

La iconografía mariana en el Convento de Clarisas de Ntra. Sra. de los Ángeles de Ruzafa. Los modelos de Luca Giordano y Vicente López en Valencia

Ester ALBA PAGÁN
Universitat de València ¹

- I. El convento y su fundación.**
- II. El conjunto decorativo de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, Valencia.**
- III. El artista.**
- IV. La iconografía mariana, modelos y composiciones de López y Giordano.**

1. Este estudio pertenece a un proyecto I+D de mayor amplitud: «Manifestaciones artísticas valencianas del Academicismo a la Modernidad (1790-1930)», que ha merecido la subvención pública de la Generalitat Valenciana (CITIDIB/2002/203), dirigido por el Dr. Rafael Gil Salinas.

I. EL CONVENTO Y SU FUNDACIÓN

Situado en el actualidad en uno de los barrios más céntricos de la ciudad de Valencia, fue fundado en 1661, por el entonces arzobispo de Valencia, don Martín López Ontiveros, sobre lo que fuera en su origen la finca de recreo y esparcimiento del Abal Allah al Balansi (¿-823), extramuros de la ciudad. Como reseñó el Padre Berlanga en un manuscrito que se conserva en el convento² el arzobispo fundó el convento «de Monjas Descalzas de Nuestra Señora de los Ángeles de Rusafa... a fin de establecer renta suficiente para admitir y sustentar doncellas nobles y virtuosas a quien por su pobreza faltase dote para tomar estado». Así, el 11 de enero de 1661, se comenzó las obras de la fábrica del convento, instalándose de forma provisional el 2 de agosto, día de la festividad de la Virgen de los Ángeles, las seis monjas que salieron del Convento de Jerusalén extramuros de Valencia. En 1699 se concluía la iglesia, y en ella se halla enterrado, por deseo personal, el fundador del convento, en cuya losa reza: «*Hic jacet Martinus de Ontiveros indignus Archiepiscopus Valentinus Filii Orate pro me*».

El monasterio, erigido bajo la observancia de la Primera Regla de Santa Clara según las Constituciones de la reforma de Santa Coleta, aún hoy en día conserva el espíritu de su origen. El convento es un cuadrilátero irregular que abraza el templo, con fachada exterior de ladrillo visto y vanos con frontón partido barroco y remates de bolas y pirámides. La iglesia se conserva casi intacta, y es uno de los edificios religiosos mejor conservados y más desconocidos de Valencia. En su interior el orden jónico estructura una planta de cruz latina so-

2. *Historia de la Fundación del Convento de Rusafa. Vidas de sus fundadores. La escribió el P. Berlanga de la Compañía de Jesús de esta ciudad de Valencia, siendo abadesa la Rda. Madre Sor María del Nacimiento.* ALEJOS, A. «Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, convento de origen barroco», *Archivo de Arte Valenciano*, 66 (1985) 68-72.

bre la que descansa una cúpula sobre pechinas. Tanto los brazos del crucero como del presbiterio se cubren con bóvedas de cañón, siendo el tramo restante y el coro alto de cañón con lunetos. Destacan las capillas de San Antonio de Padua y la Dormición de la Virgen, en la que se conserva una pequeña imagen de estilo rococó, y en los extremos del crucero se venera a la Virgen de los Desamparados y a San José. Pero suerte corrió el altar mayor de la iglesia, actualmente desaparecido. Se trataba de un altar de madera dorada de dos cuerpos de orden corintio y decoración churrigueresca, que fue sustituido, tras la guerra civil, por las pinturas de Cardells.

De gran riqueza artística el convento destaca por sus decoraciones en las bóvedas de la iglesia, en las que son patentes los modelos compositivos tomados de Vicente López y el eco de la belleza y el colorido de las figuras de Luca Giordano. Sin embargo, no podemos dejar de resaltar el retrato de la madre *sor María Tomás de Villanueva*, obra de Vicente López, en el que aparece representada ya entrada en años, con la pluma en la mano, suspendida en el aire, al modo de la iconografía de Teresa de Ávila. Igualmente destaca la colección de escritos y oraciones fúnebres por las exequias de las venerables monjas, especialmente los de las exequias de sor María de Santa Clara, pronunciado por Fr. Joaquín Llansol y el tratado ascético moral escrito por sor María de Santo Tomás de Villanueva, que fueron grabados según dibujos de Vicente López³.

