente M^a Vergara y artistas como Manuel Peleguer, Vicente López, Francisco Alberola y José Esteve entre otros.

recién creada Real Academia de San Fernando con encargos reales.

La otra institución vinculada con la academia valenciana es la Escuela de Bellas Artes de Barcelona de la que existen diferentes piezas donadas por sus discípulos (nº 1, 76, 77 y 78), entre los que destacamos por su prestigio a Francisco Bover (1769 – 1831) y Damià Campeny (1771 - 1855), que hicieron entrega de diferentes piezas puesto que resultaba prestigioso que otra institución tuviera obra suya.

De los escasos yesos existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia se han podido identificar algunas obras. La pieza que aparece en el asiento nº 29 “*un bajo relieve de yeso vaciado de diez y cuatro palmos de unos niños de natural chico, obra del Flamenco, con marco de pino, y dado de color ...*” fue regalada a la Academia por la Escuela de Barcelona⁹. Una pieza similar a esta, que también se conserva en la actualidad, fue donada a la Academia por el secretario de la misma, Mariano Ferrer, en las Juntas Particulares del 11 de diciembre de 1809 y del 6 de abril de 1810. La similitud iconográfica y de tamaño, así como la escasez de datos que aparece en el inventario impide individualizarlas correctamente.

Otra de las piezas identificadas es el vaciado de la *Cabeza de Cicerón*, obviamente anónima ya que pocos datos se tienen de los modelistas que facilitaban este tipo de obras. Esta cabeza es igual a la que conserva el Museo Nacional del Prado, que responde a un retrato de un hombre maduro, de rasgos faciales peculiares con una frente ancha y fruncida, la boca pequeña y entreabierta y con los mechones del cabello peinados hacia adelante, incluso el pie del busto responde a las mismas características.

EL INVENTARIO DE 1838.

Este inventario manuscrito tiene como título *Inventario general o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, esculturas y grabados que han tenido ingreso en el depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como precedentes de los conventos suprimidos en esta Provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva como por la de Amortización de la Capital por los comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las iglesias que han quedado sin viso.*

Los datos que ofrece este listado es el nombre de la institución desamortizada con un listado de obras sin apenas más datos y un número *currens* por sede. También existe un resumen en forma de listado con todos los conventos y con los números de pinturas, esculturas y grabados.

Llama especialmente la atención, ya que frente a las 2452 pinturas y los 113 grabados que aparecen contabilizados, tan sólo ingresaron 45 esculturas, lo cual nos permite sospechar de la ausencia de este tipo de obras de arte en las iglesias y conventos, como es el caso de los templos más antiguos de Valencia de san Francisco, santo Domingo y san Agustín donde se recogieron 15, 6 y 2 esculturas respectivamente. Quizás la explicación resida en un documento de 1838 localizado en el archivo de la Diputación que indirectamente lo clarifica “*La priora y Comunidad de Religiosas Servitas del Pie de la Cruz, dicen que en el acto de la supresión de dicho convento fueron trasladadas al Museo los lienzos que cubrían en el altar mayor la Ymagen de Nuestra Señora de los Dolores, otro pequeño de la Ymagen del Señor atado a la columna, el que cubría la Ymagen de san Peregrín, el de santa Juliana y otras tres también pequeñas del altar*

9 BUCHÓN CUEVAS, A., op. cit., 1996, p. 16

de Santa Apolonia y como dichas Ymagenes no pueden conservarse sin estar cubiertas con los expresados lienzos piden se tengan a bien disponer su entrega”.¹⁰ Es decir, la Junta acaparó principalmente, las pinturas, dejando la imaginería en los altares de las iglesias y de las capillas al considerarla como un elemento devocional, y posiblemente también porque esas obras de arte “barrocas” escapaban al gusto academicista y normativo del siglo XIX.

La importancia decisiva de este inventario es el hecho de que establece el origen de las piezas tanto para pintura como para escultura. Esta información junto a las anotaciones que aparecen, sobre todo en pintura, y posteriormente cruzada esta con otros inventarios o testimonios contemporáneos como los de Ponz y de Ceán Bermúdez permiten la identificación de algunas obras.

Efectivamente, entre las páginas manuscritas repletas de pintores y de obras más o menos identificadas, solo aparecen mencionadas 45 esculturas, un número escaso y más todavía si se tiene en cuenta que tan sólo una pieza ha podido ser identificada con uno de los asientos de dicho inventario. Es el caso de la *Virgen de Montserrat*, pieza de alabastro procedente de la iglesia de la Merced que aparecerá de forma ininterrumpida en todos los catálogos, incluso en los del siglo XX siendo una de las pocas esculturas expuestas todavía¹¹.

En este inventario se mencionan procedentes de diferentes iglesias y conventos, de forma genérica hasta 16 crucifijos (en la actualidad solo existen dos piezas de procedencia desconocida que bien se podrían relacionar con alguno de ellos), y varias figuras de santos (algunos sin

especificar como *santo mártir franciscano* o *santo jesuita*). Entre estos se pueden destacar ciertas piezas que por su significación y fruto de la investigación se han podido recuperar al menos documental e historiográficamente.

