

La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia

Enrique López Catalá
Doctor en Historia del Arte
Universitat de València

RESUMEN

El presente artículo aborda la aportación del escultor José María Ponsoda (Barcelona, 1882-Valencia, 1963), a la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Titular de un prestigioso obrador de imaginería, por él pasaron nombres destacados de este arte en la ciudad, realizando una abundante producción repartida por gran parte de las provincias del España e Hispanoamérica. Su nombre se ha asociado a la posguerra, momento en el que realizó las obras por las que generalmente se le recuerda. No obstante, el maestro ya tenía un nombre, y un crédito, con anterioridad a la Guerra Civil española. En esa época inició su relación con los templos que se han señalado, incrementándola después del conflicto, cuando realizó buena parte las nuevas imágenes que albergan sus capillas y restauró las que habían logrado sobrevivir a la destrucción.

Palabras clave: José María Ponsoda / Catedral de Valencia / Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia / imaginería / restauración.

ABSTRACT

The relationship between the painter Joaquín Sorolla and the Ateneo de Madrid covers more than three decades and develops in parallel with the most important years of the artist's personal and creative life. Sorolla's contact with this educated institution, at the end of the 19th century is, in turn, a dip of the Valencian painter with the cultural and intellectual world of that Spain in transition between the 19th and 20th centuries. One of his more unknown paintings was made for the Ateneo de Madrid: the portrait of the painter Eduardo Rosales. In addition, between 1905 and 1911, he chaired its Arts section, and participated in the life of the institution through the edition of the magazine Ateneo, organizing artistic events and strengthening friendships with other members of the institution.

Keywords: José María Ponsoda / Valencia Cathedral / Basilica of Our Lady of the "Desamparados" in Valencia / imagery / restoration

José María Ponsoda Bravo (Barcelona, 1882-Valencia, 1963), constituye uno de los nombres de referencia de la imaginería valenciana del siglo XX. Formado en la barcelonesa Escuela de Bellas Artes de Llotja, y en los obradores de los imagineros Francisco Torras en Barcelona, y Damián Pastor en Valencia, su arte se impregnó de las corrientes *Saint Sulpice*, de signo medievalista, divulgadas por la estampa devota, vigentes en su ciudad natal, y de la herencia tardo-académica y neobarroca, imperante en la capital del antiguo Reino, en correspondencia con el eclecticismo vigente en la cultura artística del momento. Dueño de un oficio envidiable, que abarcaba la totalidad de los procedimientos técnicos, cultivó la mayoría de los géneros escultóricos del momento, por más que fue la imaginería, aquel con el que el maestro, que no rehusaba denominarse “imaginero”, siempre se identificó. En consecuencia, fueron trabajos relacionados con la imaginería y sus procesos los que exhibió en las exposiciones. De su obrador, activo durante sesenta años salieron obras tan

celebradas como las expresivas imágenes de San Francisco de Moncada (1908), y las Siervas de María de Portugaleta (1916), el San Juan de Dios de Ciempozuelos (1913), o las monumentales carrozas de la Virgen del Rosario (1925), y San Antonio de Padua de Vila-real (1926). A él se vinculan nombres formados bajo su égida, y escultores procedentes de otros obradores, que colaboraron con el maestro, como: Carmelo Vicent, Julio Benlloch, Luís Bolinches, José Arnal, Justo Vivó, José María Rausell y Francisco Llorens, Francisco Pablo, Enrique Galarza, o Antonio Fernández Gómez. Algunos de ellos encarnan la generación de imagineros valencianos de posguerra, momento al que pertenece la mayor parte de su producción¹.

El nombre de José María Ponsoda se ha asociado a este momento, condicionado por las destrucciones de la Guerra Civil Española. Hablar de José María Ponsoda necesariamente implica recordar el San Elías de la iglesia de Santa Cruz de Valencia (1939), el San Miguel de Lliria (1939), la Purísima Concepción de Torrevieja (1939), y otras obras realizadas para Alcázar de San Juan, Castrillo del Val, o Barcelona, por poner algunos ejemplos. En él llevó a cabo importantes trabajos para Valencia, como la restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados, que se venera en su Basílica, o la reconstrucción de la imaginería de la Catedral, en especial la *Purísima Concepción*, copia de la realizada por José Esteve Bonet en 1781. Su aportación a ambos templos, y a la vecina iglesia de San Lorenzo sería destacada por la prensa de la época², asociándose a partir de entonces a la memoria del escultor, al margen de otras obras significativas llevadas a cabo, tanto antes como después de la Guerra Civil. Al analizar la abun-

¹ Sobre la figura de José María Ponsoda, véase nuestra tesis doctoral: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica de su tiempo en Valencia*, Universitat de València, Valencia, 2017.

² La referencia a las obras de la Basílica, la Catedral, o la iglesia de San Lorenzo a propósito de José María Ponsoda ya figura en una publicación periódica aparecida en Valencia en 1948, cuyo recorte conserva el archivo personal del escultor: “No vamos a intentar ahora descubrir a este infatigable trabajador del arte más delicado y trascendente pues, a la devoción de los fieles se destina, ya que sus tres mil (se dice pronto) esculturas esparcidas en las Iglesias de todo el orbe católico y muy principalmente en Valencia (Catedral, Basílica de la Virgen, San Lorenzo, etc.), hablan bien elocuentemente de la gracia y la unción cristiana con que ahonda las gubias en la virgen madera”. En 1972 reaparece en la voz: “Ponsoda Bravo, José María”, que figura en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (PONSODA BRAVO, José María, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1972, tomo IX, p. 105).

dante documentación de su archivo particular, nos damos cuenta de que el maestro ya gozaba de un notable predicamento con anterioridad a 1939, fundado en una vasta producción, repartida por gran parte de España e Hispanoamérica, y realizada con el concurso de un disciplinado obrador, uno de los mejores de la Valencia de su tiempo, a pesar de que no fuera de los mayores, y en consecuencia su responsabilidad directa sobre las obras se acusa más perceptible que en aquellos. Cabe señalar que en todo ese tiempo, la ciudad de Valencia detentó un prestigio solo disputado por Barcelona, como centro hegemónico productor de imaginería, en toda España, e Hispanoamérica, que aún se mantuvo hasta los años sesenta, cuando empezó su declive en favor de otras urbes. Por esta razón no hubo necesidad de encargar trabajos fuera de la ciudad, y en consecuencia la mayoría de las imágenes requeridas por la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados, como también las restauraciones de aquellas que pudieron conservarse, se encargaron al obrador de nuestro escultor, sito en esta época en el número 2 de la cercana plaza de San Lorenzo. Las obras a las que nos referiremos en lo sucesivo son tallas en madera, realizadas generalmente en pino melis, empleado de forma bastante habitual por nuestro escultor, salvo que se indique lo contrario.

I LA OBRA DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

La relación de José María Ponsoda con la Catedral de Valencia se inicia con la restauración de la imagen de la Purísima en 1932, año en que le fue concedida por Pío XI la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*, a la que su digno resultado debió contribuir. Pasados los felices años veinte, los acontecimientos políticos iban a precipitar el final de una época, que fue notable en lo que a demanda de imaginería se refiere. Ha de señalarse que a dicha época, que abarca hasta el primer tercio del siglo XX, corresponden sus mejores obras, que integran una gran diversidad tipológica: tronos procesionales, carrozas, reta-

blos, e imágenes de altar y de devoción, frente a las imágenes patronales, y de altar, realizadas en su mayoría en los años que siguieron al final de la Guerra Civil. En lo que respecta al estilo, la talla minuciosa, condicionada por la impronta del realismo, dio paso a una manera más sobria y aplomada, eliminando parte de su inicial virtuosismo, difícilmente asumible en el contexto de la posguerra.

A la primera época pertenece un crucifijo de tamaño natural, tallado hacia 1922, que el escultor donó a la Catedral de Valencia en 1939, coincidiendo con la realización de la *Purísima Concepción* destinada a reemplazar a la de Esteve, destruida por completo en 1936, que también regaló entonces. Asimismo se circunscriben a los años anteriores al conflicto, algunos trabajos menores, como la restauración de los modelos de las imágenes de los apóstoles que rematan las capillas del transepto en 1934, y la limpieza de los relicarios en 1935. En 1939 le fue encargada la restauración de los mancebos y la enrayada, que enmarcaban la reliquia del Santo Cáliz, en la antigua aula capitular, así como un modelo en madera para el remate de su expositor, y la realización de una nueva imagen del Sagrado Corazón de Jesús, en sustitución de la labrada por Carmelo Vicent en 1918 para la antigua capilla de San Sebastián.

La relación prosigue en 1940 con la restauración del modelo en madera del escultor y platero Francisco Eva para la destruida imagen de plata de San Vicente Ferrer. La de un busto del Ecce Homo, actualmente desaparecido, y la de San Miguel y San Pedro Pascual, del escultor Francisco Sanchis, antiguos titulares de la actual capilla de San José. A estas obras siguió el modelo de José Esteve Bonet para la imagen de plata de San Vicente Mártir, destruida asimismo como la de San Vicente Ferrer. La restauración de estos modelos evitó la realización de nuevas imágenes procesionales, en un momento en el que las pocas obras de nueva factura que se llevaron a cabo para la Catedral, corresponden a las devociones en boga en aquel momento. Imágenes enraizadas en su historia, como *San Francisco de Borja*, de José Puchol, el *Cristo yacente* de

José Cloostermans, o la *Beata Inés de Benigánim*, de Modesto Pastor y José Burgalat, nunca fueron repuestas.

