

# LOS GRABADOS DE REPRODUCCIÓN COMO ELEMENTO DE IDENTIFICACIÓN DE PINTURAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

DAVID GIMILIO SANZ<sup>1</sup>

Museo de Bellas Artes de Valencia

**Abstract:** Artists have always made use of engravings, and this was so mainly in painting. Painters used to resort to engravings either to copy them – for want of imagination – or to turn them into new works. Leaving aside the imitative painting, this paper focuses on reproduction engravings and worship plates too as historical documents in order to set the authorship of some paintings that are thought to be anonymous, housed at the Museum of Fine Arts of Valencia, as well as some iconographies. That is the case of works by José Orient, Vicente López, or José Antonio Zapata y Nadal.

**Key words:** Engraving / painting / Francisco Ribalta / José Orient / Vicente López / José Antonio Zapata y Nadal.

**Resumen:** La utilización del grabado por los artistas es usual en la Historia del Arte, pero resulta más evidente en la pintura. Los pintores utilizaron las estampas para copiarlas literalmente ante la ausencia de imaginación o crear nuevas composiciones. Este artículo pretende soslayar el uso más literal para estudiar el grabado, sobre todo el de reproducción, y la estampa devocionaria como un documento histórico para identificar la autoría de ciertas obras consideradas como anónimas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, e incluso algunas iconografías. Esto sucede con obras de José Orient, Vicente López y José Antonio Zapata y Nadal.

**Palabras clave:** Grabado / pintura / Francisco Ribalta / José Orient / Vicente López / José Antonio Zapata y Nadal.

Es conocida la influencia que ha ejercido el grabado en la pintura, incluso tratadistas como Palomino y Preciado de la Vega dedican capítulos en sus estudios a la utilidad de las estampas y sus usos. Entre los pintores españoles fue una práctica común la utilización de fuentes grabadas que sirvieran como motivo de inspiración para una composición pictórica, un recurso que la historiografía más reciente ha estudiado intensamente, obteniendo resultados relevantes.

El recurso más habitual y evidente era el de la copia directa. El artista se aprovechaba de la estampa de una manera literal para realizar la composición. Es el caso del *San Pablo* de Esteban March del Museo de Bellas Artes de Valencia copiado de un grabado de Abraham Bloemaert con la única ausencia del rayo divino<sup>2</sup> (Fig. 1 y 2).

Otros artistas más avezados toman figuras o elementos para estructurar la obra. De este modo, Francisco Ribalta en la pintura de *La predicación de San Vicente Ferrer* para el retablo del santo de la parroquia de San Jaime de Algemesí (Valencia), toma de la estampa de Marco Antonio Raimondi *La Virgen presenta a María Magdalena a Cristo* (fig. 3 y 4), la idea compositiva de situar al santo en lo alto de una escalinata desde donde predica a los fieles, con una perspectiva desde abajo que magnifica al santo, si bien de composición más apretada que la de Raimondi. Además, Ribalta copia dos figuras que le ayudan a componer, la del primer término, de forma zigzagueante y vestida a la clásica que es un calco de la del grabado, y la de la izquierda, recostada en los escalones que ha sido transformada al vestirla con un jubón y tocarla con un gorro.

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 14-6-2010 / Fecha de aceptación: 8-9-2010.

<sup>2</sup> Óleo sobre lienzo, 130,8 x 104,5 cm. Nº inv. 4220. Procede del Convento de la Merced de Valencia. Adela Espinós establece la relación entre la pintura y el grabado de Callot, si bien éste copia la composición de Bloemaert en fecha mucho más tardía. *Pintura española del siglo XVI al XIX. Pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*, Sapporo, Hakodate, Kyoto, Kumamoto, 5 de jun. – 27 de oct. 1991. 1991; p. 197-198.



Fig. 1. *San Pablo*. Esteban March.

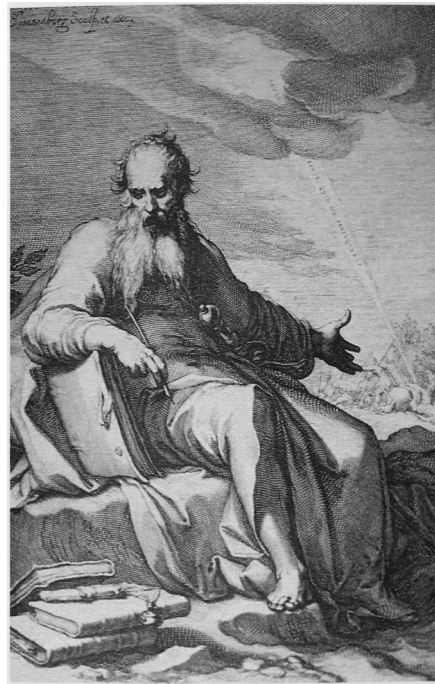


Fig. 2. *San Pablo*. Estampa de Abraham Bloemaert.