II. EL CONJUNTO DECORATIVO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES DE RUZafa. VALENCIA

La atribución de estos frescos ha sido polémica. Situados en las bóvedas de este convento, fueron en 1986 atribuidas a Vicente López por Vilaplana Zurita, determinando su atribución al relacionar la composición de una de las escenas con el boceto autógrafo de *Moisés ante la zarza ardiendo*, en la colección Mateu Pla. Sin embargo, Díez, en su estudio reciente sobre la obra de Vicente López rechaza de pleno esta atribución, aún considerándolas un conjunto de pinturas interesantes y de gran calidad. En su opinión, son tan sólo adjudicables a algún pintor de su escuela que copia y reelabora composiciones y modelos del maestro, planteando la posibilidad de que se deban a discípulos directos como Vicente Castelló o Miguel Parra.

3. ALEJOS, o.c. (1985) 68-70.

La consideración de estas pinturas como obras de discípulos de López no es nueva, en 1985, en un estudio sobre el Convento de Ruzafa, Asunción Alejos, planteaba la posibilidad, de que éstas debieron ser realizadas por Vicente Castelló y Amat. Sin embargo, la técnica utilizada, el color de la composición y el dibujo no parecen corresponder a la mano de este pintor. Es indudable que se trata de la obra de uno de los discípulos más directos de López, y atendiendo a la información proporcionada por Alcahalí, se deben a la mano de Francisco Llácer⁴, pintor discípulo de Vicente López, que en multitud de ocasiones utilizó modelos de su maestro y destacó por su producción como fresquista y pintor de decoraciones eclesiásticas. Junto al fresco de la Iglesia de El Salvador, las pinturas de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles del convento franciscano de Ruzafa, es una de las obras de Llácer en la que el pintor se muestra más deudor de las composiciones decorativas de López, por lo que hemos de suponer que se trata de una obra temprana. También Vicente Castelló utilizó los modelos de López, readaptándolos a las decoraciones de iglesias valencianas, como la de las pechinas de la Iglesia de Albalat dels Taronjers, pero en estas reelaboraciones se muestra menos hábil que el pintor de Ruzafa, constriñendo con dificultad las escenas al espacio triangular de la arquitectura. Es más, Castelló se caracteriza por el uso de una pincelada suelta y expresiva, muy agitada, que no observamos en estas pinturas. Al contrario, las figuras aparecen perfectamente dibujadas y moldeadas, de tono más clasicista académico incluso que los tipos de López, que suelen ser más agitados en sus gestos y de escorzos más pronunciados⁵.

Este clasicismo dibujístico, así como la utilización de una iluminación algo romántica, prefiriendo fondos nocturnos y nubosos, así como la calidad de las composiciones resueltas con naturalidad y adaptadas perfectamente al marco arquitectónico, nos hacen confir-

4. ALCAHALÍ, B. de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 189. En su estudio sobre la biografía y la obra de Llácer menciona como de su mano, junto a los frescos y pinturas del Camarín de la Virgen, los desaparecidos de la Capilla la Comunión de San Martín, el del altar mayor de la iglesia de El Salvador, los de la iglesia de Ruzafa, representando a Nuestra Señora de los Ángeles.

5. ALCAHALÍ, o.c., 1897, p. 189; ALEJOS, o.c. (1985) 68-72 (como de Vicente Castelló); Díez GARCÍA, J. L., *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra. Catálogo Razonado*, Madrid 1999, vol. II, p. 213 (como discípulo de Vicente López); VILAPLANA ZURITA, D., «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura», en V. Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV, Valencia 1986, pp. 312-313 (como de Vicente López).

mar la mano de Francisco Llácer en ellas, estilísticamente cercanas al fresco de la Iglesia de El Salvador. Como indica Alcahalí, Llácer realizó la representación de *Nuestra Señora de los Ángeles* en la bóveda del presbiterio, en realidad una representación de la ascensión al cielo de la titular de la iglesia.

Se trata de un conjunto decorativo realizado entre 1820-1829, al temple sobre tela. En las bóvedas de la nave principal se representa el tema de Moisés y la zarza ardiendo, y la escala o sueño de Jacob, escenas relacionadas con el culto mariano, junto a los temas representados en las bóvedas del crucero, El vellocino de Gedeón, y Elías en el monte Horeb sale al encuentro de Dios. El ciclo es cerrado por la decoración de las pechinas de la cúpula, con la representación de las cuatro mujeres bíblicas, Jael, Judith, Ruth y María, conformando un magnífico y coherente programa iconográfico, en las que sigue fielmente modelos de Vicente López. No es de extrañar, pues la mayoría de los pintores valencianos de la época formados en la Academia valenciana, utilizaron los mismos modelos, los frescos de la Iglesia de Silla y de la Iglesia del Grao de Valencia, para realizar decoraciones en interiores eclesiásticos, desde Vicente Castelló, y Miguel Parra, a pintores más alejados de la órbita como Juan Francisco Cruella en la zona de Castellón. Consideradas por Alcahalí, y Vila-plana como frescos, se trata en realidad de sargas pintadas al temple y encastradas en el muro, lo que ha provocado una considerable alteración y degradación del colorido original, muy afectadas por la humedad.