A estos trabajos sigue la talla de San Rafael en 1942, y la restauración de las esculturas de madera dorada de la urna que alberga los restos de San Luís de Anjou, obra del escultor José Cotanda, cuya capilla se dedicó entonces a la Virgen de Loreto. En 1944 José María Ponsoda recibió el encargo de un trono con enrayada para la Virgen del Pilar, y en 1945 la restauración del trono de nubes y ángeles de la capilla de Santo Tomás de Vilanueva, destinado a albergar sus restos. La intervención sobre este maltrecho conjunto, cierra la prolífica relación de trabajos para la Seo.

Todos estos trabajos, al igual que los realizados para la Basílica de la Virgen de los Desamparados como se verá, se encuentran documentados en el Libro de Encargos del escultor, y en ocasiones en el libro *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946*, del Archivo de la Catedral de Valencia, careciéndose de referencias en el Archivo Diocesano de Valencia, tan abundante no obstante en noticias sobre obras posteriores a la Guerra Civil de incontables templos parroquiales.

La documentación sobre imaginería que guarda este último archivo, en tanto corresponde al momento de finalización de la obra, resulta más válida para su datación, que la contenida en el Libro de Encargos de nuestro escultor, cuyas referencias corresponden al momento en el que fue encargada, y en consecuencia entre el encargo y la materialización, transcurre un intervalo de tiempo generalmente no inferior al medio año.

A pesar de que la Comisión Diocesana de Arte Sacro exigió a los párrocos y responsables de templos o cofradías presentar bocetos y pre-

supuestos de las imágenes a realizar, con vistas a evitar obras defectuosas³, la circunstancia de que algunos de los miembros de la referida comisión fueran canónigos de la propia Catedral determinó que la formalización de esta documentación no se hiciera efectiva, a diferencia de lo que aconteció con las imágenes de la vecina iglesia del Milagro, dependiente del Cabildo, cuya responsabilidad recayó sobre el beneficiado José Viadel⁴, en lugar de hacerlo sobre alguno de los capitulares, y por ello necesariamente hubo de presentarse. Nombres como el deán Pedro Tomás Montañana, o los capitulares Miguel Fenollera, Manuel Pérez Arnal, fueron clientes de nuestro escultor, y en consecuencia debieron favorecerle en la restauración de la imaginería de la Seo.

Procederemos a abordar los distintos trabajos que se han referido, variando en algunos casos el orden correspondiente a las etapas estilísticas de la obra del escultor, y las agrupaciones que se han definido, cuando se ha impuesto la necesidad de acomodarlo al relato cronológico de los acontecimientos, relativos al proceso de restauración de la imaginería que albergan o albergaron, las capillas de la Catedral, y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

Como se ha indicado, la relación de José María Ponsoda con la Catedral de Valencia se inició en 1932, a raíz de la restauración de la *Purísima Concepción* de José Esteve, objeto de un atentado sacrílego perpetrado en la madrugada del domingo 14 de febrero de 1932. La noche del sábado, unos desconocidos penetraron en la catedral y accediendo a la capilla de la Purísima, derribaron su imagen de la hornacina, apoderándose de sus alhajas. La obra que había sido labrada en 1781 por el escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), por encargo del arzobispo Francisco Fabián y Fuero⁵, fue rota en

3 TAMARIT ORTEGA, E., *Elementos Plásticos, Socio-económicos, e Ideológicos en la Imaginería Religiosa de la Ciudad de Valencia, 1939-1965*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987, tomo I, p. 101.

4 Véase: ADV., *Arte Sacro*, expedientes: 26/ 48; 26/ 49.

5 IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet Imaginero Valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971, p. 66.

82 pedazos, presentando una gran grieta que la recorría verticalmente, a consecuencia del fuerte impacto sufrido al caer al suelo. Gracias a las fotografías publicadas por la prensa de la época, como el periódico *ABC*⁶, y la revista *Mundo Gráfico*⁷, en las que se muestra la imagen destrozada sobre la alfombra que cubría el pavimento de la capilla, conocemos algunas características técnicas de la obra, destruida definitivamente en 21 de julio de 1936, como su espalda plana, propia de una imagen de retablo, concebida para una percepción frontal, la realización por separado de la cabeza, que entonces resultó ilesa, así como el carácter independiente de la peana, que quedó en la hornacina. La restauración, que recibió el plácet de Mariano Benlliure, a quien nuestro escultor admiraba, le fue encomendada por el arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, realizándola en las dependencias de la propia Catedral, como atestigua una fotografía procedente del archivo personal del maestro, en la que éste figura junto a la imagen, teniendo por fondo los grandes armarios de la sacristía (Fig. 1). Desgraciadamente la pérdida de las actas del Cabildo de 1932, nos ha privado de conocer una parte importante de la documentación⁸. El escultor, que ensabló las piezas rotas, enyesando y policromando las juntas, dejó constancia de esta restauración en su Libro de Encargos:

“Al venir la República hicieron la profanación de romper la Inmaculada que se veneraba en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia (obra del Gran Maestro Esteve) hicieron dicha imagen en 82 pedazos. El Excelentísimo Señor



Fig. 1.- José María Ponsoda restaurando la *Purísima* de José Esteve Bonet de la Catedral de Valencia en 1932. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Arzobispo Doctor Don Prudencio Melo me confió la restauración, que la hice en la misma Catedral en presencia del Muy Ilustre Cabildo y con el visto bueno de Don Mariano Benlliure que me dio un abrazo”⁹.

⁶ Madrid, 16 de febrero de 1932, p. 31.

⁷ Madrid, 19 de febrero de 1932, pp. 23-26.

⁸ En ellas figuraría la opinión de los capitulares, que debió ser satisfactoria. A pesar de la carencia documental, el nombre de Ponsoda quedó asociado a esta restauración. Oñate la recoge en su libro sobre la Catedral de Valencia, pese a opinión negativa que generalmente le mereció la imaginería carente de siglos de antigüedad: “J. M. Ponsoda (1882-1963), imaginero valenciano, trabajó para la catedral en la década de 1940. Reparó la imagen de J. Esteve tan inicua y neciamente destrozada en 1933 y 1936, que se puede decir que la presente es obra suya.” (OÑATE OJEDA, J. A., *La Catedral de Valencia*, Universitat de València, Valencia, 2012, p. 117, nota 9).

⁹ Este párrafo del *Libro de Encargos* de José María Ponsoda, procedente del archivo personal del escultor, de ahora en adelante: APEJMP, y los que en lo sucesivo se reproducirán entrecomillados, en el cuerpo del texto, figuran a continuación del asiento nº 2539. El Libro de Encargos está formado por tres cuadernos manuscritos, en los que a partir de otros documentos, en parte perdidos, el maestro elaboró en la posguerra el listado de los trabajos que salieron de su obrador. Dichos cuadernos los custodian sus familiares, que han sabido preservarlos de la incuria hasta este momento.

No en vano la efigie, modelo recurrente en Valencia para numerosos escultores, tanto antes como después de la Guerra Civil, constituía una de las obras de referencia del imaginario devoto valenciano, y el escultor la reprodujo en numerosas ocasiones.

Después de esta complicada intervención realizó algunos trabajos menores, como la restauración en 1934 de los modelos en yeso de los apóstoles del transepto, obra de los escultores José Esteve, José Puchol, y Francisco Sanchis, realizados en torno a 1775¹⁰, año en el que Esteve concluyó las efigies de Santiago el Mayor, Judas Tadeo, Felipe, y Pedro, para los que talló seis manos en madera, y la de unos marcos de talla, acaso los que existían en el aula capitular nueva, a los que completaría las partes perdidas¹¹. La restauración de los relicarios en 1935, sorprende por tratarse de obras de platería, pero también se conservan algunos de madera plateada a los que debió hacer los “retoques” que señala¹². Finalizada la Guerra Civil el Libro de Encargos documenta la actual imagen de la Purísima Concepción, enteramente realizada por Ponsoda¹³, a continuación de la restauración en 1932 de su predecesora:

“... Pero más tarde vino la barbarie y la quemaron. La que se venera hoy en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana la hice por mi cuenta recordando aquella en acción de gracias”.

La inauguración de la restaurada capilla, con su nueva imagen titular, ofrecida por el escultor a la Catedral, tendría lugar en a finales de abril de 1940¹⁴. El 3 de febrero de 1942, el canónigo Elías Olmos Canalda daba cuenta al Cabildo del regalo de unas joyas para el aderezo de la imagen¹⁵. Al margen de las fotografías de la obra original que conservaba, hemos de considerar asimismo los recuerdos acumulados en su restauración, y la experiencia de largos años en la realización de obras inspiradas en ella, de las que aún da cuenta un modelo en barro procedente del obrador en la colección de sus familiares. La nueva imagen presenta las manos juntas en ademán de oración, mientras pisa la serpiente bajo sus pies, emergente del orbe, del que surgen los cuernos del creciente lunar, tres serafines, y dos querubines, dispuestos sobre nubes a ambos lados, portando la azucena y el espejo simbólico, al modo de la antigua, a la que reproduce. A diferencia de muchas obras llevadas a cabo por el obrador durante la posguerra, que suelen incorporar nimbos o aureolas de madera dorada, su cabeza ostenta una aureola de metal plateado con las doce estrellas de la mujer del Apocalipsis (Ap 12,1).