Fig. 3. *La predicación de San Vicente Ferrer*. Francisco Ribalta.



Fig. 4. *La Virgen presenta a María Magdalena a Cristo*. Estampa de Marco Antonio Raimondi.



Fig. 5. *La conversión de San Pablo*. Anónimo, copia de Rubens.

Un recurso muy utilizado fue el de invertir las estampas con el fin de crear una composición aparentemente novedosa y de dotar a la pintura de cierto grado de originalidad, como sucede con *La conversión de San Pablo* del Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>3</sup> (fig. 5). En esta obra anónima el pintor invierte el grabado de Schelte a Bolswaert sobre composición de Rubens (fig. 6), elimina la figura ecuestre del soldado y la sustituye por un árbol como margen compositivo. En el lienzo también falta la figura de Dios Padre, presente en el grabado, y pinta solo el resplandor divino y conversor de Saulo.<sup>4</sup>

Sin embargo, este artículo no pretende incidir en los grabados como ayuda para componer, sino en la consideración de la estampa como testigo de pinturas desaparecidas y como fuente documental en la atribución a artistas.

El complejo entramado de relaciones entre artistas dificulta la apreciación en el origen primigenio de la composición, es decir quién fue primero, el grabador o el pintor. Los grabadores recurrían a dibujantes y pintores, muchos de ellos de cierto renombre, para que hicieran el dibujo previo a la estampa, al especificar en ella hasta tres autores, el *grabador*, el *dibujante* y el *pintor* de dicha



Fig. 6. *La conversión de San Pablo*. Estampa de Schelte a Bolswaert sobre composición de Rubens. (Imagen invertida.)

composición. Una colaboración que nos remite a la complejidad organizativa de los obradores, a la ausencia de una delimitación entre las Artes, que se estructurará en el siglo XVIII, y a unos ingresos extraordinarios a la labor del pintor.

En cuanto al género, es el grabado devocional el que mejor supo unir la calidad técnica del grabado con el carácter religioso y pietista de la población, que se convirtió en el grueso de las estampas españolas. Esta tipología de grabado la conforman los retratos de santos y venerables que ilustraban las portadas de los libros hagiográficos pero también las imágenes religiosas de gran devoción popular.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia existen ciertas pinturas cuya atribución o identificación iconográfica se han de reconsiderar al recurrir a las estampas de su tiempo.

Los datos bibliográficos de Orellana, Ceán Bermúdez y Vives y Císcar mencionan a José Orient (1649-1689) como el autor de dos retratos del Padre Sarrió, uno para la sala consistorial del Ayuntamiento de Valencia y otro para la Cartuja de Portaceli,<sup>5</sup> pero también se ha de considerar como fuente documental la estampa grabada por Cri-

<sup>3</sup> Óleo sobre lienzo, 112,9 x 156,9 cm. Nº inv. 3452. Procede del Convento de San Francisco de Valencia. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta capital ...* Valencia, 1847, nº 110; *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital*. Valencia, 1850, nº 110; *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital*. Valencia, 1863, nº 893; *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital*. Valencia, 1867, nº 970.

<sup>4</sup> Después de haber visto la pintura en los almacenes de reserva del Museo no parece haber sido recortada, apareciendo el número antiguo 316 en el ángulo superior derecho.

<sup>5</sup> ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, 1967, p. 359. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800 (ed. facs. 1965), t. III, p. 272. VIVES Y CÍSCAR, José. "Bosquejo biográfico del pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez". *Discurso leído en la sesión pública que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con motivo de la apertura del curso oficial de estudios 1890-1891*. Valencia, 1890, p. 20-21.



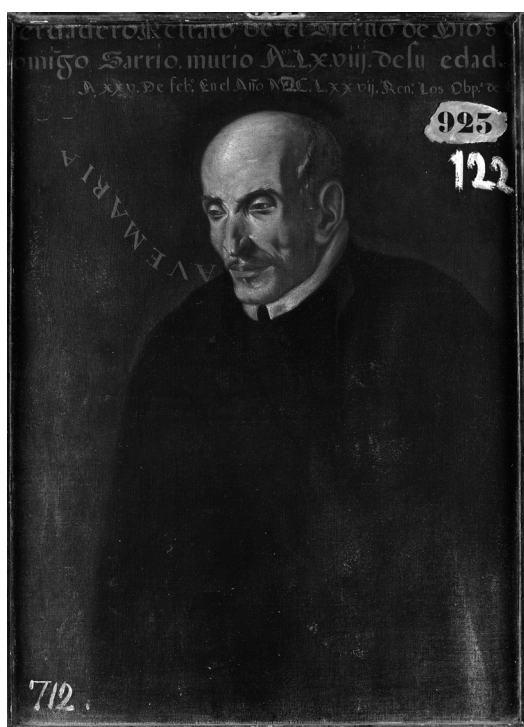


Fig. 7. Retrato del P. Domingo Sarrió. José Orient.