III. EL ARTISTA

Francisco Llácer y Valdermont (Valencia, 1781-8 julio 1857)⁶, fue discípulo de la Academia de San Carlos de Valencia, donde estu-

6. Los estudios que se han realizado sobre este artista son exiguos y, a menudo, parciales. ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores en la prensa valenciana en los reinados de Fernando VII e Isabel II*, Universitat de Valencia, Tesis de licenciatura inédita, Valencia 1999, p. 775; ALCAHALÍ, o.c., 1897, p. 188; ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia 1970, p. 208; ARNÁIZ, J. M. (coord.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, vol. v, Madrid 1988, p. 15; BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia 1877, p. 42; Díez, o.c., vol. II, 1999, p. 225; ESPÍ VALDÉS, A., «Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura (Alicante)», en V. Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV, Valencia 1986, pp. 326-339; ESPINÓS DÍAZ, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos, siglo XVIII*, 3 vols., Madrid

dió como discípulo de José Camarón y Vicente López, carrera que inició tras estudiar con gran aprovechamiento humanidades. Siendo uno de los mejores discípulos en Valencia de este último. Desde fecha temprana, siendo aún muy joven, obtuvo varios premios, participando en los concursos de la Academia valenciana. Entre los premios obtenidos destaca el primero de la tercera clase en un concurso celebrado en la Academia de San Fernando, celebrado en 1802, habiendo conseguido una año antes, en 1801, el de tercera clase de pintura en la Academia de San Carlos. En 1804, conseguía el de segunda clase, y en 1807 el de la primera y el extraordinario del Concurso de pintura celebrado ese año, por su obra *Carlos IV nombrando almirante a Godoy*. Ese mismo año, haciendo valer el premio obtenido en el certamen de la Academia de San Fernando de 1802, obtuvo del monarca el beneplácito de la exención de quintas.

En 1804 aparece en las actas de la Academia como discípulo de la Sala del Natural de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que fue premiado por dos de los ejercicios o Academias realizados en dicho estudio, el 11 de marzo de 1804, y en donde permanecería hasta 1806, al menos, año en que donó a la institución académica un conjunto de pliegos con doce dibujos de su mano realizados en este estudio. Desde ese momento Francisco Llácer parece tener interés en continuar su carrera en Madrid, cerca de la Corte, es probable que se matriculase en la Academia de San Fernando a principios de siglo, pues en el Concurso general de Pintura del año 1802, Llácer se presentó por la tercera clase de pintura, contando con 19 años, en la que había que presentar como tema de pensado, un dibujo de la «estatua del gladiador moribundo», en referencia al Gálata moribundo, y como ejercicio «de repente», un dibujo de la estatua del Fauno de los Albogues⁷, obteniendo el primer premio de la clase por diez votos con medalla de plata de cinco onzas.

1984, pp. 116-118; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Cátologo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia 1955, p. 204; GAYA NUÑO, J. A., *Ars Hispaniae. Arte del siglo XIX*, Madrid 1966, p. 105; GIL SALINAS, R., *El Món de Goya i López en el Museu Sant Pius*, Valencia 1992, p. 117; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., «La obra de Vicente López y su escuela en la provincia de Alicante», en *Cat. Exp. Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas: 1770-1850*, Alicante 1997, p. 168; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883-1884 (2.ª ed.), p. 374; VILAPLANA, o.c., vol. IV, 1986, pp. 320-321.

7. Se presentaron a dicho concurso Pedro Antonio Villar, Julián Verdú, José Altarriba; Mariano de la Lastra, Antonio Barrios, José Robles, Luis Sempere, Antonio Poza y Muños, Evaristo Rubián y Esteban García. VARIOS, *Historia y alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1994, p. 234.



«Asunción de la Virgen». Iglesia conventual de Nuestra Señora de los Ángeles Franciscanos.