Aunque para Felipe María Garín: “no alcanza las delicadísimas calidades de aquella”¹⁶, y la decoración de inspiración neoclásica se simplificó notablemente, realizándose las orlas con meandros, y los dorados en plata corlada, como resulta habitual en la época¹⁷, difiriendo las

10 VILAPLANA ZURITA, D., *Catedral de Valencia y Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, Everest, León, 2010, p. 37.

11 “Restaurar un Apostolado de yeso haciendo 6 manos de madera, y retoques de talla á unos marcos” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1934. Asiento nº 2292).

12 “Hacer retoques y limpieza de todos los relicarios de las Santas reliquias. Excelentísimos Señores Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1935. Asiento nº 2399).

13 Véase la nota nº 8. Oñate señala que la imagen mide 1,82 metros de altura (OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p.117).

14 El cabildo de 16 de abril de 1940 recoge la posibilidad de que pudiera inaugurarse el domingo 28 (Archivo de la Catedral de Valencia, de ahora en adelante ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 de Junio 1946*, Legajo. 6017, f. 57 vº).

15 “El Muy Ilustre Señor Elías Olmos Canalda da cuenta del regalo de unas preciosísimas joyas que están valoradas en más de 70.000 pesetas para la diadema de la Inmaculada de la Catedral y propone por ello se resguarde la imagen con la correspondiente urna de cristal” (ACV., *Deliberaciones...*, f. 136 vº). En el siguiente cabildo saldría nuevamente el tema a relucir: “Se da cuenta del regalo hecho a la Inmaculada de la Catedral por intercesión de Don Elías Olmos de unas piedras preciosas para el aderezo de la imagen” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 17 de febrero de 1942, f. 137vº).

16 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Historia del arte de Valencia*, Valencia, 1978, p. 50. David Vilaplana la considera una “discreta copia” (VILAPLANA ZURITA, D., *Op. cit.*, p. 50).

17 Ante la escasez de oro fino durante la posguerra, las imágenes que estudiaremos tienen este tipo de dorado.

molduras de la peana, de configuración cercana al neogótico, de la original, recrea con gran acierto el plegado de las telas, y los volúmenes y proporciones de la imagen antigua, reproducida reiteradamente por nuestro escultor, tanto antes, como después de la Guerra Civil¹⁸. En ocasiones a través de la obra encargada en 1934 por los Franciscanos del convento madrileño de Duque de Sesto (1934), que simplificó algunos de sus rasgos.

Paralelamente a la donación de la Purísima, José María Ponsoda ofreció a la Catedral el crucifijo de tamaño natural de su propiedad, que había realizado hacia 1922, en acción de gracias por haber podido salvarlo durante la Guerra Civil, dejando constancia en el Libro de Encargos:

“El Santísimo Cristo de madera de doradillo tamaño natural, que está en la Sacristía de la Catedral, que de milagro se salvó en mi casa, lo regalé en acción de gracias”.

El Cabildo agradeció el regalo¹⁹, colocándolo en la nueva sacristía, que entonces se repriminaba²⁰. De allí pasó en los años sesenta al ático de un improvisado retablo, instalado en el testero de la capilla de San Pedro, con algunas de las sargas pintadas por Nicolau Falcó para las puertas del desmantelado órgano, y la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* labrada por encargo del arzobispo Melo y Alcalde (1939), retirado por esos años de la capilla de San Sebastián. Eliminado hace unos años de la capilla, a raíz de las obras de restauración, fue almacenado en la iglesia del Milagro, pasando recientemente

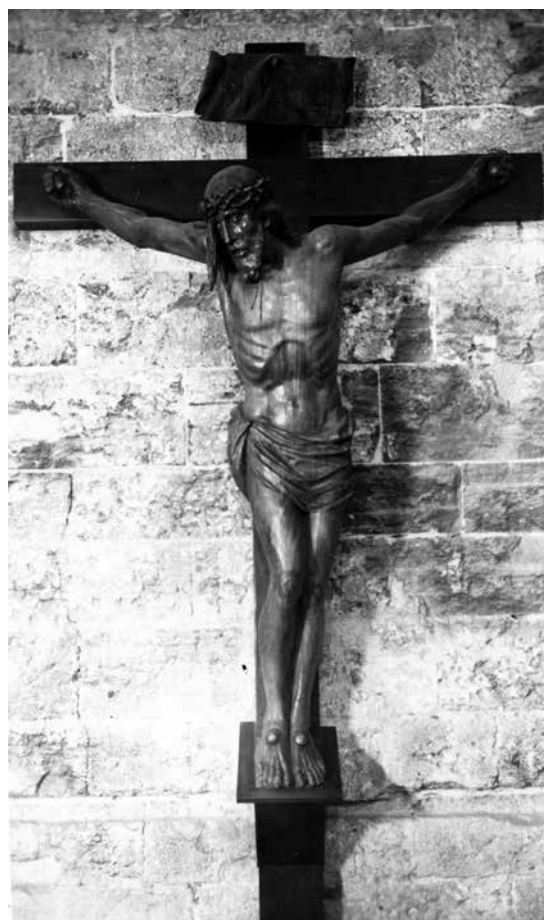


Fig. 2.- José María Ponsoda. *Crucifijo*. Ca. 1922. Actualmente en la iglesia del Salvador de Cocentaina. Depósito de la Catedral de Valencia. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

en depósito a la iglesia del Salvador de Cocentaina. El crucifijo (Fig. 2), tallado en madera de doradillo sin policromar, salvo el dorado de la corona de espinas, trabajada en el mismo bloque craneal, en la que se incluye el detalle de la

¹⁸ Numerosas fueron las purísimas realizadas en el obrador a semejanza de la de Esteve en ambas épocas. Gandia (1917), Teulada (1920), Quatretonda (1922), Alfafa del Patriarca (1939), Manises (1939), Pedreguer (1940), Oliva (1941), Vilamarxant (1941), Terciarias Franciscanas de L'Alqueria de la Comtessa (1943), Teresianas de la Calle Baja de Valencia (1945), el Seminario de Orihuela (1945), Clarisas de la Puridad de Valencia (1946), La Font d'Encarròs (1947), Massamagrell (1948), Almisera (1950), El Puig (1952), Calles (1957), Vinalesa (1958), y la Catedral de Teruel (1960).

¹⁹ “Se acordó dar por oficio las más expresivas gracias al escultor D. José Ponsoda Bravo por el regalo de una artística y preciosa imagen de Cristo Crucificado hecho a esta santa Iglesia” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 23 de junio de 1939, f. 12).

²⁰ El cabildo de 4 de septiembre de 1945 se refiere al proyecto de la nueva sacristía (ACV., *Deliberaciones...*, f. 250 vº). El 1 de diciembre del mismo año se encontraba en obras (ACV., *Deliberaciones...*, f. 260). El cabildo de 1 de febrero de 1946 menciona la existencia de madera de ciprés en la población de Llocnou de Fenollet para la construcción de la cajonera (ACV., *Deliberaciones...*, f. 264).

espinas atravesando la ceja, y unos discretos resgos de sangre, que surcan la cabeza y las llagas, merece compartir la característica de “obra de estudio”, según la terminología usual de su autor, o realizada al margen de los modelos más demandados, con los bustos que hoy conserva la familia del escultor, por aplicar como aquellos la excelencia en la calidad de la talla, a un depurado y correcto estudio del natural. La valoración de la madera sin policromar, como concepto estético, aparece estos años en obras como el crucifijo que se conserva en la iglesia de Biar, procedente de la colección del arquitecto Joaquín Aracil, del obrador de Antonio Royo Miralles, o el destruido paso procesional de la Santa Cena de Cuenca, de Luís Marco Pérez, este último fechado en 1929.

El modelo, de canon robusto, combina el realismo de las imágenes antiguas en madera policromada, al que coadyuva la boca entreabierta, o el tratamiento áspero de los dedos de las manos y pies, con la herencia academicista, en la corrección de sus proporciones, fundamentalmente a través de la pintura, fuente de inspiración para la imaginería de la época. La cabeza ladeada hacia la derecha, los brazos en tensión, al modo del crucifijo de Joan Munyós de la catedral de Valencia, atribuido entonces a Alonso Cano, a quien Ponsoda mencionaría después de la Guerra Civil a propósito del crucifijo del convento de El Puig (1941), y el cuerpo y las extremidades inferiores en posición marcadamente, recta por la acción del *subpedaneum*, o pieza de madera sobre la que apoyan los pies, encuentra paralelismos con los crucifijos de Zurbarán, Van Dyck, o Velázquez²¹. Sus pinturas cimentaron el ideal académico invocado en los cristos de Goya, del museo del Prado, el infante Sebastián de Borbón, de la Academia de San Luca de Roma, pintado en 1834, o el de Francisco Torrá Armengol (Terrassa, 1832-Ma-

drid, 1878), del Museo de Sabadell, inspirado en ellos. Dichos rasgos aparecen asimismo en un crucifijo de Venancio Vallmitjana, que fue reproducido por la enciclopedia Espasa-Calpe²². Las obras de los hermanos Vallmitjana, especialmente Agapito, que fue profesor de José María Ponsoda en la escuela de Llotja de Barcelona, influyeron notablemente en la imaginería catalana de su tiempo.