El primer grupo es el de cinco ángeles sobre columnas localizados en la iglesia de la Compañía, de madera de 8 pies de altura (240 cm.): *san Gabriel* de José Esteve Bonet, *el ángel de la Guardia* de Francisco Navarro, *san Rafael acompañando a Tobías* de José Vilella y finalmente, *el ángel Custodio* y *san Miguel*, ambos sin autoría. Sabemos por documentación que estos ángeles se localizaban en el museo y se dispusieron en el trasagrario en 1839¹². Estas cinco piezas vuelven a ser citadas en el inventario de 1847, sin embargo después de este, no vuelven a mencionarse dándose por desaparecidas.

En el museo existen dos ángeles en cartón piedra procedentes de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia que son reproducidos en un lienzo bocaporte de la Virgen de los Desamparados de José Felipe Parra. En este lienzo se copia de forma exacta, según la inscripción (flanqueada por dos riquísimos floreros) el camarín de la Virgen, con su potente arquitectura, los cuatro ángeles que flanquean la escultura mariana y una Gloria con el Espíritu Santo y pequeños ángeles. Concretamente, los dos ángeles del museo son los de la derecha del lienzo, ambos con las alas hacia arriba, uno con vestidura verde con las manos en posición orante y el otro rosáceo, mirando al suelo con una mano en el pecho y la otra laxa¹³ (fotografía 1). Los otros dos ángeles que se conservan se localizan en el reciente museo de la basílica.

¹⁰ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 30.

¹¹ MARCO GARCÍA, V.: *Obra Selecta del Museu de Belles Arts de València*. Valencia, 2003. N° cat. 78; pp. 158-159.

¹² Archivo de la Diputación de Valencia (A.D.V.). Legajo E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 3. “Cuatro reales por dos peones que ayudaron a los afinados que trabajan en este museo a colocar en el trasagrario los ángeles que pertenecieron a la Compañía”.

¹³ Cartón piedra, 205 x 54 x 44 cm. (n° inv. 2980 y 2982). El lienzo se corresponde con el número de inventario 2971.



Fig. 1. ANÓNIMO. Ángel

Una hipótesis de trabajo sobre esta desaparición de piezas habría que buscarla en el carácter devocionario de las mismas y la consiguiente devolución a los propietarios, al que sin duda respaldaba un nuevo marco político que atenuó el traumático golpe que produjo la desamortización y ex-claustración. Como primer ejemplo de esta hipótesis es el *santo Cristo del Privilegio* (1586) de Gaspar Giner pieza que estuvo en la capilla de enfrente del pulpito del convento de Santo Domingo hasta la exclaustración de 1835, si bien con la reapertura al culto de las capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes en abril de 1844 se reclamaron al Museo Provincial las pinturas y los objetos artísticos que habían sido extraídas de allí, entre los que estaban las pinturas de José Vergara y este Cristo¹⁴.

El segundo es un *San José con el Niño Jesús*, de madera policromada y de tamaño natural recogido en este inventario procedente de la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo que se ha de atribuir a Ignacio Vergara¹⁵, de similar desenlace al anterior. Esta escultura entró en el museo en 1835, por eso se consignó en este inventario, y se devolvió en 1844 al convento donde se encuentra en la actualidad.

La documentación consultada en el archivo de la Diputación relativa a la enajenación de obras de los conventos, aunque se distancia del tema del artículo, resulta interesante, por lo complementaria para localizar piezas perdidas y para explicar la ausencia de esculturas en el inventario de 1838. Ya hemos citado, anteriormente, que un par de razones es el carácter devocional de las imágenes y la estética “barroca” de la imagería, todavía no asimilada en el gusto académico del siglo XIX, a las que se puede añadir una tercera razón: el descuido de

¹⁴ BENITO GOERLICH, Daniel: “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner” en *Archivo de Arte Valenciano*, (1987) 44-46.

¹⁵ BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, 2006; n^o cat. 34, pp. 311-312.

los miembros de la Comisión que dejaron esculturas de carácter arquitectónico (relieves sobre todo pero también esculturas en hornacinas y edículos), de difícil recuperación. Los ejemplos, localizados en dicho archivo ponen de manifiesto la lasitud de los miembros de la Comisión para recuperar determinadas piezas y cumplir con lo ordenado en el Real Decreto.

El primero de ellos es un fragmento escultórico que representa a *san Juan y a María Magdalena* localizado sobre una de las puertas exteriores del extinguido convento de santa María Magdalena. Esta pieza, ya fragmentada, debido a que se había iniciado la demolición del edificio fue reclamada por la comisión “*por ser pieza artística digna de conservarse*” al encargado de dicho derribo que se negó a entregarla por estar incluida en la venta del edificio. Tras una prolija documentación, finalmente el señor Pedro Enrich accede a entregarla al museo y paradójicamente su generosa actuación es alabada por el presidente de la Comisión para que se diera a conocer desde los periódicos de la época¹⁶. Desgraciadamente esta pieza no aparece citada ni en el inventario de 1838, posiblemente porque ya estaba concluido, ni en los posteriores, perdiéndose la pista definitivamente. Sin embargo, podría ser que esta pieza estuviera mal identificada y fuera el *Noli me tangere* en mármol que se custodia en el museo del que no se tienen noticias de su ingreso ni procedencia, al confundir iconográficamente a san Juan con Jesús acompañado por María Magdalena.