En Madrid está largo tiempo, pues en 1808 presenta ante la Academia de San Fernando un cuadro destinado al concurso organizado para ese año⁸, en la categoría de la primera clase de pintura. Al que, finalmente, no se pudo presentar tras los acontecimientos del 2 de Mayo y los sucesos que siguieron con la guerra de la independencia, que desbarataron su posible carrera en Madrid⁹. Al parecer, durante su estancia en la corte, entró en contacto con la obra de Goya, cuyo influjo aparece en obras posteriores suyas como la *Unión de España e Inglaterra*, y en un pequeño lienzo de paisaje que representa una *Merienda campestre*. Continúa su carrera artística en Valencia, donde, en 1813, fue creado, por todos los votos de la Junta, Académico de Mérito de San Carlos, por dos obras que presentó: *Judith presentando en Betulia la cabeza de Holofernes* y *El paralítico en la piscina* o *La curación del paralítico*, conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde también se conserva otro lienzo suyo, *Carlos IV nombra Almirante a Godoy*, con el que obtuvo el primer premio extraordinario en el Concurso General de 1807.

A partir de entonces, su intención se vuelca en ser admitido como docente en la institución valenciana. En 1821, tras dieciocho años, es propuesto por la Junta Académica para la vacante de Teniente-Director de pintura, aunque, al parecer, no debió obtener el nombramiento, pues cinco años después, en 1826 vuelve a solicitar dicho puesto¹⁰. Efectivamente, ante la propuesta de la Junta favorable a Francisco Llácer para ocupar el cargo de Teniente-Director de pintura en 1821, presentó una alegación Francisco Grau, insistiendo en su idoneidad tras haber ocupado de forma interina ese cargo tras la ausencia de sus titulares, consiguiendo su propósito el 19 de diciembre de 1821. No volvemos a tener noticias de este pintor hasta el 27 de mayo de 1835, momento en que es nombrado Director de la clase de pintura. Tras la remodelación de estudios de la Academia de San

8. Se presentaron 26 aspirantes, entre ellos figura «Llaser Bolderman, Francisco. Natural de Valencia, 25 años», que no llegó a presentar obra. ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (ARABASF), 80-2/4.

9. Se presentaron Joaquín Manuel Fernández, José Jiménez, Francisco Lacoma, Llácer, Ángel Rafael Palmerani y Miguel Vermejo. De ellos la mayoría no se presentaron, tan sólo lo hicieron José Jiménez, de Aranjuez, que obtuvo el primer premio, y Joaquín Manuel Fernández, de Jerez de la Frontera, que obtuvo el segundo premio. NAVARRETE, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid 1999, p. 465.

10. ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA (ARASC), leg. 73, años 1822-1826, 10, n.º 177.

Carlos de 1850 fue nombrado el primer profesor de la clase de colorido y composición de esta institución¹¹, llegando a ser Director General tan sólo un año después¹², en cuyo cargo murió el 8 de julio de 1857, a los 76 años de edad.

Compaginó su trabajo en la Academia con la ocupación como profesor en la casa de enseñanza de Valencia, y trabajó como pensionado por el Consulado de Comercio de Alicante. Al parecer, según Alcahalí, obtuvo una pensión para ampliar estudios de dibujo y de pintura en el Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante, señalando que ocupó ese puesto en la ciudad, hasta su fallecimiento en 1857. De su paso por Alicante realizó algunas obras para el Convento de San Agustín de Alicante, y se documenta un retrato de Llácer de Fernando VII, que su tío Vicente Llácer donó al Ayuntamiento en 1809, y que hoy se halla en paradero desconocido¹³. En el Museo de Bellas Artes de Valencia, además de los lienzos *Judith entrando en Betulia con la cabeza de Holofernes*, *La curación del paralítico* y *El príncipe de la Paz*, *Carlos IV nombra Almirante a Godoy*¹⁴, que le valieron el primer premio y extraordinario en el Concurso general de pintura en 1807, y su reconocimiento como Académico de Mérito en 1813. Del óleo *Carlos IV nombrando almirante a Godoy*, se conserva un interesante boceto en una colección particular madrileña que hasta el momento ha pasado como obra de Vicente Rodés. Además, en el mismo museo, se conservan en el Gabinete de Dibujos y Estampas once dibujos de Francisco Llácer, y en el Inventario (1773-1821) aparecen mencionados otros dos que en la actualidad no se conservan. Se trata de los ejercicios realizados y premiados en el Concurso General de 1801, un *Ídolo Egipcio*, trabajo realizado en el ejercicio

11. ALBA, o.c., 1999, p. 775. Información aparecida en la prensa valenciana. En el *Diario Mercantil de Valencia*, y en *El Cid*, en agosto de 1850. En el *Diario Mercantil*, en diciembre de 1850, se publica la aprobación de la Junta de 1 de diciembre de la organización definitiva de las secciones, formando parte de la sección de pintura, grabado en dulce y dibujo: Francisco Llácer, Francisco Peris, Teodoro Blasco Soler, Conde Soto Ameno, Mariano Antonio Manglano (bibliotecario), Vicente Castelló, Juan Dorda, Miguel Pou y Luis Téllez.