Otros rasgos, como la cabeza vuelta sobre la derecha, o los pies separados sobre el apoyo, pueden relacionarse con el crucifijo labrado por Lorenzo Coullaut-Valera en 1917 para la cripta del Hospital de los Marqueses de Linares en Jaén. Con ello no queremos afirmar que José María Ponsoda se inspirara en él, sino que ambos escultores tuvieron en cuenta modelos antiguos.

La obra debió realizarse en torno a 1922, año en que Ponsoda llevó a cabo el *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1922), en cuya fotografía de ese grupo escultórico en el obrador, figura un modelo en escayola relacionable con el que se utilizó para labrar el crucifijo de piedra que presidía la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia (1925), conocido por la fotografía de un yeso a tamaño reducido del mismo, con la aclaración a lápiz sobre el montaje del papel, existente en el archivo del escultor²³.

Relacionados con el crucifijo de la Catedral de Valencia en ciertos aspectos, cabe señalar el Cristo del Amor de la iglesia San Andrés Teruel (1932), el de El Puig, al que ya hemos hecho referencia (1941), y el de la iglesia de Villanueva de la Jara (1947), así como el estudio de cabeza y torso de crucificado en madera sin policromar, existente en la casa del escultor en Moncada, expuesto en 2005 en Almoradí²⁴.

Con anterioridad a la realización de la réplica de la *Purísima* de Esteve, y la donación del

²¹ La relación del crucifijo con Velázquez fue señalada por Oñate, por más que en modo alguno quepa considerarla “una imitación en madera” de su pintura (OÑATE OJEDA, J. A., *op. cit.*, p. 151).

²² Tomo LXVI, Madrid, 1929, p. 1122.

²³ “Modelo Destruído en 1936. Asilo de San Eugenio Valencia”.

²⁴ CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Ayuntamiento de Almoradí, Almoradí, 2006, p. 72.

crucifijo, se documenta la restauración de la enrayada y ángeles de la capilla del Santo Cáliz, que a modo de trono servían de guarnición a la reliquia, por encargo del Cabildo²⁵, y la realización de un modelo en madera para el remate del “sagrario” o expositor de la misma, acaso la tornapunta del relicario actual, obra labrada en plata por el orfebre José David Esteve²⁶. No se conserva actualmente la enrayada con los ángeles, conocida por fotografías, que fueron retirados y sustituidos por un relicario pétreo, diseñado por el arquitecto diocesano Vicente Traver. Hasta no hace muchos años, los mancebos arrodillados se exponían en el Museo Catedralicio, desconociéndose su actual paradero.

Las restauraciones de la imaginería de la Catedral continuaron en 1940, con la conversión en imagen procesional del modelo en madera para la efigie en plata de San Vicente Ferrer destruida en 1936, obra como se ha indicado de Francisco Eva. Perdida la imagen argétea con sus andas procesionales, labradas por el platero Eloy Camañes en 1606, por encargo de la Ciudad, el deán Pedro Tomás Montañana encomendó a José María Ponsoda la restauración del modelo en madera de la secular efigie²⁷, fechado en 1600. Dicho modelo, empleado hasta entonces como imagen de altar, en la capilla dedicada al santo, pasó a utilizarse también como imagen procesional. La intervención, que en

principio pensaba ofrecerse al escultor José Capuz (Valencia, 1884-Madrid, 1964)²⁸, comportó la terminación del dorso y el dorado en plata de la misma, a excepción de su cabeza y manos, cuyo encarnado debió limpiarse o renovarse en este momento.

A esta restauración le siguió la de un busto del Ecce Homo, probablemente una obra antigua de medio cuerpo que no se conserva. Las referencias que figuran en el Libro de Encargos²⁹, no parecen referirse a la antigua imagen del titular de la cofradía de la Sangre, obra de cuerpo entero, reubicada en la Catedral después de la venta y desmantelamiento de su histórica capilla³⁰.

En 1940 se llevó a cabo también la restauración de las imágenes de San Miguel y San Pedro Pascual, con su acrobático ángel portador de la palma martirial³¹, labradas en 1777 por Francisco Sanchis (Valencia, ca. 1740-Murcia, 1791). Dicha restauración debió comportar la reposición de las partes rotas, y la renovación de la policromía, como era habitual entonces. Así lo sugiere el dorado a la corla de San Miguel.

Relacionado con los trabajos encargados al término de la Guerra Civil ha de destacarse la nueva imagen del Sagrado Corazón de Jesús, iniciativa del prelado Melo y Alcalde³². Juntamente con la Purísima Concepción, la devoción tributada al Sagrado Corazón de Jesús, devino

25 “Restaurar los Ángeles mancebos y enrayada del Santo Cáliz. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2492). La inauguración de las obras de restauración de la capilla del Santo Cáliz no tuvo lugar hasta el 23 de mayo de 1943 (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de mayo de 1943, f. 177 vº).

26 “Modelo en madera para el remate del Sag(ra)rio del Santo Cáliz, para fundirlo en metal. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2517).

27 “Restauración de un San Vicente Ferrer de 120 cm hacerle la parte de detrás y platearlo todo en plata fina. Ilustre Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana, Canónigo Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2577. D).

28 “Se acordó ofrecer la restauración de la imagen de San Vicente Ferrer al escultor Señor Capuz ó a otro mejor si es posible...” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 1 de febrero de 1940, f. 48).

29 “Restaurar un busto de tamaño natural, del Santísimo Ecce Homo. Muy Ilustre Señor Deán de la S.I.C.M. de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2597).

30 ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de junio de 1944, p. 211 vº.

31 “Restaurar tres imágenes Arcángel San Miguel, San Pedro Pascual y un Angelito. Muy Ilustre Señor Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2603).

32 En la documentación de la catedral de 1940 se menciona como propiedad del arzobispo. En el cabildo del 1 de junio de 1940 el secretario pide se redacte un documento a propósito de la imagen del Sagrado Corazón: “... que no es propiedad de la Excelentísima Corporación, sino del Excelentísimo Arzobispo” (ACV., *Deliberaciones...*, f. 65 vº).

característica de la religiosidad de la época, razón por la cual su temprana reposición se documenta en 1939³³. A diferencia de la obra anterior, no se trata de una réplica de la imagen destruida en 1936, obra de Carmelo Vicent (Carpesa, 1890-Valencia, 1957), bendecida en 1918, como se ha señalado, debida según se afirma a los desvelos del canónigo Manuel Irurita, luego obispo de Barcelona, sino de una obra realizada al margen de aquella, por más que inspirada asimismo en los modelos suministrados por la estampa devota, como la mayoría de las imágenes de esta advocación cristológica, entre ellas la que se veneraba en la Catedral de Sevilla, que encendió las críticas del escultor Antonio Illanes³⁴.

Jesucristo de pie, sobre una media esfera, viste túnica sin ceñir, de amplias mangas, decorada con una cruz dorada con espigas, que muestra al centro su corazón, mientras bendice con la diestra. Se trata de una versión de la imagen encargada por un particular con destino a la casa de los Operarios Diocesanos en Salamanca (Fig. 3), prototipo afortunado de una serie de obras inspiradas en ella³⁵. Desconocemos si el modelo fue creado por José María Ponsoda a partir de estas fuentes, o por el contrario solo lo tomó prestado. Una variante del mismo en el que Jesucristo viste capa abrochada al cuello³⁶, aparece en una obra de Pío Mollar, reproducida en el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos³⁷. El modelo, relacionable con el Sagrado Corazón de Jesús que corona el monumento del Cerro de los Ángeles en Getafe, de Aniceto Marinas, la escultura que remata la torre de la Catedral de Valladolid, de Ramón



Fig. 3.- José María Ponsoda. *Sagrado Corazón de Jesús*. 1932. Salamanca. Operarios Diocesanos. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Núñez, y algunas obras de Mariano Benlliure, como la de la Catedral de Cádiz, resulta cercano a la pintura y al grabado de devoción de inspiración neogótica de la segunda mitad del siglo XIX, y las primeras décadas del XX, como sugiere la figura de Jesucristo del cuadro *Jesús en casa de Marta y María*, de Francisco Laporta Valor

33 La imagen fue encargada por el arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, quien delegó el asunto en el reverendo Miguel Fenollera Roca. "Sagrado Corazón de Jesús tamaño natural en madera y decorado, para la Catedral. Excelentísimo Señor Doctor Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia (por Don Miguel Fenollera presbítero)", (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939. Asiento nº 2550).

34 ILLANES, A., "Autobiografía", en *Antonio Illanes, escultura, nota autobiográfica del propio escultor y un estudio de R. Rufino*, Madrid, 1950, p. 9.