Otro caso de omisión u olvido, así manifestado, aunque con feliz final, es el escrito que realizó la comisión en mayo de 1838, al observar que en la Casa Procura de la extinguida Cartuja de

Ara Christi, situada en la calle de los Serranos, existía en un nicho una estatua de piedra de Barcheta de san Bruno, “*cuya escultura es a juicio de los profesores de un mérito sobresaliente*”¹⁷. En contestación al escrito se confirma la recuperación de la pieza, instando a don José Pizcueta Donday, comprador del inmueble para que la entregue al museo. Este san Bruno resultó ser una obra documentada de Ignacio Vergara Gimeno, y que fue donada a la Universitat de València en 1853 por el propio Pizcueta, que será nombrado rector en 1859¹⁸.

Por último, en la tardía fecha de 1895, las religiosas del Colegio de Nuestra Señora del Loreto, a través de un escrito se dirigen al Delegado Político Provincial, explicando que han adquirido el edificio contiguo al colegio, que fue iglesia de San Jaime de Uclés para unirlos, y que al realizar esta operación “*ha habido la necesidad de separar un pequeño sarcófago con su correspondiente tapa de piedra que estaba arrimado a la mano derecha entrando por la que fue puerta de la iglesia. Ostenta el monumento un grande escudo del que solo pueden distinguirse dos vuelos por timbre y una orla de la época del Renacimiento. A juzgar por sus dimensiones y situación debe de ser éste el sepulcro que algunos historiadores antiguos designaron como propio de Zeit-Abu-Zeit y otros contemporáneos atribuyen a un comendador de la Orden de Santiago...*”¹⁹. En cualquier caso esta tumba de un personaje histórico del primer cuarto del siglo XIII se ha perdido y con ella su memoria, un suceso que se hubiera podido evitar de haber cumplido la Real Orden de 3 de mayo de 1840 por la que se piden informes sobre la existencia de sepulcros reales, de personajes célebres o con ornamento artístico, y donde el gobierno eclesiástico del arzobispado de Valencia apenas

¹⁶ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 11. “... señor Enrich, el noble orgullo de haber manifestado su desprendimiento en favor público. Lo que he dispuesto se inserte en los periódicos de esta capital para que sirva de estímulo a los habitantes de la misma”. Los periódicos eran *La Verdad* y el *Diario Mercantil*.

¹⁷ A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 13.

¹⁸ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit. pp. 296-297, nº cat. 20.

¹⁹ A.D.V. E.8.2. Caja 13 (1895). Expediente 11. En contestación de 26 de agosto de ese mismo año se accede a su depósito en el museo.

ofreció ejemplos como los de San Miguel de los Reyes y el Temple²⁰

EL INVENTARIO DE 1842

Este es un nuevo inventario académico donde se hace una relación de las obras, de forma menos exhaustiva que en el de 1797. En él se mencionan, sin numerar, los yesos y vaciados, tanto estatuas completas como cabezas, pies y manos para el estudio, repartidas por las diferentes salas de la academia. Los únicos yesos que se especifican son el *Hermafrodita* que estaba dentro de una caja de madera en el cuarto del conserje, y el relieve de los niños de F. Duquesnoy localizado en la Sala de Grabado y descrito de la siguiente manera “*un bajo relieve de los chicos del Flamenco*”. También se citan los bajorrelieves de barro sin especificar ni tema ni autor. El desinterés por la escultura resulta manifiesto.

Las otras piezas citadas en dicho inventario e identificadas con las existentes en el museo son las cuatro cabezas de cera de Azzolino y la Venus de Medicis de mármol donada por Nicolás Rodríguez Laso.

EL CATÁLOGO DE 1847

En este catálogo manuscrito que tiene como título *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del exconvento del Carmen de esta capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, se especifica, casi a modo de guía, las diferentes obras de arte que existían en el nuevo museo, localizado en el antiguo convento del Carmen. El carácter manuscrito permite considerarlo como una herramienta de trabajo previa a la posterior publicación del catálogo en 1850 que, por otra parte, se puede considerar como una versión resumida. La aportación de este catálogo es la cantidad de datos

que ofrece (los campos aparecen mencionados en el título) y la ubicación en el nuevo museo. Desgraciadamente la gran cantidad de pinturas oculta las escasas 20 esculturas expuestas en la capilla de Nuestra Señora de la Vida y en el Salón Nuevo del convento carmelita, y que aparecen relacionadas en las tres últimas páginas, a modo de anexo, siendo firmado por Vicente Llácer, director de escultura de la academia valenciana y representante de la Comisión del Museo Provincial en 1837.