Fig. 8. Retrato del P. Domingo Sarrió. Estampa de Crisóstomo Martínez.

sóstomo Martínez donde se alude a José Orient como autor del dibujo.<sup>6</sup> El retrato de Domingo Sarrió del Ayuntamiento, firmado y documentado, ya fue estudiado por Catalá Gorgues en el catálogo pictórico municipal.<sup>7</sup>

En cuanto al retrato de la cartuja, ahora en el Museo de Bellas Artes de Valencia, es una pintura que estuvo adscrita al círculo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, y que se ha de atribuir a José Orient por sus similitudes con el del Ayuntamiento<sup>8</sup> (fig. 7). Este lienzo estuvo en la portería de la cartuja de Portaceli antes de la exclaustación, tal y como lo confirman los catálogos de 1863 y 1867, aunque con atribución en ambos a la escuela de Espinosa.<sup>9</sup>

Tanto el cuadro del Ayuntamiento como el del Museo representa al venerable de medio cuerpo con la cabeza algo inclinada, de hábito oscuro

que se confunde con el fondo y con un rostro duro que recuerda las facciones del religioso a modo de vera efigie. En ambas pinturas y debido al carácter devocionario y tradicional que requería el retrato de un venerable, Orient se distancia de la sutil renovación del panorama pictórico de finales del siglo XVII de la que participa junto a los March y Vicente Salvador Gómez, y hace concesiones a la pintura de eco espinosiano, de ahí la confusión en los catálogos antiguos.

En cuanto a la estampa, el retrato fue copiado y superpuesto toscamente en una estancia ante un altar con la Virgen del Rosario para una estampa que ilustraba el *Sermón de Honras Fúnebres* que predicó José Cardona y editada en Valencia por Francisco Mestre en 1677, así como la vida del venerable redactada por Antonio Lordán Delva y publicada en la misma ciudad en 1678 (fig. 8). Según Orellana, la imagen de la Virgen del Rosario fue

<sup>6</sup> Crisóstomo Martínez Sorlí. *Retrato del Venerable Fr. Domingo Sarrió*. Inscripción: *Chrisostomus Martinez sculpsit. Orient deliniat*. Buril y aguafuerte, 171 x 118 mm. GIMILIO SANZ, David. *Catalogación de grabados y estampas del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. Tesis de licenciatura inédita. Universitat de València, 1996, p. 160, nº 217.

<sup>7</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. 2 vols. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981, vol. 1, p. 118, nº inv. 23 (Óleo sobre lienzo, 141 x 96 cm.).

<sup>8</sup> *Retrato del Venerable Fr. Domingo Sarrió*. Óleo sobre lienzo, 90,6 x 68 cm., nº inv. 3354.

<sup>9</sup> *Cat.*, 1863, nº 855; *Cat.*, 1867; nº 923 (el lienzo todavía conserva la etiqueta con el número 923).



pintada por el mismo Orient en una de las capillas de la Iglesia de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, y donde la tradición asegura que dicha imagen hablaba al venerable Sarrió, de ahí la vinculación entre ambos en la estampa.

Con el siglo XVIII y dentro del mundo de las academias, la enseñanza del grabado estuvo orientada a copiar o reproducir obras de reconocido prestigio para plasmar con el virtuosismo de las incisiones, el dibujo, la atmósfera, la perspectiva incluso la intensidad del color. Estos trabajos bien podían ser ejercicios de curso o bien pruebas que se presentaban a los concursos anuales que las academias convocaban y donde se premiaba la calidad técnica de la obra, que servían, a su vez, como carta de presentación para posteriores encargos.

Este nuevo concepto de grabado de reproducción a la francesa se instaló en España a través de las Academias de Bellas Artes, y sirvió para copiar con una extraordinaria calidad, una gran variedad temática, los tesoros de la pinacoteca real, los retratos de hombres ilustres o las vistas de los puertos españoles que ilustraban libros con un criterio enciclopédico y bajo las directrices de la Calcografía Nacional.

En el ámbito valenciano, como sucedió en otros focos nacionales, los grabadores locales también hicieron una labor reproductiva al grabar obras de cierta relevancia artística e imágenes religiosas, bien fruto de encargos específicos o bien como formas de ingreso al ser vendidas estas estampas en el mismo domicilio del grabador. De esta manera, el grabado se convierte en una referencia documental que nos remite a originales pictóricos perdidos en los avatares de la historia, así Pérez Sánchez, en su monografía sobre Jerónimo Jacinto de Espinosa incluyó en el corpus de obras un lienzo de *Santa Catalina* del Museo Diocesano de Valencia, perdida en 1936, a partir de una estampa de L. Sempere de 1819 que lo reproduce.<sup>10</sup> Pérez Sánchez menciona también, como documento, un dibujo de Peleguer que guarda el Museo Nacional del Prado que sin duda debe ser el preparatorio para la estampa que Vicente Peleguer



Fig. 9. *Santa Catalina*. Estampa de Vicente Peleguer.

abre en 1807 localizado en la colección de grabados del Museo y anterior al grabado de Sempere<sup>11</sup> (fig. 9).