12. El nombramiento de Francisco Llácer como Director de la Academia de San Carlos es publicado en el *Diario Mercantil de Valencia*, el 13 de abril de 1851. ALBA, o.c., 1999, p. 775.

13. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, o.c., 1997, p. 168.

14. OSSORIO, o.c., 1883-4, p. 374, menciona estos cuadros como si se tratase en realidad de más, lo que ha dado lugar en ocasiones a confusión. Menciona en el Museo Provincial de Valencia, *Judith entrando en Betulia*, *La Cabeza de Holofernes*, *El Salvador* y *El paralítico en la piscina*, tratándose de dos únicos cuadros.

«de pensado» de la tercera clase de pintura y al ejercicio «de repente» de ese mismo concurso corresponde el dibujo del *Mercurio de la Bolsa*. Igualmente se conserva el estudio realizado en el ejercicio «de pensado» de la segunda clase de pintura del Concurso General de 1804, *Las Marías llorando ante el sepulcro*, aunque, lamentablemente, no se conserva el ejercicio «de repente» correspondiente a ese año, aunque sí que conocemos el tema, *La Muerte de Séneca*¹⁵. También de 1804 son dos *Academias* con las que Llácer fue premiado el 11 de marzo de ese año en el Concurso mensual de la Sala del Natural¹⁶.

No se conserva, por el contrario, ninguna de las obras que le valieron la obtención del premio de primera clase de pintura del Concurso General de 1807, año del que conocemos tan sólo el asunto del ejercicio; como ejercicio «de repente» realizó *Julio César ante el Senado*, y *Adán y Eva expulsados del paraíso*, mencionado en el Inventario de la Academia y hoy en paradero desconocido¹⁷. En la Academia de San Fernando se conserva su dibujo del *Fauno de los Albugues*, realizado como ejercicio «de repente» para la tercera clase de pintura en el Concurso general de 1802, en que obtuvo el primer premio, junto al tema «de pensado», un dibujo del «galo moribundo», que no se ha conservado.

De su época de profesor de la Academia de San Carlos conocemos únicamente un *Estudio de principios*, realizado para servir de modelo en la Clase de Principios, y bastante semejante a los realizados por Francisco Grau, por lo que deben ser de las mismas fechas. Además, existe en el Museo un boceto dibujado del *Estudio del pintor* y cuatro *Academias* más, de difícil datación, efectuadas en la Sala del Natural. Según Adela Espinós, estas *Academias* junto a las

15. En el Inventario (1773-1821) de la Academia de San Carlos de Valencia, figura con el n.º 89 un dibujo que Llácer realizó como ejercicio «de repente» de la segunda clase de pintura del Concurso General de 1804, *La Muerte de Séneca*, que junto al ejercicio «de pensado», *Las Marías llorando ante el Sepulcro*, le valió el premio correspondiente a dicha clase. ESPINÓS, o.c., 1984, p. 118.

16. ARASC: Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias de 1804 a 1812. Acta de Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1804. ESPINÓS, o.c., 1984, p. 60, nota 51.

17. En el Inventario de la Academia valenciana (1773-1821), con los n.º 95 y 96, respectivamente, figuraban dos obras que Francisco Llácer realizó para la primera clase de pintura en el Concurso General del año 1807, y que lamentablemente se hallan hoy en paradero desconocido sin que hasta la fecha hayan podido ser localizadas. ESPINÓS, o.c., 1984, pp. 118-119.



*«Moisés ante la zarza ardiente».
Iglesia conventual de Nuestra Señora de los Angeles de Ruzafa.*

otras dos realizadas también en la Sala del Natural y premiadas en el Concurso mensual correspondiente al mes de marzo, el 11 de marzo de 1804, pertenecían a un conjunto de dibujos más extenso, un total de doce pliegos, que fueron entregados por el propio artista a la institución académica tan sólo dos años después de ser premiado en ese estudio¹⁸, por lo que pueden datarse entre 1804 y 1806, momento en que debía asistir como discípulo a la Sala del Natural de la Academia de San Carlos de Valencia.