Este catálogo está organizado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia, tal y como aparece impreso en el título de cada una de las hojas utilizadas a modo de estadillo. Este dato es de especial relevancia porque explica, en el ámbito valenciano, de manera similar que en el resto de España, cómo se produjo el proceso de exclaustración y de compilación de obras de arte, ante la destrucción y deterioro sistemático que venía produciéndose en el patrimonio artístico español tras la desamortización de Mendizábal decretada en 1835, y que en definitiva nos permite sugerir la hipótesis de una “perdida” de piezas entre una fecha y otra.

Esta comisión estaba estructurada en tres secciones: una primera dedicada a la formación de Archivos y Bibliotecas, una segunda que controlaba los museos de pintura y escultura, así como la realización de catálogos (de ahí que también aparezca el subtítulo de *Sección Segunda* en la hoja principal), y la tercera aplicada a la Arqueología y Arquitectura.

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia se institucionalizó por acta de 18 de julio de 1844 y elaboró diferentes proyectos de interés en el área patrimonial valenciano como la confección del catálogo de 1847 y la adjudicación del antiguo convento de carmelitas descalzos como sede del

20 A.D.V. E.8.2. (1840-1843). Caja 4. Expediente 5. En la capilla de Nuestra Señora de Gracia de la iglesia del Temple “*existe o debe de existir una lápida sepulcral con el busto de relieve de cierto gran maestro de Montesa ... cuyo monumento es de particular mérito artístico*”. También se cita en la misma capilla “*Detrás una lápida con inscripción relativa a un tal Arándiga célebre Montesiano, muerto en Argel*”

museo de pinturas (allí instalado de facto desde 1837), así como el traslado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1850 desde la sede universitaria al nuevo museo provincial.

En cuanto a las obras de arte, en este catálogo se citan las cinco estatuas de ángeles de diferentes artistas valencianos, anteriormente mencionadas y de las que no se volverá a tener noticia. También se señalan cuatro bajorrelieves que representan *la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión y la Adoración del Señor*, atribuidas a José Gil (1759-1828) en el inventario, procedentes de la Cartuja de Ara Christi y de los que tampoco se sabe nada más. Como tampoco se tiene noticia de un *San José con el niño Jesús* de Raimundo Capuz (1665-1743) procedente de la iglesia de la Compañía.

Como escultura, no desaparecida, pero sí ausente del museo, hay que mencionar *Nuestra Señora de Portaceli acompañada por un grupo de ángeles* obra de Ignacio Vergara. Esta obra maestra procedía de la cartuja de Portaceli (Serra, Valencia) y pasó a la catedral de Valencia, vía museo por una real orden de 27 de marzo de 1847, a donde llegó en diciembre de ese año y que preside desde entonces el altar mayor de la seo²¹.

De la iglesia de la Compañía procede un san Luis Gonzaga de madera, que es la única pieza que incorpora un comentario sobre el autor al considerarlo “*de escuela italiana*” y que se puede atribuir a una escultura del museo que representa a un santo jesuita que se ha identificado indistintamente con san Ignacio y san Juan Nepomuceno, dado que apenas porta elementos iconográficos definitorios. Desde luego, que

la pieza no se puede valorar como de escuela italiana, pero sí resulta mucho más fina y delicada que otras esculturas de imaginería de la colección del museo como se puede apreciar en detalles como los pequeños pliegues de la sobrepelliz, las venas de las manos y el rico ondulado del cabello bajo el bonete (fotografía 2). En la documentación del archivo de la Diputación se menciona el pago de 24 reales por conducir a este museo una estatua de mármol de San Luis Gonzaga de la Compañía, que obviamente no puede ser la del museo y de la que nunca se ha tenido constancia²².

Entre el grupo de obras que continúan en el acervo museístico hay que citar la *Virgen de Montserrat* de alabastro, ya analizada anteriormente, y un relieve en mármol blanco con el *Bautismo de Cristo*. Esta pieza constituye una interesante muestra del Renacimiento en Valencia, en torno a 1500, de un artista conocedor de los relieves aplanados de Donatello o cercano a la sensibilidad de Sansovino, según los especialistas. Con toda seguridad fue adquirido por el embajador Jeronimo Vich y Valterra en Italia que a su vez pasó a Juan Vich y Manrique de Lara, obispo de Mallorca y Tarragona, y después previo testamento a su sobrino Diego Vich, que la acabaría donando al monasterio jerónimo de la Murta en Alzira, de donde salió con destino a la Real Academia de San Carlos como depósito en 1823.²³

En este catálogo se mencionan por primera vez, tres esculturas de Juan Bautista Balaguer (fallecido en 1747) procedentes de la capilla de San Francisco de Borja de la iglesia de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús que

²¹ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit., n.ºcat. 40, pp. 319-320.

²² A.D.V. E.8.2. Caja 3 (1838-1839). Expediente 12. Cuentas de agosto de 1838.

²³ CARBONELL, Marià: “El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca”, en *El Mediterráneo y el Artes Español* (Actas del XI CEHA). Valencia, 1998; pp. 134-139.



Fig. 2. ANÓNIMO. *San Luis Gonzaga*.