Otro ejemplo similar es el icono de *Nuestra Señora de la Puridad*, imagen mariana de gran devoción popular que presidía el retablo mayor del Convento de la Puridad de Valencia y que fue grabada en 1714 por Carlos Francia, que se convirtió en el único documento visual que conocemos de este icono tras su desaparición.<sup>12</sup>

El interés por el grabado de reproducción se hace más relevante cuando es el pintor el que realiza el dibujo de una obra suya para una estampa con un afán divulgador de sus composiciones pictóricas, así como por un interés crematístico, al que se añade el sentido devocional de la "estampa pictórica" reclamado tradicionalmente por la sociedad.

<sup>10</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia: Museo de Bellas Artes, 28 sept. – 12 nov. 2000. Valencia, 2000, p. 48.

<sup>11</sup> Vicente Peleguer. *Santa Catalina Virgen y Mártir*. Buril, aguafuerte y tinta negra, 223 x 153 mm. Inscripción: *Pintado por Geronimo Espinosa / Dib. y Grab. por Vte. Peleguer a 1807. STA. CATALINA VIRGEN Y Mr. N.º inv. 85/2001. ESPINÓS DÍAZ, Adela et al. Colección Giner-Boira del Museo de Bellas Artes de Valencia: Catálogo de Grabados de la colección Giner-Boira del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, p. 127, n.º cat. 398.

<sup>12</sup> BLAYA ESTRADA, Nuria et al. *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, p. 113-130 (p. 117).

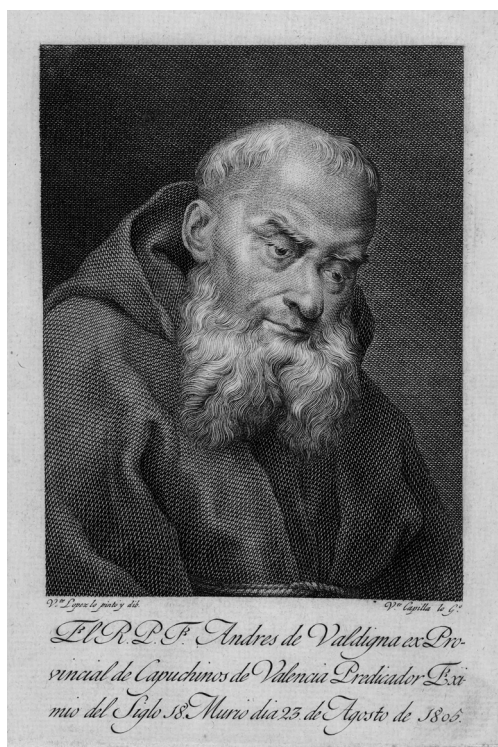


Fig. 10. Retrato de Fr. Andrés de Valdigna. Estampa de Vicente Capilla.

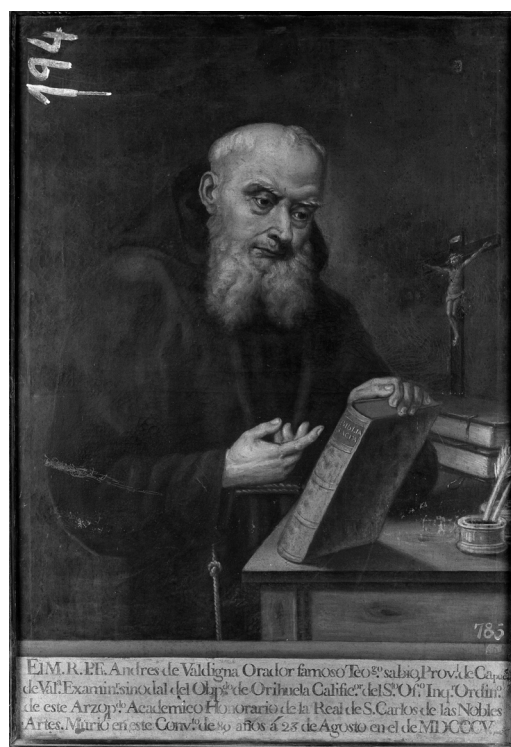


Fig. 11. Retrato de Fr. Andrés de Valdigna. Vicente López.

### Estampas y pinturas de Vicente López Portaña

Un ejemplo esclarecedor es Vicente López, pintor de reconocido prestigio que tuvo una intensa labor como dibujante de estampas, especialmente prolífica en su etapa valenciana, al poder compatibilizar con sus trabajos pictóricos y su actividad académica, según se afirma en su monografía.<sup>13</sup>

López colaboró estrechamente con los grabadores Vicente Capilla y Francisco Jordán realizando los dibujos para estampas con una gran creatividad compositiva que ambos grabadores supieron llevar a buen término, identificándose con las maneras del pintor valenciano.