Destaca su producción al fresco, especialmente en su época de pensionado por el Consulado de Comercio de Alicante. Pintó al fresco el camarín de la capilla de la Virgen de los Desamparados, algo repintados, con escenas de carácter histórico en los netos y ángeles en las pechinas donde sigue modelos de Camarón. En la Basílica de la Virgen también se conservan dos lienzos sobre la vida de San José, situados en su capilla, dedicados al *Tránsito o Muerte de San José*, y *La Glorificación de San José*, que representa la ascensión de su alma, a los que no es ajena la influencia de Vicente López. Alcahalí menciona también como obras suyas varios frescos para la capilla de la Comunión de la Iglesia de San Martín, desaparecidos en la guerra civil española, y para el altar mayor de la Iglesia del Salvador de Valencia, donde se menciona que realizó la pintura de los lunetos, pero parece que su intervención pictórica se reduce al plafón con la figura del Padre eterno situado sobre la bóveda del presbiterio, y un cuadro de la *Virgen de los Desamparados*, en Santa Catalina, desaparecido en la contienda civil de 1936. Para la Iglesia parroquial de San Martín de Valencia¹⁹ realizó los frescos, *El Padre Eterno sobre un trono de ángeles*, y una *Alegoría del Espíritu Santo*, en tondos, en el centro de las bóvedas vaídas de los tramos primero y tercero de la capilla. En las pechinas de la cúpula diseñó un programa iconográfico dedicado a la institución de la Eucaristía: *David bailando delante del Arca*, *Moisés haciendo brotar agua de la peña de Oreb*, *El pan y vino en el sacrificio de Melquisedec* y *La entrega de los panes de las primicias*. Realizados entre 1820 y 1821 completaban la decoración iniciada por Vicente Inglés, que para la misma parroquia realizó los

18. ARASC, Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias de 1804 a 1812. Acta de Junta Ordinaria de 5 de enero de 1806. ESPINÓS, o.c., 1984, pp. 57 y 60, nota 52.

19. Francisco Llácer expone la realización de estas pinturas en el memorial, en el que expone sus méritos, de 1826, presentado a la Junta de la Academia de San Carlos al aspirar al empleo de teniente de pintura de la misma, al quedar vacante. ARASC, leg. 73, años 1822-26, 10, n.º 177.

lienzos de la *Multiplicación de los panes y los peces* y *La segunda bajada de Moisés del monte Sinaí con las tablas de la ley*, obras que se perdieron en la guerra civil española²⁰.

También realizó frescos, según Alcahalí, en la capilla de Nuestra Señora de la Seo, en la colegiata de Játiva, y en la Iglesia de Ruzafa, *Nuestra Señora de los Ángeles*, frescos que han sido atribuidos, a pesar de la información proporcionada por Alcahalí a Vicente López, y a alguno de sus discípulos como Vicente Castelló, debido a la utilización mimética de modelos de Vicente López en estos frescos, sin que nadie hasta ahora tuviera en cuenta a Francisco Llácer, también discípulo del maestro valenciano. En la capilla del Palacio Arzobispal, menciona un Santo Tomás de Villanueva, y donde además realizó el ornamento de la cúpula de la capilla, consistente en una *Gloria* con la asunción de la Virgen, la Santísima Trinidad, ángeles, santos, profetas y patriarcas, todo ello conforme al modelo de la célebre *Gloria*, de Palomino, en la Basílica de la Virgen. En el Convento de San Agustín de Alicante, Alcahalí²¹ menciona un *San Agustín* y tres planchas de cobre pintadas con asuntos religiosos para un oratorio portátil de Fernando VII. Como sucede con otros tantos pintores de la órbita de Vicente López, como Castelló o Parra, a menudo sus obras se han atribuido al maestro, al que en ocasiones sigue estilísticamente. En este sentido, es conveniente destacar la aportación, sumamente interesante, de José Luis Díez, que en 1999 publicaba su tesis doctoral dedicada a la vida y obra de Vicente López, realizando una revisión definitiva del corpus artístico de este artista, rechazando las obras que por estilo y técnica no se adecuaban al quehacer del afamado pintor valenciano. Entre estas obras destaca una alegoría de la *Unión de España e Inglaterra contra Napoleón*, cuya semejanza de modelos con el lienzo de *Carlos IV nombrando almirante a Godoy*, hacen pensar en la paternidad de Francisco Llácer.

Fue uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo en Valencia, y considerado maestro de artistas como Vicente Castelló, José Llano y White, y de Miguel Parra²². Destaca que al

20. Conocemos los temas realizados en la decoración de los techos de la Capilla de San Martín, gracias a la información que proporciona Sanchís Sivera, en un trabajo mecanografiado, que se conserva en el archivo parroquial, realizado en Valencia en 1911, *La iglesia parroquial de San Martín*.