(Foto: Paco Alcántara)

reproducen a tres santos de la orden: *san Luis Gonzaga*, *san Estanislao de Kostka* y *san Francisco Javier*. Este escultor fue maestro de Luis Domingo y se ha de situar entre la generación de Francisco Vergara el mayor y la de Ignacio Vergara, según Ana Buchón²⁴. Orellana, atestigua este trabajo de Balaguer para la iglesia de la Compañía, pero además en el artículo de Fernando Pingarrón, basado en un manuscrito de la época, se especifican los trabajos de diferentes artistas en el templo jesuítico²⁵. En el museo existen tres esculturas identificadas con estos tres santos jesuitas, de tamaño similar acorde con los 5 pies y 4 pulgadas que especifica el catálogo, con un hieratismo atenuado por leves ladeos de cabeza y movimientos de brazos y con una base donde apoyan los pies pareja a los tres. Además, los rasgos de los rostros son prácticamente idénticos (cejas delgadas y muy arqueadas con mucho espacio entre la ceja y el ojo que sugiere gran expresividad, y un cabello con unos mechones cortos que caen sobre la amplia frente). Para confirmar la pertenencia a la misma serie y autoría, existe un elemento más: los motivos florales dorados de la túnica de dos de los santos son iguales, mientras que el tercero, de prendas más ricas y vistosas, posiblemente identificado con san Francisco Javier, noble y cofundador de la Compañía, escapa a esta decoración (fotografía 3). Ante la falta de elementos iconográficos específicos resulta difícil la identificación y proponemos, por tanto, san Estanislao de Kostka, la figura que porta al niño Jesús y san Luis

²⁴ BUCHÓN CUEVAS, 2006, op. cit., pp. 72 y 74. La autora apunta esta atribución para san Francisco Javier y san Estanislao de Kostka (nota 338).

²⁵ PINGARRÓN SECO, F.: “Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia”, en *Ars Longa*, 3 (1992). 125-140.

Gonzaga con la sobrepelliz blanca decorada con pequeñas flores (fotografías 4 y 5).

LOS CATÁLOGOS DE 1850, 1863 Y DE 1867

La importancia del catálogo de 1850 reside en ser el primero en ser publicado, ya que los anteriores eran manuscritos, con el título *Catálogo de los cuadros que existen en el museo de pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital*, impreso por Benito Monfort, impresor de la academia, en 1850

Como se refiere el título solo se hace referencia a la pintura del museo, dejando de lado a las esculturas que existían, aunque solo fueran las mencionadas en el catálogo de 1847, aún así, se citan cinco piezas hasta ahora no recogidas en ninguno de los inventarios anteriores. Una escultura en piedra de *santa Catalina* (nº 574) no localizada en el museo, aunque sí se conservan dos esculturas de esta santa, en madera, que tampoco han aparecido citadas en ningún inventario y no se tiene noticia de su ingreso. Una de ellas, además tiene en su cuerpo un espacio para un relicario cumpliendo así la doble función de imagen y reliquia de la santa.

Además se mencionan cuatro grupos escultóricos desaparecidos actualmente, también en piedra, que reproducen diferentes escenas de la vida de la Virgen y de Jesús (*La Presentación de la Virgen en el templo, la circuncisión del Señor, los desposorios de Nuestra Señora y san José y por último, la Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel*, con los números 561, 562, 564 y 565, respectivamente). De nuevo, la escultura queda relegada e incluso aparece vinculada a un tono ornamental, puesto que en la numeración arriba mencionada faltaría el número 563 que se corresponde con un lienzo de una *Sagrada Familia* que estaría flanqueada por las esculturas. El criterio decorativo está servido, ajeno al sentido artístico inherente a la escultura.

En cuanto a los catálogos de 1863 y de 1867 atañen exclusivamente a la pintura y no aparece ningún dato sobre escultura, ni siquiera repiten los datos escultóricos que aparecen en el de 1850.



Fig. 3. BALAGUER, Juan Bautista. *San Francisco Javier*.

(Foto: Paco Alcántara)



Fig. 4. BALAGUER, Juan Bautista. *San Estanislao de Kostka* .
(Foto: Paco Alcántara)



Fig. 5. BALAGUER, Juan Bautista. *San Luis Gonzaga* .
(Foto: Paco Alcántara)

El ámbito de las antigüedades siempre ha sido muy atractivo para personajes ilustres y artistas, que han visto en ellas una forma de alcanzar prestigio y de poseer, sino todo, sí al menos en parte, el legado histórico y cultural de una civilización. Cifrándonos al ámbito valenciano del siglo XVIII, la Real Academia de San Carlos adquirió antigüedades locales o realizó copias en yeso de esculturas clásicas como modelo educativo y estético para los artistas, pero también su biblioteca se nutrió con la adquisición del corpus de *Antigüedades romanas* de G.B. Piranesi en 1788, con el que profesores y alumnos se acercaron a un mundo reservado para unos privilegiados. En este ambiente, el marqués de Cáceres, presidente de la academia valenciana informó de la posibilidad de crear un museo arqueológico en los claustros del Museo de Pinturas a instancias de la Comisión Provincial de Monumentos. Así en 1864, se crea el Museo de Antigüedades, a modo de sala o de gabinete en la Capilla de Nuestra Señora de la Vida del Museo Provincial de Valencia con un entorno variado donde se incluían, entre otros, los restos arquitectónicos del *cortile* del embajador Vich, la portada completa de la parroquial de Santo Tomás y la portada del palacio de los duques de Mandas²⁶.