Dos estampas de estos grabadores con dibujo de López se relacionan, a modo de documento, con sendas pinturas inéditas del Museo de Bellas Artes de Valencia.

La primera estampa es la de Vicente Capilla (1767-1817), grabador valenciano de formación académica cuya carrera se circunscribe al ámbito local, en la que retrata a *Fr. Andrés de Valdigna*, monje capuchino de gran devoción en la ciudad de Valencia, que sirvió para ilustrar su obra póstuma *Sermones Quadragesimales* publicada en Valencia en 1806<sup>14</sup> (fig. 10). La inscripción de esta estampa nos informa de la existencia de un lienzo y un dibujo previo, fechado probablemente en 1805, que a modo de vera imagen ornaba el convento de los capuchinos de Valencia. Díez dio a conocer un retrato localizado en comercio,<sup>15</sup> sin embargo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia existe un lienzo homónimo de cierta calidad, pese al estado de conservación, atribuible a la etapa valenciana del pintor, cuya inscripción hace pensar en el lienzo original que López pintó en memoria del fraile para su convento, y aseverado por la identificación en los inventarios y catálogos antiguos<sup>16</sup> (fig. 11).

<sup>13</sup> DÍEZ GARCÍA, José Luis. *Vicente López (1772-1850)*. 2 vols., Madrid: Fundación para el Apoyo del Arte Hispánico, 1999, T. I, p. 431-439.

<sup>14</sup> Vicente Capilla. *Retrato de Fr. Andrés de Valdigna*. V<sup>o</sup> López lo pinto y dib. V<sup>o</sup> Capilla lo G<sup>o</sup>. Butil, 165 x 102 mm. GIMILIO SANZ, David, 1996, nota 6, n<sup>o</sup> 83, p. 94.

<sup>15</sup> DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1999, nota 13, p. 758 y E.259.

<sup>16</sup> Óleo sobre lienzo, 115 x 80 cm. N<sup>o</sup> inv. 3202. Inscripción: *El M.R.P.Fr. Andrés de Valdigna, Orador famoso Teo<sup>o</sup> sabio Prov' de*



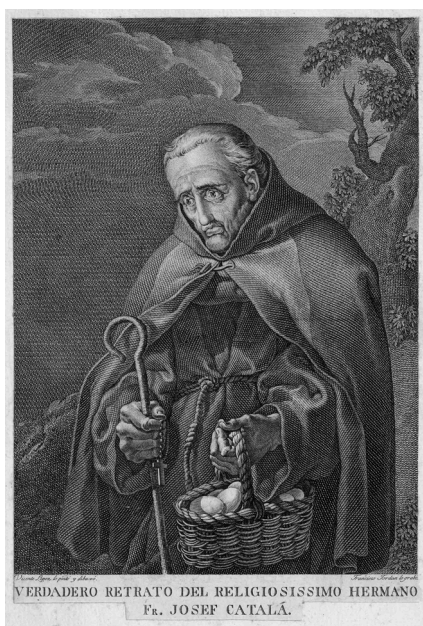


Figura 12. Retrato de Fr. José Pascual Catalá. Estampa de Francisco Jordán.

La segunda es la abierta por Francisco Jordán (1778-1832), que retrata a *Fr. José Pascual Catalá* de medio cuerpo, con un cayado y el rosario en la mano derecha y una cesta en la izquierda<sup>17</sup> (fig. 12). De Jordán, de origen también valenciano, no tenemos apenas más datos que la estrecha colaboración con Vicente López en el ámbito del grabado. En cuanto a la estampa, parte del dibujo y de la pintura de López, según consta en los datos de la inscripción lo que permitió sospechar a Díez que existía una pintura no localizada por el momento.<sup>18</sup> La pintura, considerada como anónima en el Museo de Bellas Artes y de calidad mediana, refleja fielmente el grabado y se puede datar en torno a 1793, año de la defunción del monje, y que fuera pintada a modo de vera imagen para el convento de San Juan de la Ribera de Va-



Figura 13. Retrato de Fr. José Pascual Catalá. Copia de Vicente López.

lencia donde se localizaba según los inventarios antiguos<sup>19</sup> (fig. 13).

#### Identificación de una obra de José Antonio Zapata y Nadal (1763-1837)

Otro ejemplo de atribución e identificación de una pintura a partir de una estampa es el lienzo de José Zapata y Nadal *Escena del martirio de San Justo Niño*. Esta obra localizada en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia estaba considerada como "escuela valenciana del siglo XVIII" e identificada como *Muerte de caballero mártir*<sup>20</sup> (fig. 14). En cuanto a la estampa, de reciente incorporación a los fondos del Museo a través de la donación Giner-Boira, está firmada por Manuel Peleguer Tossar (Valencia, 1759-1831), grabador va-

*Capuchº / de Valª Examinº sinodal del Obpº de Orihuela Califº del Sº Ofº Inqº Ordinº / de este Arzopº Academico Honorario de la Real de S. Carlos de las Nobles / Artes. Murió en este Convº de 80 años a 23 de agosto en el MDCCCV.*

*Inventario General ... de las Pinturas, Esculturas y Gravados que han tenido ingreso ... en el estinguido Convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia...* 1838, nº 16; *Cat.*, 1863, nº 876; *Cat.*, 1867, nº 954.