35 La primera, fechada en 1932, fue una obra de devoción para el párroco de Benicarló. Después de la Guerra Civil, al emplear su modelo para la Catedral de Valencia, coadyuvó a su utilización en un nutrido grupo de imágenes para: Denia (1940), Crevillent (1940), Vila-real (1941), Rocafort (1943), Benifaraig (1946), Rafelcofer (1950), Getafe (1958), Antofagasta (Chile, 1961).

36 Al modo de las imágenes de la iglesia de Benifaraig (1946), el Ángel Custodio de Valencia (1946), el convento mercedario de El Puig (1949).

37 *Compañía Española de Artículos Religiosos, Abadía de San Martín 8*, Valencia, s. a. p. 157, nº 6037.

(Alcoi, 1849-1914), de la colección del Banco de Sabadell, obra fechada en 1892 procedente de la iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoi, o la cromolitografía alemana que muestra a Jesucristo sosteniendo un cáliz, conservada en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de La Yesa, por poner algunos ejemplos. Se trata en ambos casos de alusiones a la túnica inconsútil del Redentor (Jn 19, 23), recreada en el contexto de la búsqueda de la antigüedad bíblica y el nazarenismo, que alentó el arte religioso de la época. Relacionada con la moda neogótica se encontraba el nimbo de rayos flamígeros, hoy retirado, muy semejante a los utilizados por los escultores catalanes de finales del siglo XIX. Dentro del mundo de la estampa devota que inspiró el modelo, se encuentra un grupo escultórico que efigia la Aparición del Sagrado Corazón de Jesús a Santa Margarita de Alacoque, de Vicente Tena, conocido por la fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana.

Las intervenciones sobre la imagería de la Catedral prosiguieron con el modelo en madera plateada de la destruida imagen argétea de San Vicente Mártir, cincelada en 1800 por el platero Bernardo Quinzá (doc. 1752-† 1803). Perdida esta obra y sus andas, labradas por el mismo platero, el deán Pedro Tomás Montañana encargó a José María Ponsoda la restauración del modelo de José Esteve³⁸, documentado en 1798. Empleado hasta 1936 como imagen de altar, el nuevo uso procesional de dicho modelo, exigió la renovación de su dorado en plata

fina, pues de lo contrario no hubiera resultado satisfactoria la integración de la decoración del reverso, hasta entonces en madera cruda, carente de aparejo de alabastro, con la del anverso. Presumiblemente se retocaron algunos detalles, hasta entonces sólo esbozados, o sin terminar, como consta efectuó con el modelo de San Vicente Ferrer.

El 1 de octubre de 1941 el deán Pedro Tomás Montañana, propuso al Cabildo asignar a San José la capilla dedicada hasta entonces a San Miguel y San Pedro Pascual, sugiriendo el traslado de sus antiguos titulares a la de San Luís Obispo³⁹. A propósito de la nueva imagen de San José, sugería recabar del escultor José María Ponsoda Bravo la realización a sus expensas de la talla, indicando se le diera solo una pequeña gratificación o ayuda, que se estimó en ocho mil pesetas una vez terminada⁴⁰. La imagen sería bendecida y llevada provisionalmente a la capilla, todavía en obras en la solemnidad del nuevo titular de 1942⁴¹. Para ella el escultor realizó un “nuevo modelo”, como consta en el Libro de Encargos⁴², combinando elementos procedentes de la estampa devota y el mundo de la imagería seriada, y los recursos barroco-clasicistas de progenie vernácula. De este modo, el santo dispuesto sobre un trono de nubes con esfera, y tres serafines, sobre una peana de perfiles neogóticos, semejante a la de la *Purísima*, relacionable la *Inmaculada* del escultor Juan Samsó (Barcelona, 1834-Madrid, 1908), sostiene el Niño Jesús, en gesto de paternal afecto,

38 “Restaurar platearlo en plata fina, la imagen de San Vicente Mártir. Muy Ilustre Señor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1940. Asiento nº 2621). En 1946 las actas del Cabildo mencionan la restauración de la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de febrero de 1946, f. 268).

39 “El Muy Ilustre Señor Deán, haciéndose eco de la ferviente devoción, cada día en aumento, al excelso Patriarca San José, y teniendo en cuenta el culto que se le dá en la Iglesia Catedral, propone se destine la Capilla de San Miguel y San Pedro Pascual, al glorioso Patriarca, y colocar las imágenes de estos Santos en los altares laterales de la capilla de San Luis Obispo, y recabar del escultor Señor Ponsoda, haga la imagen de San José à sus expensas, con solo una pequeña gratificación ò ayuda del Excelentísimo Cabildo. Así se acuerda”. (ACV., *Deliberaciones...*, f. 130). Hasta la Guerra Civil se veneró en una de las capillas del trascoro (SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 363).

40 APEJMP., *Carta sin fechar del canónigo fabriquero a José María Ponsoda*.

41 “Se acuerda la solemnidad y bendición de la imagen de San José en su da con sus correspondientes vísperas en su capilla” (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 3 de marzo de 1942, f. 138).

42 “San José de 173 de figura, más la esfera y peana, nuevo modelo y decoración toda de relieve, la túnica plata y el manto oro con el fondo cincelado. Muy Ilustre Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1941. Asiento nº 2668).

mientras sustenta sobre su brazo la vara florida de la elección. El modelo, adapta el de un San José de los talleres olotenses “Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas”, invirtiendo la composición, e infundiendo más vuelo al manto, que cae sobre el trono en holgados pliegues, al modo de la célebre *Purísima* de Esteve, de la misma Catedral, que el escultor recreo dos años antes. Otros recursos como el serafín besando el pie del santo (Francisco Salzillo, Luís Salvador Carmona), o la enrayada de rayos rectos con el Espíritu Santo en el cascarón de la hornacina, al modo seguido en varias de sus capillas colaterales, resultan de progenie neobarroca. Se trata, en conclusión, de una obra basada en un modelo procedente de la estampa devota⁴³, adaptado a la estética barroco-clasicista de la *Purísima* de Esteve, mediante el recurso del amplio vuelo de los ropajes, y el trono de nubes y serafines sobre el que caen.

La esbeltez y monumentalidad de la figura, de rostro noble, y la decoración en relieve de los ropajes, dorados en plata y oro fino, especialmente la túnica, con dibujos en relieve, al modo de la imaginería barcelonesa de comienzos del siglo XX, coadyuvieron a la aceptación de la obra, que en la década de los cuarenta inspiraría algunas imágenes basadas en su modelo⁴⁴.

El 1 de julio de 1942, el Cabildo de la Catedral de Valencia, aceptaba la propuesta del deán Pedro Tomás Montañana de trasladar la capilla de San Rafael desde el desaparecido trascoro, a la girola, disponiéndola junto a la dedicada al Santísimo Cristo⁴⁵. El 1 de octubre del mismo año ya se menciona la capilla del santo, hasta entonces dedicada a Santa Catalina Tomás, entre las que se estaban restaurando en aquellos



Fig. 4.- José María Ponsoda. *San Rafael*. 1942. Valencia. Catedral Metropolitana. Fotografía de Enrique López Catalá.

momentos⁴⁶. El cabildo extraordinario del 15 de abril de 1943 hacía referencia finalmente a la inauguración de la capilla, y a su nueva imagen titular, encargada a nuestro escultor por el deán⁴⁷. En ella, el arcángel efigiado a la manera de peregrino, con sandalias, túnica ceñida, es-

⁴³ Esta fuente de inspiración explica la opinión negativa de Oñate sobre la imagen, derivada de la depreciación de la imaginería a raíz de la crisis postconciliar (OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p. 132).

⁴⁴ Como las de las iglesias de Vilamarxant (1942), el Seminario Menor de Toledo (1946), y Benimarfull (1947). En su adopción hemos de destacar asimismo el prestigio inherente al templo para el que había sido utilizado.

⁴⁵ ACV., *Deliberaciones...*, f. 148.

⁴⁶ ACV., *Deliberaciones...*, f. 153.

⁴⁷ ACV., *Deliberaciones...*, f. 169. “Grupo del Arcángel San Rafael con el Tobías de 145 cm, más la peana, en madera y decorado, el Ángel, el Tobías en madera cincelada y pulimentada trabajo de estudio. Ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1942. Asiento nº 2713).

clavina adornada con conchas y bordón, agarra del hombro al joven Tobías, cuya efigie protege con sus grandes alas plegadas (Fig. 4). La empatía entre las dos figuras se resiente de la actitud ensimismada del arcángel, el tratamiento de cuyos ropajes plateados en relieve, contrasta en cierto modo con la textura de la madera cincelada y pulimentada, sin preparación previa de yeso, de la túnica del joven Tobías, al modo propuesto por la modernidad y la valoración expresiva de los materiales⁴⁸. Éste, sostiene un gran pez, con cuyo hígado habría de curar la ceguera de su padre (Tob 6, 3).