De este museo informa el marqués de Cruilles²⁷, aunque es en 1867 cuando se publica el *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades de Valencia*, redactado por el cronista de la ciudad Vicente Boix. Este autor realiza, una advertencia, a modo de prólogo breve del estado de la cuestión sobre este nuevo museo: la abundancia de piezas diseminadas por el te-

rritorio, la ayuda prestada por las autoridades militares y eclesiásticas, y el papel de la comisión provincial de monumentos y de la academia que cede parte de su museo para la ubicación de piezas.

El pequeño catálogo de apenas 30 páginas recoge 49 piezas de toda índole, tanto por su tipología como por su periodo cronológico: cañones y proyectiles, ánforas romanas, restos arquitectónicos de palacios e iglesias, sarcófagos paleocristianos, urnas funerarias góticas, sepulcros renacentistas, inscripciones romanas y medievales, un *totum revolutum*, que a modo de gabinete, configuró este museo en el que algunas de las piezas sí se han de considerar como esculturas en sentido estricto. El hecho de que no aparezcan la mayoría de las esculturas de arte antiguo y romano de la colección museística es debido a que fueron donadas con posterioridad a la creación de este museo de antigüedades. Así sucede con *León de Bocairant* (1895), *fragmento de relieve de sepulcro* (1879), *torso desnudo de atleta* (1899), *Agripina Minor* (1909), *cabeza de Esculapio* (1917), solo el relieve con la *figura de Attis* que fue donada en 1865 podría haberse incluido en este catálogo, cosa que no sucedió. Sin embargo, estas piezas tampoco fueron recogidas posteriormente en el catálogo que realiza Luis Tramo-yeres en 1915, en una muestra más del escaso interés que suscitaban este tipo de obras.

Dentro de los sepulcros medievales, los únicos que se conservan en la actualidad y que aparecen citados en este catálogo son solo un par de urnas funerarias, la denominada de los Ferrer relacionándola con la familia del santo valenciano o con la de los Ferrer de Plegamans. La otra urna está formada por dos piezas, la parte superior perteneciente al sepulcro de Arnalda

26 Sobre el Museo de Antigüedades se ha de consultar: DELICADO MARTÍNEZ, Fco. J.: “Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864”, en *Los clasicismos en el Arte Español* (Actas del X Congreso del CEHA). Madrid, UNED-Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 413-422.

27 CRUILLES, Marqués de: *Guía Urbana de Valencia*. Valencia, 1876 (2 vols). Ed. Fac. Valencia, 1979; T.II, p. 212. “Hállense en un salón situado en un ángulo del claustro, antes capilla de Nuestra Señora de la Vida, de construcción gótica y de una atrevida y esbelta bóveda, con arcos de crucería: en él se han reunido también muchos restos de escultura, urnas sepulcrales y otras antigüedades, salvados con ímprobo trabajo y celo de la destrucción que las amenazaba”.

Escrivá, tal y como indica la inscripción, y la parte inferior o arqueta correspondiente a Constanza Boil. Dos bellos ejemplos de la escultura funeraria medieval valenciana, de gran austeridad, pero significativos en la estética del arco mediterráneo medieval, de hecho, similar a la urna cineraria de los Ferrer existen dos ejemplos en el Museo Arqueológico Nacional²⁸.

Boix cita también dos urnas cinerarias más, la de María Valda que murió en 1290 y las de los antiguos marqueses de Villena, ambas en el convento de Santo Domingo, si bien puntualiza que esta última estuvo colocada junto a la capilla mayor de la iglesia dada su relevancia. Estas piezas que ya no se localizan en el museo estaban acompañadas en el convento por “... *otros monumentos funerarios, de los cuales se han salvado los más importantes*”, lo cual nos confirma la existencia de este tipo de conjuntos similares a las de otros conventos e iglesias conventuales y que se han perdido definitivamente, pese al apunte de Boix de haber salvado las más importantes, un trabajo que por otra parte se debía de haber realizado en 1838 con la enajenación de los objetos artísticos.

Especial significación tiene el sepulcro de los Boil, incluido en este catálogo y devuelto a su lugar de origen en el aula capitular del convento de santo Domingo de Valencia. Este conjunto incluía dos urnas sepulcrales, la de don Felipe de Boil con su estatua yacente y un friso historiado, y la de don Pedro de Boil con su estatua y

otro friso con una ceremonia fúnebre coronado por tres escudos heráldicos. Se conservó en el convento hasta 1865, fecha en la que fue arrancado por la Comisión de Monumentos y se dividió en dos, una parte, con la estatua de don Felipe, pasó al Museo Arqueológico Nacional y la otra, con la estatua de don Pedro de Boil y otros fragmentos sueltos al Museo de Bellas Artes de Valencia. Finalmente, en 1951, a instancias del Capitán general Gustavo Urrutia se devolvieron ambos al convento valenciano²⁹.