<sup>17</sup> Francisco Jordán. *Retrato de Fr. José Pascual Catalá*. Inscripción: VERDADERO RETRATO DEL RELIGIOSISIMO HERMANO / FR. JOSEF CATALA. Vicente López lo pintó y dibuxó. Francisco Jordan lo grabó. Buril, 228 x 154 mm. GIMILIO SANZ, David, 1996, nota 6, nº 184, p. 143.

<sup>18</sup> DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1999, nota 13, D.387, E.252. En la pintura, identificada como P\*.533, el autor explica que la obra no ha sido localizada, si bien debió existir según la inscripción de la estampa.

<sup>19</sup> Óleo sobre lienzo, 74 x 63,4 cm. Nº inv. 3053. Inscripción: *Retrato de Fr. Joseph Pasqual a los (...) murió el día (...) 1793 / a los 73 años de su edad, en casa de su ermano el Sr Beylio Dn Gaspar Catala Zapata y Calatayud Cavallero de la Gran Cruz de (...).* *Cat.*, 1838, nº 19; *Cat.*, 1867, nº 906.

<sup>20</sup> Óleo sobre lienzo, 200 x 120 cm., nº inv. 3859.



Figura 14. *Escena del martirio de San Justo Niño*. José Antonio Zapata y Nadal.

lenciano que llegó a ser director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1812<sup>21</sup> (fig. 15).

En la inscripción de la estampa se cita a J. Zapata como dibujante del grabado, una autoría que debe hacerse extensiva a la pintura si, además, se tienen en cuenta los catálogos antiguos que le identifican como autor.<sup>22</sup>

La pintura, de formato apaisado, recoge a modo de relieve narrativo que recuerda el *Martirio de San Mauro* de Giovanni Baglione del Colegio del Patriarca, una escena cuyo centro es la figura moribunda de un joven con ropajes a la romana rodeado por un grupo de personajes que en diferentes actitudes se enfrentan al suceso. Hay dos figuras semiarrodilladas con gestos declamatorios, una mujer enjugándose las lágrimas, un hombre que observa sorprendido a los angelitos portadores de las palmas y coronas del martirio, y por último, dos niños que agazapados y ajenos a la escena cierran la composición de manera elegante. A la derecha, a modo de fuga, en un paisaje de reminiscencia renacentista (por sus citas clásicas), unos personajes escenifican la historia del joven protagonista. Tanto las ausencias de elementos iconográficos relevantes como las formas normativas y académicas dificultaban la identificación de la obra, así como una posible atribución.

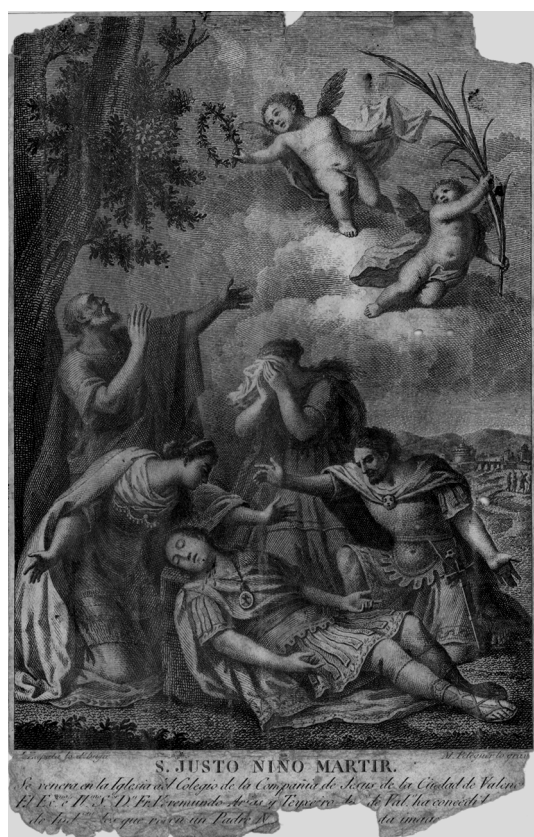


Figura 15. *San Justo Niño Mártir*. Estampa de Manuel Peleguer.

En cuanto al grabado en cuestión, acorta la composición y recoge solo lo imprescindible, el grupo de figuras que rodean al santo difunto y los ángeles portadores de los elementos martiriales, pero al conservar la inscripción permitió la identificación de la pintura, la autoría y la procedencia de la misma.