21. ALCAHALÍ, o.c., 1897, pp. 188-189.

22. En la crónica del *Diario Mercantil de Valencia* de 1842, sobre la exposición pública del Liceo Valenciano, se nombra como discípulos suyos a Vicente Castelló y José Llano. En 1847, al escribir Vicente Boix la biografía de Miguel Parra en *El Fénix*,

contrario de otros renombrados artistas valencianos, Vicente Castelló, Bernardo López, Vicente López, etc., no participase en las exposiciones locales de bellas artes, ni en las organizadas por el Liceo valenciano ni en las de la Sociedad Económica de esa ciudad. Aunque sí que aparece frecuentemente mencionado en la prensa local como uno de los artistas más importantes del ámbito artístico valenciano del momento²³, y es, también, nombrado maestro de artistas como José de Llano y White y Vicente Castelló²⁴. Vilaplana²⁵ lo considera como un pintor formado en el clasicismo académico, con las pertinentes reminiscencias barrocas seiscentistas valencianas, que la Academia de San Carlos promoverá en sus estudios, y a las que los artistas formados en esa época en dicha institución no son ajenos, como el propio Vicente López, o Vicente Castelló, entre otros. Pero, además, destaca por ser otro de los discípulos de Vicente López, que, junto a Vicente Castelló y Miguel Parra, evolucionaron hacia el romanticismo que convive con el peso de la tradición barroca, siendo precursor del romanticismo que triunfará en España hacia 1840, a pesar de que en su obra se aprecia todavía un peso excesivo de sus maestros, especialmente de Vicente López y de Camarón. Como su maestro Camarón, realizó algunos paisajes de carácter costumbrista, una faceta hasta ahora desconocida de este pintor. En el mercado artístico durante el 2000, se subastaron dos paisajes, una *Merienda campestre con vista de la Cartuja de Porta Coeli* y un *Paisaje ima-*

lo nombra como maestro de este importantísimo artista junto a Vicente López, José Zapata, Antonio Rodríguez y Francisco Grau. En el discurso del Conde de Ripalda en la distribución de premios de la Academia en 1853, con la apertura al público de la Academia, tras las mejoras en el convento del Carmen, se cita a los más insignes pintores valencianos «contemporáneos», entre los que se haya Francisco Llácer junto a Vicente, Bernardo y Luis López, Antonio Gómez Cros, Rafael Montesinos, José Camarón, Vicente Castelló, etc. ALBA, o.c., 1999, p. 775.

23. En el discurso del Conde de Ripalda, con ocasión de la apertura al público de la Academia tras las mejoras del antiguo convento del Carmen, y la distribución de premios académicos, publicado en el *Diario Mercantil de Valencia*, el 4 de octubre de 1853, se pondera el desarrollo de las artes en Valencia, remontándose al origen de la Escuela valenciana y finalizando con la mención honorífica de los artistas más destacados de su momento, entre los que ocupa un lugar destacado Francisco Llácer, junto a Vicente, Bernardo y Luis López, Antonio Gómez Cros, Rafael Montesinos, Vicente Castelló, Camarón y Esteve. ALBA, o.c., 1999, p. 775.

24. En diciembre de 1842 aparece en el *Diario Mercantil de Valencia* reseñada la exposición del Liceo Valenciano, en la que participaron los artistas que son mencionados como discípulos de Francisco Llácer, Vicente Castelló y José de Llano White. ALBA, o.c., 1999, p. 775.

25. VILAPLANA, vol. IV, 1986, p. 320-321.

ginario con figuras cruzando un puente y ciudadela al fondo, uno de ellos firmado al dorso, en los que se aprecia claramente la influencia de José Camarón²⁶.

IV. LA ICONOGRAFÍA MARIANA. MODELOS Y COMPOSICIONES DE LÓPEZ Y GIORDANO

Sobre la bóveda del presbiterio aparece representada la *Asunción de la Virgen*. La Virgen aparece representada bajo la advocación titular de Nuestra Señora de los Ángeles, sentada sobre nubes, y rodeada de la corte celestial, destacando los ángeles de los flancos que portan las rosas de la letanía mariana, ascendiendo a los cielos. Destaca la utilización de azules y dorados, gama cromática que ya utilizó en el fresco del *Padre Eterno*, en la Iglesia de El Salvador.

Compositivamente sigue de cerca el modelo utilizado por López en la escena de la *Coronación de la Virgen* de la Iglesia parroquial de Silla. La Virgen aparece representada en la misma actitud sentada en las nubes, con las rodillas ligeramente flexionadas, los brazos abiertos, con la cabeza ligeramente ladeada mirando hacia el cielo. Llácer ha adaptado el modelo de López eliminando elementos secundarios y centrando la composición en la imagen de la Virgen y los dos ángeles que la acompañan. Incluso, la túnica de la Virgen es idéntica, cayendo su capa azul sobre sus rodillas. A pesar de la evidente reelaboración compositiva, Llácer no sigue tan fielmente el modelo de López en la figura de la Virgen, pues su sello personal es apreciable en su rostro, que recuerda al de la figura de la Virgen en el *Tránsito de San José* de la Capilla de San José de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, modelo femenino que ya es evidente en su temprana obra académica *Judith en Betulia*.