La obra se aparta de las imágenes del santo realizadas por el escultor para los Hospitalarios, que lo muestran con el hábito y escapulario de la propia orden. Su modelo parece inspirado en la imaginería de los talleres de Olot, y los obradores barceloneses⁴⁹, como demuestra una imagen de esta última procedencia recogida en el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos⁵⁰, de donde lo tomó probablemente Pío Mollar, que también lo utilizó⁵¹. Con algunas variaciones, al igual que las anteriores, el modelo aparece en diversas obras labradas en la posguerra⁵². Relacionada con la imagen de la

Catedral de Valencia, están las que existen en la iglesia de la Virgen del Consuelo de Altea y la ermita de San José de Quatretonda, realizadas en esta época por algún obrador valenciano. La circunstancia de que el San Rafael de la iglesia de la Asunción de Alaquàs, encargado en 1939 al obrador de Inocencio Cuesta siga el mismo modelo⁵³, sugiere su conocimiento, con independencia de la imagen de la Catedral de Valencia. Adaptado a la estética de la estampa devota, sus raíces aparecen en algunas obras antiguas, como la que existe en la capilla de San Miguel de Alcoi, datable en las primeras décadas del siglo XIX, en la que aún resulta patente la impronta barroco-clasicista valenciana.

En 1943 la capilla de San Luís de Anjou se dedicó a la Virgen de Loreto, instalándose una imagen de grandes dimensiones de la nueva titular, obra de Ramón Mateu Montesinos⁵⁴, que actualmente se conserva en la iglesia castreña de Valencia. La imagen y las obras de restauración de la capilla fueron sufragadas por la Capitanía General del Aire, de la Tercera Región Militar de Valencia. La urna con los restos del santo prelado se vio desplazada a uno de los retablos laterales⁵⁵. El Cabildo encargó a José

⁴⁸ Este tratamiento aparece en el hábito de algunas imágenes de Ponsoda, labradas después de la Guerra Civil, como el San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1940), el San Vicente Ferrer del Colegio Imperial de Niños de San Vicente Ferrer de Valencia (1941), el San Francisco de los Franciscanos de Hellín (1953), o el San Antonio de Padua del tornavoz de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1954).

⁴⁹ Acaso por ello Oñate, poco sensible a la imaginería del siglo XX la considera “sin especial valor” (OÑATE OJEDA, J. A., *op. cit.*, p. 68).

⁵⁰ *Compañía...*, *op. cit.*, p. 194, n° 6233. En relación con los obradores barceloneses puede ponerse la imagen del santo que se venera en la capilla de la Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia.

⁵¹ En las imágenes de la iglesia de Teulada (1940), y Nuestra Señora del Rosario de la barriada valenciana del Canyameler (1940).

⁵² Como las que guardan las iglesias de Benifaio, de Federico Siurana (1944), y el barrio valenciano de Patraix, de Peregrín Pérez Sanchis (1950).

⁵³ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 44).

⁵⁴ OÑATE OJEDA, J. A., *Op. cit.*, p. 125.

⁵⁵ El cabildo de 2 de agosto de 1943 informa de la dedicación de la capilla de San Luís de Anjou a la Virgen de Loreto, patrona del Arma de Aviación, indicando que el retablo lateral para San Luís de Anjou sería costeadado por el prelado (ACV., *Deliberaciones...*, f. 185). El cabildo de 15 de noviembre de 1943 recoge las dificultades para terminar las obras a tiempo (ACV., *Deliberaciones...*, f. 193). El 1 de diciembre de 1943 se afirma que las obras no podrían estar terminadas para el día 10, razón por la que se propone bendecir ese día la imagen y trasladarla otro día en procesión a la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, f. 194). El 10 de abril de 1944 todavía no habían concluido las obras (ACV., *Deliberaciones...*, f. 206 v°). El cabildo celebrado el 1 de mayo de 1944 volvería a referirse a las imágenes de la capilla (ACV., *Deliberaciones...*, f. 209).

María Ponsoda la restauración de las imágenes de madera dorada de los padres de San Luís y el ángel que incorpora⁵⁶, labradas por José Cotanda (1758-1802).

Regalada en 1940 al prelado Melo y Alcalde, una imagen de la Virgen del Pilar para la Catedral⁵⁷, se le asignó la sexta capilla de la girola, dedicada hasta la Guerra Civil a Santa Catalina Mártir. La inauguración de las obras de restauración, a expensas del cuerpo de Correos de Valencia, se celebró el 12 de octubre de 1943⁵⁸. En 1944 el Cabildo confió a José María Ponsoda el trono de nubes, guarnecido por una enrayada de rayos rectos y flamígeros⁵⁹.

El capítulo de restauraciones de la imaginería de la Catedral de Valencia concluye con el trono de ángeles que alberga las reliquias de Santo Tomás de Villanueva, el centenario de cuya promoción a la mitra valentina se celebraba en 1944⁶⁰. Las obras de restauración de la capilla estarían terminadas el 1 de octubre de 1945, fecha en la que el Cabildo acordaba felicitar al arquitecto que había dirigido los trabajos⁶¹. Ese mismo año encontramos documentada en el Libro de Encargos de nuestro escultor la restauración del trono⁶². A diferencia de la célebre *Purísima*, no se trató de una reconstrucción fiel del conjunto, concebido asimismo por Esteve

en 1781 para exponer los despojos del santo, en tanto se sustituyó el medallón ovalado con relieve de su efigie, que aún existe, por el busto de plata que contiene su cráneo, obra del platero Belmont, regalada por el canónigo Luís Lasala, conservado hasta entonces en el relicario⁶³, prescindiéndose de la figura del ángel que lo sostenía. El conjunto incorporó piezas originales, como la peana, y acaso algunos ángeles, y piezas realizadas de nuevo, como los dos mancebos; habiéndose perdido elementos iconográficos significativos, como la cruz arzobispal, y el báculo que portaba el ángel, dispuesto entre los dos mancebos. El dorado en plata permitió la unificación visual de todas las partes.

2 LA OBRA DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA

Vinculada históricamente a la Catedral, de la que constituyó una de sus capillas⁶⁴, la obra de José María Ponsoda para la Basílica de la Virgen de los Desamparados denota también para el siglo XX, en ciertos aspectos, un acontecer paralelo al de aquella. El primer trabajo del escultor para el templo que alberga la imagen de la patrona de Valencia, fue una pareja de ángeles mancebos documentados en 1917, que debieron completar el discurso conceptual de la capilla

56 “Restauración de unas figuras, decorativas de la capilla de la Santísima Virgen de Loreto y San Luís. Muy Ilustre Señor Administrador del Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1943. Asiento nº 2754).

57 ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 1 de junio de 1940, f. 66. En el cabildo del 15 de diciembre de 1942 se afirma que fue regalada a la catedral por la junta de peregrinaciones del Pilar (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo de 15 de diciembre de 1942, f. 158. Hasta la Guerra Civil se veneró en una de las capillas del trascoro (SANCHIS SIVERA, J., *op. cit.*, Valencia, p. 364).

58 ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 15 de octubre de 1943, f. 191 vº.

59 “Trono de nubes nacaradas, peana corlada, y enrayada para el altar de Nuestra Señora del Pilar. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APJMP., *Libro de Encargos*, 1944. Asiento nº 2766).

60 El cabildo de 15 de febrero de 1944 se refiere brevemente a su centenario (ACV., *Deliberaciones...*, f. 198 vº).

61 “Se acuerda expresar la satisfacción por la instalación y decorado de la capilla de Santo/ Tomás de Villanueva y felicitar por ello al arquitecto” (ACV., *Deliberaciones...*, ff. 252 rº y vº).

62 “Ornamentar el nincho (sic) del altar de Santo Tomás de Villanueva, haciendo un trono con dos ángeles-mancebos y enrayada, en madera y plateada. Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1945. Asiento nº 2791).

63 SANCHIS SIVERA, J., *Op. cit.*, p. 389.

64 Así lo sugiere la noticia acerca del regalo en 1940 de la nueva imagen procesional de la Virgen de los Desamparados, al Cabildo de la Catedral, propietario de la antigua efigie procesional, sugerido a la Cofradía de la Virgen de los Desamparados por su prior Pascual Llopis. La antigua, obra del alemán Konrad Rudolf, tallada en 1700, cuya mascarilla se cambió después por otra, obra de su discípulo Bartolomé Sales, había sido también propiedad del Cabildo (ACV., *Deliberaciones...*, cabildo del 16 de abril de 1940, f. 57 vº). La nueva imagen, realizada por Carmelo Vicent, no fue bendecida hasta 1945.

de la Comunión. A raíz de la destrucción de la mayoría de sus imágenes en 1936, su aportación continuaría en 1939, con la restauración de la efigie original de la Virgen de los Desamparados, la de los cuatro ángeles mancebos de su camarín, y la realización de las nuevas imágenes del Cristo del Tránsito, y de San José. A ellos se une un relieve de la cabeza de Jesucristo actualmente en paradero desconocido, probablemente regalado por el escultor.