Un origen que es confirmado tanto por los inventarios antiguos ya mencionados como por el manuscrito de 1838 donde se citan dos lienzos sin título que cubren el nicho del segundo y tercer altar respectivamente pero sin llegar a especificar la temática, al provenir de una de las capillas de la iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Manuel Peleguer Tossar. *San Justo Niño Mártir*. Inscripción: *J. Zapata lo dibujó. M. Peleguer lo gravó* / S. JUSTO NIÑO MÁRTIR / *Se venera en la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Valencia / El Ex<sup>mo</sup> e Il<sup>mo</sup> Sr D<sup>n</sup> Fr. Veremundo Arias y Teyxeiro Ar. de Val<sup>a</sup> ha concedido (...) de Ind<sup>a</sup> a los que recen un Padre N(uestro) (...) nta imagen*. Talla dulce, 213 x 135 mm. N<sup>o</sup> inv. 1149/2001. Colección Giner-Boira del Museo de Bellas Artes de Valencia. ESPINÓS DÍAZ, Adela et al., 2008, nota 11, p. 127, n<sup>o</sup> cat. 396.

<sup>22</sup> *Cat.*, 1847, n<sup>o</sup> 454. *San Justo de J. Zapata*. *Cat.*, 1850, n<sup>o</sup> 454. *San Justo. Lienzo, José Zapata*. Sobre este artista se ha de consultar el artículo biográfico de ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "El pintor académico José Antonio Zapata". *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, p. 69-83.

<sup>23</sup> *Cat.*, 1847, n<sup>o</sup> 454. *San Justo de J. Zapata*. *Cat.*, 1850, n<sup>o</sup> 454. *San Justo. Lienzo, José Zapata*. En el inventario manuscrito de 1838 se citan dos lienzos sin título (11 y 12) que cubren el nicho del segundo y tercer altar respectivamente, pero sin especificar temática.



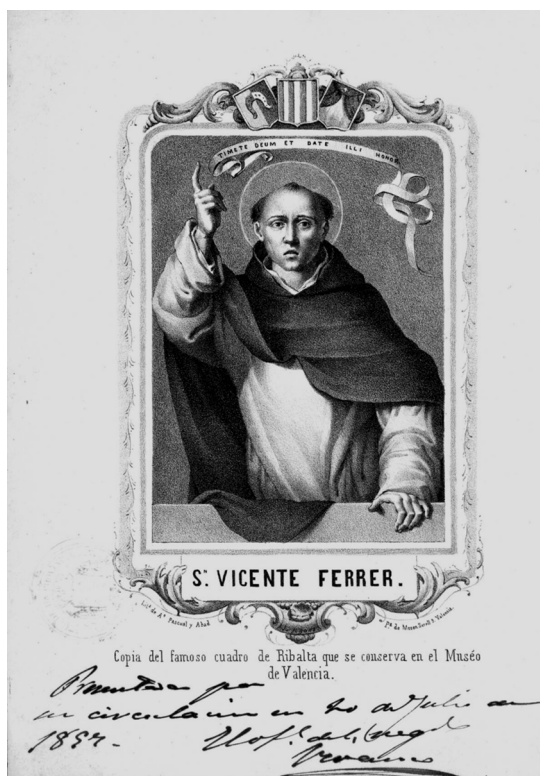


Figura 16. *San Vicente Ferrer en el púlpito*. Litografía de Antonio Pascual y Abad.

Pese a todo, siempre existe la casuística en las que la estampa por sí misma no es un documento fiable y requiere de otros elementos para aseverar la atribución. Es el caso del *San Vicente Ferrer en el púlpito* del Museo de Bellas Artes de Valencia atribuido a Francisco Ribalta.<sup>24</sup> Según los inventarios antiguos procede del Convento de Santo Domingo de Valencia donde se atribuye a la escuela de Ribalta e incluso como copia de Ribalta, por esta razón algunos historiadores han elucubrado sobre la autoría alternando artistas como Sariñena y Espinosa. La cantidad de versiones que existen nos hablan del éxito de un modelo ribaltiano que se repitió a menudo, de hecho son conocidas varias

copias en Valencia (Colegio de Corpus Christi e iglesia de San Nicolás), Palma de Mallorca (Museo Episcopal) y Zaragoza (Museo de Bellas Artes), pero que lejos de aseverar la atribución ha dificultado la identificación de la obra original.