Sin embargo, tampoco se citan otras piezas de gran calidad que hoy en día se encuentran en el museo y de las que desconocemos su ingreso; es el caso del extraordinario sepulcro de Arnau de Valeriola con un magnífico relieve corrido de figuras en el cuerpo principal y que ha conservado incluso restos de policromía³⁰.

Otros sepulcros medievales de los que no se tiene noticia de su entrada en el museo es la urna de la familia Desclapers y la de Saura Fabra de Esplugues, procedente esta última de la capilla de los apóstoles san Pedro y san Pablo del convento de santo Domingo, un dato ofrecido por Teixidor³¹. En el caso de la urna de Guillermo Salelles, fundador del convento de san Agustín, fue recibida por conducto del señor Comeña en la Real Academia de San Carlos en 1905. Tampoco se tienen datos del sepulcro marmóreo del siglo XVII de fray Gaspar Catalá Monsonís procedente del convento dominico y de la lastra funeraria del Dr. Juan de Celaya, ambas recogidas

28 N° inv. 50096 y 50098. Ambas piezas, son de mediados del siglo XIV fueron donadas por Vicente Boix el 2 de marzo de 1871 y proceden del antiguo convento de santo Domingo de Valencia, probablemente del aula capitular. FRANCO MATA, M^a Ángela: *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional. 2ª edición corregida y aumentada*. Madrid, 1993; n° cat. 81 y 82, pp. 106-107.

29 Libro de Actas de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia, sesión de 12 de mayo de 1951. Aceptado por todo el patronato en la sesión de 22 de junio de ese mismo año.

30 GARCÍA MARSILLA, J.V.: “La tumba de un banquero. El sepulcro gótico de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia”, (Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte). Valencia, 1996, pp. 467-470.

31 TEIXIDOR, Fr. José: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Valencia, 1755, tomo III (Ed. fac. Valencia, 1959), p. 160.

32 TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915, p. 51. TORMO, Elías: *Valencia. Los Museos*. Madrid, 1932, pp. 54 y 66 respectivamente.

por primera vez por Tramoyeres y por Tormo ya a principios del siglo XX³².

Otras dos piezas escultóricas funerarias, recogidas en el catálogo de antigüedades de gran valor por la talla y por el significado histórico son los sepulcros de fray Domingo Anadón y de fray Juan Micó, ambos procedentes de la capilla de san Luis Beltrán del exconvento de santo Domingo de Valencia. El conjunto es descrito de manera fidedigna por Ponz, “*En el cuerpo de la capilla hay dos sepulcros de bastante magnificencia pertenecientes a dos venerables religiosos llamados Domingo Anadón y Juan Micó que en ellos están enterrados. Cada uno se compone de dos columnas corintias de piedra semejante al verde antiguo. Sus pedestales y cornisamento son de mármol. La escultura de las figuras no es de tanto mérito como es la arquitectura pero todo el conjunto tiene magnificencia*”³³. El erudito nos habla de la existencia del clásico binomio de arquitectura y escultura de gran valor artístico que ha llegado hasta nosotros de una manera amputada sin la visión de conjunto que tanto impresionó a Ponz.

Caso paradigmático es la excepcional *escultura orante de Gastón de Moncada* (ca. 1515), en alabastro italiano, procedente del panteón de los Moncada en el convento de Religiosos Trinitarios Descalzos de Nuestra Señora del Remedio de Valencia y también citada en el catálogo. Ponz describe las esculturas de los señores de Moncada, fechadas en 1514, que sin duda resultarían muy interesantes, al menos iconográficamente al tener un programa con virtudes y

héroes, mientras que la figura orante de Gastón de Moncada, tan sólo será citada³⁴. Contrariamente, será la única que se salve, no fruto de la labor de la Comisión Provincial, sino al ser recogida en 1864 haciendo unas excavaciones para una plantación de árboles en la zona de la Ciudadela, donde se encontraba el convento del Remedio³⁵.

Otro ejemplo, es el *retrato de medio cuerpo del rey Felipe V* que aparecía en lo alto de una columna a modo de triunfo, junto a los retratos de su esposa, la reina M^a Gabriela de Saboya y del príncipe heredero Luis I, en el óvalo del Llano del Real de la alameda de Valencia, obras todas ellas de Leonardo Julio Capuz (1660-1713). Esta pieza ingresó a través de la misma comisión, junto a los otros bustos reales puesto que Cruilles los vio en el museo deteriorados, sin embargo sólo el retrato del rey se salvó³⁶.