De tamaño mediano, los mancebos de la capilla, encargados por el capellán mayor reverendo José Soler⁶⁵, aparecen reproducidos en una instantánea antigua, gracias a la cual hemos logrado identificarlos con la fotografía que les corresponde en el fondo gráfico del obrador (Fig. 5). A la luz de este testimonio, constituyen una prueba elocuente de la calidad alcanzada por este tipo de obras, destinadas a integrarse en un conjunto decorativo e iconográfico. De pie sobre peanas cuadradas, con ornamentación de rombos cincelada sobre el oro fino, presentaban, holgados y elegantes ropajes, y elevaban el ala inmediata al sagrario, en claro ademán de enfatizar su presencia como custodios del Santísimo Sacramento. Efigiados generalmente de rodillas, se trata de una tipología que encontró acomodo en las capillas de Comunión de numerosos templos. Los ángeles mancebos aparecen en conjuntos retablisticos de la época, como el clasicista retablo mayor de la iglesia de Almansa, de Enrique Bellido (1925), o el del Cristo del Hospital de Vila-real, de José María Ponsoda (1931-1935).

A raíz de su destrucción en 1936, no serían repuestos en la posguerra, como tampoco las antiguas imágenes del Cristo de los Ajusticiados, con la Dolorosa y San Juan, y del Cristo yacente, o “piedad”, de la que da noticia Igual



Fig. 5.- José María Ponsoda. *Mancebos*. 1917. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. (Destruídos). Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

Úbeda⁶⁶, en un momento en el que se impusieron las razones de orden práctico.

El tiempo transcurrido entre este primer encargo, y la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados, al término de la Guerra Civil, no permite sugerir que este primer trabajo fuera tenido en cuenta, de cara a confiarla a José María Ponsoda, máxime si consideramos que nuestro escultor hacía ya varias décadas que gozaba de merecida fama. A ella debieron coadyuvar conjuntos como los de las nuevas iglesias de los Dominicos, y los Hospitalarios de la Malvarrosa, o la celebrada imagen

⁶⁵ “Dos Angeles Mancebos de 75 cm tallados en madera decorados para el Sagrario, de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados. Muy Ilustre Señor Don José Soler Capellán Mayor de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia” (En nota marginal: Destruídos). (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1917, asiento nº 665).

⁶⁶ IGUAL ÚBEDA, A., *Crists yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964, p. 42

de la Virgen de los Desamparados de la iglesia de San Nicolás de Buenos Aires (1935), de la que dio cuenta la prensa de la época.

Encargada por el capellán mayor José Garín, a comienzos de abril de 1939, la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados, primera obra que llevaría a cabo después de la Guerra Civil, consistió fundamentalmente en el modelado de un nuevo rostro, en sustitución del antiguo, destruido durante la contienda. Las fotografías de la imagen deteriorada, previas al proceso de intervención, revelan que el arruinado rostro gótico se había modelado sobre otro anterior. Dicha intervención, llevada a cabo en el despacho del archivero municipal, en el ayuntamiento de Valencia, estaba concluida el 14 de mayo, día en el que fue trasladada procesionalmente a la Basílica, siendo comentada por la prensa de la época⁶⁷. El escultor modeló el volumen perdido a partir de fotografías antiguas, en un material elaborado probablemente a base de carbonato cálcico, celulosa, y cola orgánica, cercano al de las partes originales de la efigie. A diferencia de otras muchas restauraciones realizadas entonces, en las que la reposición de volúmenes implicaba necesariamente la aplicación de una nueva policromía, ésta afectó únicamente a las zonas intervenidas, como la reciente restauración ha puesto de relieve, discerniéndose la antigua, en las escasas zonas del rostro que sobrevivieron, en una metodología que se anticipa a los criterios aplicados actualmente en esta materia. La bellísima expresión de su semblante, de mayor realismo que el del rostro gótico, obedece a los criterios aplicados entonces a la restauración de imaginería, en los

que no era inusual alterar sus rasgos en aras de su pretendida mejora, por más que como se ha señalado, el maestro respetó incluso la policromía de las zonas que restaban del original. En declaraciones a la prensa de la época, José María Ponsoda consideró la restauración (Fig. 6), una de sus mayores satisfacciones personales⁶⁸, y así lo recoge en el Libro de Encargos:

“Lo primero que hice al venir la Liberación fue la restauración de la Imagen de Nuestra Patrona Nuestra Señora de los Desamparados que tan cruelmente profanaron. Hice dicha restauración en la misma casa Ayuntamiento de Valencia delante del Señor Alcalde y Señores del Archibo por orden del del Reverendo Don José Garín Capellán Mayor de la Bacilica de Nuestra Patrona y del Señor Presidente de la Cofradía”.

El encargo al escultor de este comprometido trabajo, atestigua el prestigio de que gozaba al terminar la Guerra Civil, y al que no fue ajeno la restauración en 1932 de la *Purísima* de Esteve de la Catedral de Valencia. La fotografía de la imagen de la Virgen de los Desamparados restaurada, ilustró el folleto publicitario del obrador del maestro, impreso durante la posguerra. En 1947 la mascarilla fue retocada por el escultor Carmelo Vicent, acaso modificando levemente algunos de sus rasgos. Las labores de policromía fueron llevadas a cabo el pintor de imágenes Vicente Balaguer Alhambra, que la limpió en 1960⁶⁹. El conocimiento de la imagen gótica de la Virgen de los Desamparados por José María Ponsoda a

67 Véase: “La imagen restaurada de la Patrona de Valencia”, *Las Provincias*, Valencia, jueves, 11 de mayo de 1939, p. 1.

68 REVENGA, C., “Valencianos. José María Ponsoda, que restauró la imagen de la Virgen de los Desamparados. Lleva realizadas 2.775 obras de arte religioso”, *El Alcázar*, 3 de agosto de 1944; BORT CARBÓ, E., “Diálogos. José María Ponsoda, o setenta años de arte religioso. En 1939 restauró la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados. Hace un mes recibió el encargo 3.219 en su taller de escultor”, *Jornada*, 21 de agosto de 1961. A la restauración de la Virgen de los Desamparados alude un artículo insertado en una publicación periódica aparecida en Valencia en 1948, a la que hemos hecho ya referencia, cuyo recorte conserva el archivo personal de José María Ponsoda: “... si no bastara la gloria inmensa de ser el restaurador del rostro de la auténtica imagen de la Patrona de Valencia cuando fue profanada por las turbas rojas. Amorosa obra que jamás podrá agradecerle bien Valencia”.

69 APARICIO OLMOS, E., *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1978, p. 67.



Fig. 6.- José María Ponsoda ultimando la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados de Valencia en mayo de 1939. Fotografía facilitada por los familiares del escultor.

raíz de su restauración, permitió aplicar su experiencia a diversas imágenes que ofrecen los ropajes tallados en madera⁷⁰. Consecuencia del prestigio derivado de este encargo, fueron algunas restauraciones de imágenes patronales, la mayoría mutiladas durante la Guerra Civil⁷¹.

Relacionada con el trabajo anterior, cabe señalar la intervención sobre los cuatro man-

cebos de madera y “palillo”, denominación que en Valencia recibe el procedimiento de resolver los ropajes mediante telas endurecidas, que acompañaban a la imagen de la Virgen de los Desamparados en las esquinas de su camarín. El conjunto era obra de Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838-?)⁷², que debió realizarlo en el tercer cuarto del siglo XIX. Sustituido en 1962 por otro, tallado íntegramente en madera, por el escultor Octavio Vicent (Valencia, 1913-1999), se encuentra actualmente repartido entre la Basílica y el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En 1939 figura documentada asimismo la imagen del Cristo del Feliz Tránsito a la Gloria, o de la “Coveta”. Encargada por el capellán mayor José Garín⁷³, a quien se debió como se ha visto la decisión de confiarle la restauración de la imagen original de la Virgen, titular de la Basílica, sustituye a la escultura antigua, quemada en 1936, conocida por una estampa fotográfica, publicada por Andrés de Ferri⁷⁴. En virtud de este testimonio, la obra, de tamaño académico, y correcta anatomía, no constituye propiamente una recreación de la efigie perdida en 1936, de considerable antigüedad, denotando el estilo personal del maestro, influido en este caso por la escultura castellana en madera policromada de los siglos XVI y XVII, y la tradición académica. A partir de 1939 José María Ponsoda llevó a cabo numerosas recreaciones de crucifijos destruidos en la Guerra Civil, algunos de ellos tenían carácter patronal, o constituían imágenes de gran veneración⁷⁵. Esta circunstancia le permitió entrar en contacto con su estilo, asumiendo algunos de sus rasgos. A propósito del

⁷⁰ Como las de Desamparados (1939), Moncada (1939), Vall de Uixó (1940), Denia (1941), la que el escultor regaló a su esposa (1949), o la de la Obra Social Femenina de Torrent (1955).

⁷¹ Como la Virgen de Baza (1940), la Virgen del Remedio de Petrer (1945), o la Virgen de Sales de Sueca (1961), por poner solo algunos ejemplos.

⁷² BOIX RICARTE, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 22.

⁷³ “Santísimo Cristo del Feliz Tránsito de 120 cm en el bulgo el Santísimo Cristo de la Cobeta) que se venera en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Reverendo José Garín Capellán Mayor.” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939, asiento nº 2530).

⁷⁴ FERRI CHULIO, A., *El incendio de la Capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*, Valencia, 2016, p. 27. Agradezco al autor el conocimiento de su publicación.