El interés de la estampa litográfica de Antonio Pascual y Abad reside en que reproduce el modelo ribaltiano, lo atribuye, según la inscripción, a Ribalta y lo localiza en el Museo de Valencia<sup>25</sup> (fig. 16). Esto nos hace considerar que se refiere a la obra anteriormente citada, puesto que la pieza estaba expuesta en el *Museo de Pinturas* en el antiguo convento del Carmen en la entrada a la galería baja desde 1847, no así otra copia, considerada como anónima, de peor calidad y también localizada en el mismo museo.<sup>26</sup>

### La escultura y el grabado

La utilidad de las estampas para identificar iconografías es válida también para la escultura. En el Museo de Bellas Artes de Valencia existe un pequeño busto de Luis Gilabert que se había titulado, ante la falta de más datos, como *Busto de cardenal*<sup>27</sup> (fig. 17). A través de una estampa litográfica de Antonio Bergón para la litografía Pablo de Valencia que retrataba al Cardenal Primado de España y Arzobispo de Valencia, Antolín Monescillo del Viso, se identificó el rostro del busto dentro de la labor de documentación del Museo.<sup>28</sup> Además, esta estampa ilustraba el libro de José Pedro Nicolau *Pensamientos y reflexiones de un creyente católico*, editado en Valencia en 1896 (fig. 18). Posteriormente, se publicó un artículo sobre la producción de Gilabert a partir de un manuscrito personal del artista donde se relacionan los trabajos escultóricos con gran precisión, y donde se menciona el busto en barro cocido del Arzobispo de Valencia, Antolín Monescillo, copiado del natural en cuatro sesiones.<sup>29</sup>

En definitiva, la estampa no solo se ha de relacionar con el proceso de trabajo del artista, sino

<sup>24</sup> Óleo sobre lienzo, 124 x 95 cm. Nº inv. 1617. ESCARTÍ, J.V. et al. *Escritores valencians de l'Edat Moderna*. Valencia, Museu de Belles Arts, 18/11/2004 – 9/1/2005. Valencia, 2004; p. 372-373, nº 83.

<sup>25</sup> Piedra, lápiz, tinta negra, pluma, 73 x 105 mm. Inscripción: S.N VICENTE FERRER / Lit.<sup>a</sup> de A<sup>o</sup> Pascual y Abad - P<sup>a</sup> de Mosen Sorell 9. Valencia. / Copia del famoso cuadro de Ribalta que se conserva en el Muséu / de Valencia. Nº inv. 21718 / cat. 76L. Colección del Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>26</sup> Óleo sobre lienzo, 112,5 x 90 cm. Nº inv. 3918.

<sup>27</sup> Tierra cocida, 23,5 x 13 x 9,8 cm. Firmado y fechado: L. Gilavert. Valencia 1877. Nº inv. 350.

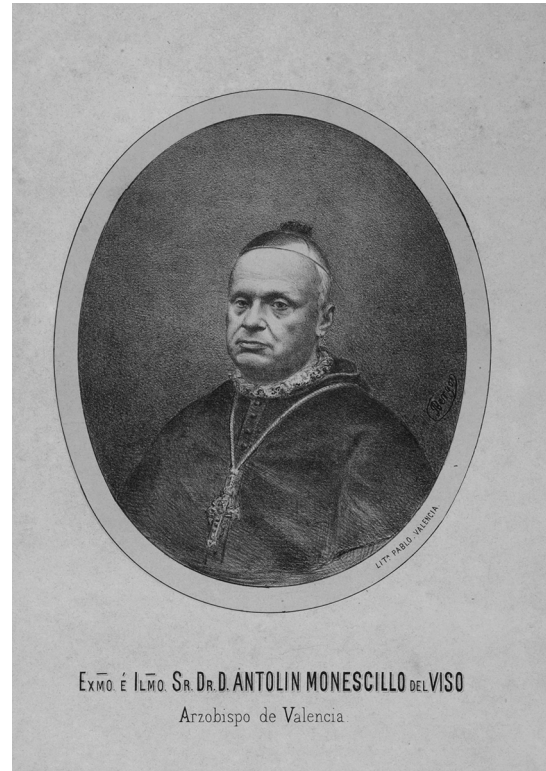
<sup>28</sup> Litografía, 181 x 125 mm. Inscripción: EXMO E ILMO SR. DR. D. ANTOLIN MONESCILLO DEL VISO. / Arzobispo de Valencia. Bergon. LIT<sup>a</sup>. PABLO. VALENCIA. GIMILIO SANZ, 1996, p. 78 – nº cat. 54.

<sup>29</sup> HERAS ESTEBAN, Helena de las. "En memoria del escultor valenciano Luis Gilabert Ponce (1848-1930)". *Archivo de Arte Valenciano*, 2006, p. 131-145.



**Figura 17.** *Busto del Cardenal Antolín Monescillo del Viso.* Luis Gilabert.

que además esta se ha convertido en un elemento más para que el historiador del arte, ante la ausencia del documento que le otorga un valor científico, pueda identificar iconografías ocultas y atribuir con cierto criterio a artistas concretos,



**Figura 18.** *Retrato del Cardenal Antolín Monescillo del Viso.* Litografía de Bergón.

que huyan del anonimato. Al mismo tiempo, la difusión que de la pintura hizo el grabado permitió que se hicieran versiones y copias del original de muchas de las cuales se ha olvidado la autoría inicial.