Otra pieza recogida en el catálogo de antigüedades de 1867 es el *san Vicente Mártir en el muladar* (1533) de Diego de Tredia, que procede de la tumba del santo en la cofradía del gremio de sastres en la basílica de san Vicente de la Roqueta de Valencia. Esta pieza recogida por Boix en su catálogo la da como anónima y de jaspe, posteriormente, Tormo la atribuye a Ignacio Vergara, atribución que se ha ido arrastrando hasta el descubrimiento del documento notarial en el archivo del Colegio de Corpus Christi de Valencia. Esta excepcional escultura renacentista, sin embargo, no fue rescatada por la comisión de su lugar de origen, sino que fue el

33 PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1772. Ed. 1972, tomo IV, carta V, pp. 93-94.

34 “*En la iglesia de este convento hay algunas memorias sepulcrales, pertenecientes a varios señores de la casa de Moncada... En una capilla, a lado del Evangelio se ve un magnífico sepulcro de mármol, que consiste en una urna sobre leones adornados de varias figuras alegóricas, que alternan con Héroes de esta familia, colocadas entre las pilastras. Sobre la urna hay dos figuras echadas: la del hombre se representa con vestido de hierro y un perro a los pies: la mujer tiene a los pies otra figurita, también de mujer como llorando: ambas están bien hechas... Otro sepulcro hay a la izquierda del presbiterio que también tiene su estatua y es de Gastón, Duque de Moncada, muerto en 1515*”. PONZ, op.cit., tomo IV, carta V, pp.102-104.

35 BOIX, Vicente: *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1867, (ed. fac. 1989); p. 20, nº 21. El autor lo identifica con Hugo de Moncada.

36 CRUILLES, op. cit. T. II, p. 234.

Liceo Valenciano el que la recuperó de entre las ruinas, tras el asedio de Valencia en la primera Guerra carlista en 1837, cuando se cañoneó el ábside de la iglesia del monasterio. Esta institución valenciana la conservó en su sede hasta su disolución en 1864, fecha en la que la Junta del Liceo decidió depositarla en el Museo de Bellas Artes de Valencia³⁷.

Sin embargo, son otras muchas esculturas las que no fueron recogidas ni en el proceso de desamortización eclesiástica ni por la Comisión de Antigüedades, que finalmente fueron legadas al museo, existiendo piezas de verdadera relevancia en el ámbito escultórico valenciano, aunque poco conocidas. El caso más paradigmático es el conjunto de alabastro del *santo Entierro*, dos pilastras con decoración a *candelieri* y los relieves de san Jacinto y san Juan Evangelista, donadas al museo por la junta de fábrica de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Valencia³⁸.

Los escasos ejemplos que restan de imaginaria en el museo apenas tienen referencias sobre su origen y autoría, lo cual dificulta en parte su incorporación al discurso museográfico. Es el caso del santo levita sedente (considerado en ocasiones como *san Vicente Mártir*; n° inv. 288) que estuvo presidiendo durante décadas el retablo de Nuestra Señora de la Puridad en la antigua Sala Laporta del museo, y que actualmente ha sido sustituido por la escultura de la *Inmaculada Concepción* en madera (n° inv. 1574). Para finalizar, concluir con una escultura considerada como *san Alberto de Sicilia* (n° inv. 87) de la cual el único dato que dispone es una fotografía en el claustro del antiguo museo del Carmen. (fotografía 6)

En definitiva, el Museo de Bellas Artes de Valencia se encuentra con una colección de es-

culturas no acorde con los ejemplos existentes en iglesias y conventos, que las fuentes históricas y documentales aportan y que desdican la clásica hipótesis de la escasa relevancia de la escultura valenciana tanto en cantidad como en calidad de los siglos XV al XVII, como han propuesto diferentes historiadores; un razonamiento, por otra parte, no tan evidente en el largo siglo XVIII donde artistas y obras fueron abundantes y de una calidad notoria como manifiesta el extraordinario trabajo recopilatorio de la doctora Buchón Cuevas sobre la escultura en Valencia en los tiempos de Ignacio Vergara.

Como se ha visto las razones tienen más que ver con el carácter devocional de las esculturas (aplicable sobre todo a aquellas más antiguas) tanto de las que no se recogieron en el momento de la incautación como de aquellas que se devolvieron a los templos también por razones devocionales y estéticas. Además, existió por parte de los comisionados ciertas irregularidades, por dejadez o desconocimiento, en el proceso de captación de esculturas, comprobada por la escasez del número de piezas ingresadas según el inventario de 1838, por la documentación del archivo de la Diputación y por el número de obras recibidas posteriormente, concretamente con la creación del museo de antigüedades de 1867, sobre todo en lo que se refiere a la escultura funeraria medieval de la que existían más obras en los templos valencianos, como también se ha visto, y de las que restan escasos ejemplos en el acervo del museo, habida cuenta de las esculturas que ingresaron a través de otros canales como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos o en otros museos como el Museo Arqueológico Nacional.

³⁷ GIMILIO SANZ, David – GUALLART FURIÓ, MC.: “San Vicente Mártir en el muladar” en *La Obra recuperada del trimestre*. N° 6. Valencia, 2000.

³⁸ *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1900-1920)*, sesión de 15 de diciembre de 1905.



Fig 6. Anónimo. *San Alberto de Sicilia*. (Foto de archivo)