⁷⁵ Como los de Massalavés (1939), Paterna (1939), Sant Joan d’Alacant (1939), Benicarló (1939), Llíria (1939), Aiello de Malferit (1940) La Font d’Encarròs (1946).

Cristo de la “Coveta”, el concepto académico del estilo de nuestro escultor, patente en el canon esbelto, se superpone a la influencia de las obras antiguas, que denota la cabeza pequeña. De notable calidad y perfección, a pesar de su discreto encarnado, resulta cercano al ya citado modelo en escayola del crucifijo de la cripta del Asilo de San Eugenio (1925), y al crucifijo de la Catedral de Valencia (Ca. 1922), este último relacionable con un vaciado conocido por las fotografías del obrador. A diferencia de ambos, el *Cristo del Tránsito* o de la “Cobeta”, como anotó el propio escultor en el Libro de Encargos, por conservarse en la capilla subterránea, situada debajo del camarín de la imagen de la Virgen de los Desamparados, presenta tres clavos y el *perizonium* menos elaborado. Dichos modelos, basados en la estatuaría renacentista, a la que remiten muchos de los crucificados salidos de los talleres de Olot, cabe relacionarlos con el torso de crucificado de la colección de Dolores Soler Ballester, expuesto en Almoradí en 2006, y con el Cristo del Miserere de esta población de la Vega Baja (1945). Relacionado también con el crucifijo de la “Coveta”, por la proporción que guardan sus extremidades, está el crucifijo del Calvario de Figueroles (ca. 1940).

La aportación del maestro a la reconstrucción de la imaginería de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en 1939, concluye con la imagen de San José (Fig. 7). Sufragada por José Bellot Senent⁷⁶, recrea el grupo escultórico tallado por el escultor académico Felipe Andreu (1757-1830), según las pautas acuñadas por Ignacio Vergara en sus imágenes del santo, como ha hecho notar David Vilaplana⁷⁷. La utilización de modelos vergarianos por su discípulo José Esteve Bonet, fundamentó la antigua atribución del grupo a Esteve, el “Maestro Esteve”, como



Fig. 7.- José María Ponsoda. *San José*. 1939. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. Fotografía de los familiares del escultor.

se refería a él José María Ponsoda. En él San José aparece semi-genuflexo, sobre una nube, sosteniendo al Niño Jesús, al que acaricia. A los lados figuran sendos querubines, uno porta la vara florida de la elección, mientras el otro señala al santo como intercesor, habiéndose suprimido la filacteria con la cita: “*Nostra salus in*

⁷⁶ “San José de tamaño natural, en madera y decorado, con varios Serafines, y dos Angelitos modelo como el que quemaron del maestro Esteve para la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados. Lo pagó Don José Bellot Senté (sic) de Valencia” (APEJMP., *Libro de Encargos*, 1939, asiento nº 2533).

⁷⁷ VILAPLANA ZURITA, D., “San José”, en: *La Luz de las Imágenes, Áreas expositivas y análisis de obras***, Valencia, 1999, p. 120.

manu tua est”, tomada del Génesis (Gen 47, 25), que originalmente sostenía. Entre ellos, tres expresivos serafines se disponen asimismo sobre la nube. La obra que reposa sobre una peana de lados retranqueados, con guirnalda de laurel y roleos de acanto en el frente, de gusto clasicista, se completa con una enrayada de rayos rectos, de la que emerge un coro de serafines, en número impar, al uso de la preceptiva académica, dispuestos en semicírculo sobre grupos de nubes algodonosas, adaptadas al cuarto de esfera de la hornacina original de madera, perdida actualmente.

Se trata de una obra de gran empeño, en la que únicamente se echa en falta un mayor parecido físico del santo, con el arrogante semblante de la imagen antigua, conocida por una añeja fotografía. A la perfección de las proporciones, une la belleza de los rostros, particularmente de los ángeles y serafines, que lejos de repetir un mismo patrón, poseen expresiones individualizadas. Los paralelismos de estos serafines con los del trono de la Virgen de los Dolores de Canals (1940), de Carlos Román y Vicente Salvador, sugieren que estos pudieron colaborar con el maestro en esta gran obra. Acrecienta el interés de esta imagen, que cabe considerar uno de los mejores trabajos del escultor, la dignidad de la policromía, con dorados a la corladura de gran calidad, no en vano se trataba de una obra de hondo aprecio popular. Numerosas imágenes, realizadas por los obradores valencianos, tanto antes, como después de la Guerra Civil, comparten con distintas variaciones su modelo⁷⁸, erigiéndose la efigie de la Basílica en el referente de todas ellas en el imaginario colecti-

vo, por su ubicación y proporciones. En la obra de José María Ponsoda, que prefirió las fuentes de inspiración nazarenas de cara a efigiar a San José, el modelo aparece no obstante en contadas las imágenes⁷⁹.

Perteneciente a los últimos años de la producción de José María Ponsoda destaca finalmente un altorrelieve del rostro de Jesucristo depositado en el sepulcro o “Cristo de la Sábana Santa”, según el propio autor (Fig. 8), que en otro tiempo formó parte de la Exposición Mariana, habilitada en las tribunas de la Basílica. Dicho altorrelieve, policromado en color marfil, con pátina de goma-laca, presenta la faz yacente del Redentor, con los párpados caídos, dispuesto sobre una peana, en la que figura una inscripción tomada del Evangelio de Juan en letras capitales talladas en la propia madera: “... IN FINEM DILEXIT EOS Jn XIII-I” (Les amó hasta el fin, Jn 12, 1). Esta inscripción, alusiva a lo representado, se relaciona con algunos bustos del obrador del maestro, conservados actualmente por su familia.

La obra, de la que existe otra versión en la colección familiar, se basa probablemente en una de las numerosas estampas del célebre Cristo de la Sábana Santa. Relacionada con ella, se encuentra la inquietante imagen de Gabriel Max (Praga, 1840-Munich, 1915), conservada entre el abundante material gráfico que poseía el maestro. La fotografía del escultor ultimando el relieve, existente en su archivo particular, al tiempo que nos permite datar la obra en torno a 1961, año en la que le fue encargada la *Purísima* para Antofagasta (Chile), que hemos identificado con la que allí figura al fondo del obrador,

⁷⁸ Al margen del *San José* de Felipe Andreu de la Merced de Palma (VILAPLANA ZURITA, D., *Op. cit.*, 90), pueden señalarse las antiguas de la iglesia de Alginet, el santuario de la Virgen del Castillo de Cullera, o la Catedral de San José (Uruguay). De finales del siglo XIX o los primeros años del XX son la de la iglesia de San José de Gandía, y la que se llevó a los Franciscanos de Oruro (Bolivia), del obrador de Romero Tena. De después de la Guerra Civil son la de la iglesia de Planes (1941), de Carmelo Vicent, y San Juan Evangelista de Massamagrell, de José María Rausell y Francisco Lloréns (1954), por citar solamente algunos ejemplos.

⁷⁹ La de la iglesia del barrio de las Ventas de La Pobla de Vallbona (1910), el reverendo Francisco Galiano, beneficiado de San Andrés de Valencia (1913), y la iglesia de Almoradí (1942).

revela la predilección que demostró hacia este tema en la recta final de su vida.

Al igual que un pequeño Sagrado Corazón de Jesús de Mariano Benlliure, en madera policromada, existente en la Basílica, su presencia entre sus fondos responde acaso a una donación del autor, al tratarse de una obra concebida más como imagen de devoción que de culto público. La circunstancia de no mostrarse actualmente en la exposición, como ocurre con dos de los ángeles mancebos de Cayetano Capuz, o a los serafines de la antigua enrayada de la Virgen en el camarín, atribuibles a este escultor, obedece a la poca apreciación que suscita la imaginería, frente a la pintura o las artes suntuarias.

Valorado en vida como uno de los mejores imagineros de su tiempo, la muerte de José María Ponsoda en pleno auge de la estética del *aggiornamento* determinó un olvido prolongado de su figura, que en su época supo compendiar a la par la asimilada estética *Saint Sulpice* de la imaginería barcelonesa, inspirada en la estampa devota, fundamentalmente francesa, y la herencia barroco-clasicista de los obradores valencianos. Maestro de maestros, su arte fundado en una sólida disciplina académica, y en el dominio de un oficio secular, encarnado en la praxis de la talla en madera, aprendida desde la infancia en distintos obradores, rebasó ampliamente el marco de la provincia de Valencia, hacia buena parte de España y países de Hispanoamérica, contribuyendo a la pervivencia de un concepto de la imagen religiosa basado en la dignidad y el decoro. A diferencia de Andalucía y el sureste peninsular, donde se conmemora el nacimiento y la muerte de los imagineros más destacados, su obra ha estado reivindicada en contadas y puntuales ocasiones, a pesar de haber intervenido en la recuperación de algunas de las obras más destacables del imaginario devoto valenciano, como la Virgen de los Desamparados, la Purísima de la catedral, el San José de la Basílica, o el Cristo de la Coveta. La sola materialización

de estas obras, que encarnan la actualización de unos modelos seculares, a los que supo dar vida, bastaría para recordarle.



Fig. 8.- José María Ponsoda. *Cristo de la Sábana Santa*. 1961. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. Fotografía de los familiares del escultor.