Las pechinas de la cúpula central de la iglesia se decoran con las imágenes de *Ruth*, *Judith*, *Jael* y *la profetisa María*, como prefiguraciones preneotestamentarias de la Virgen María. La imagen de Ruth sigue el modelo iconográfico de López, con la hoz de segar y las espigas de trigo entre las manos, y cubre su cabeza con amplio sombrero de paja atado con una pañoleta, muy semejante a los utilizados por los campesinos valencianos de la época, aunque con ciertas variantes. Llácer se muestra más clásico en el dibujo de la figura, de

26. En la *Galería* de Ossorio, repetido por Boix, su segundo apellido figura como Bolderman. OSSORIO, o.c., 1883-4, p. 374; BOIX, o.c., 1877, p. 42.

gestos más contenidos y no tan exacerbados como los utilizados por el maestro. Ruth aparece de pie, ante un paisaje arbolado, eliminando de la escena elementos accesorios. Destaca la utilización de dorados, y los fondos de celaje nublado que marcan un gusto prerromántico, habitual en Llácer.

En el caso de la composición de *Judith con la cabeza de Holofernes*, el prototipo reelaborado por Llácer es la imagen de López en una de las pechinas de la Iglesia de Silla, y no la del Grao. Con ligeras variaciones, Llácer sigue fielmente al maestro. Judith aparece de pie, con el rostro ligeramente ladeado a la izquierda mirando al cielo, mientras sujeta con un brazo la espada, cuya punta apoya en tierra, mientras que con la otra alza la cabeza de Holofernes, cuyo cuerpo aparece tendido en la cama al fondo. La figura de Judith aparece sobre una escalinata, mientras su amplia capa rodea su cuerpo. Al fondo se aprecia el cortinaje de la tienda del general asirio, cuyos pliegues reproduce con fidelidad Llácer, aunque ha eliminado la figura de la sirvienta, y, en su lugar, ha introducido un boscoso paisaje. López sigue a Luca Giordano en la monumentalidad de la figura, y el movimiento ondulante de los paños, seguido con fidelidad en la imagen de Ruzafa, aunque el colorido utilizado es diametralmente diferente, destacando el intenso granate y los ricos dorados.

Por otro lado, para la escena de *Jael matando a Sísara*, ha escogido el momento en que Jael (o Ya'el), aprovechando el sueño de Sísara, «cogió una estaca de la tienda, tomó en sus manos el martillo, se llegó a él, calladamente, e hincó la estaca en la sien hasta clavarse en tierra» (Jueces, 2, 21-21). Esta escena es muy interesante, pues en la actualidad no se conoce ninguna pintura de López que represente iconográficamente la escena del asesinato, y sí el momento en que Jael muestra el cadáver de Sísara, en una de las pechinas de la Iglesia del Grao de Valencia, de la que además se conserva su boceto en una colección particular de Bilbao, composición que poco tiene ver con la de Ruzafa. Sin embargo, es evidente que Llácer vuelve a utilizar un modelo de López. En el reciente estudio de Díez García, se recoge un boceto conservado en una colección particular barcelonesa, que representa a Jael matando a Sísara, cuya disposición es exactamente igual a la de Llácer. Díez plantea la posibilidad de que se trate de un primer tanteo de composición de López para los frescos del Grao, posteriormente rechazado por el artista²⁷. El hecho de que Llá-

27. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 23 y 43, en esa misma colección se conserva otro boceto, que representa a Ruth, y que se trata de un boceto preparatorio para la



«El sueño de Jacob». Iglesia conventual de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa.

cer recoja con exactitud la escena que aparece en el boceto de la colección de Barcelona, plantea la posibilidad de que Llácer conocía esta composición, que quizá llegase a realizarse en otra iglesia valenciana, y hoy no se conserve, o que, al menos, conociese de cerca los estudios preparatorios de López. De hecho, se conservan otros bocetos de López para la decoración de alguna iglesia valenciana, que lamentablemente hoy no se conserva, y que casualmente también sirvieron de modelo en las pinturas de Ruzafa. Como en la pintura de López, Llácer representa a Jael inclinada sobre el cuerpo inerte de Sísara en tierra, sujetando el clavo firmemente contra su cabeza, mientras levanta el martillo violentamente con su otro brazo. El tocado del pañuelo en la cabeza, la actitud del personaje, el movimiento ondulante de los paños del vestido de Jael son idénticos a los utilizados por López, incluso el mobiliario que se atisba en el estudio del maestro, es recogido con mayor claridad en la composición de Llácer, tanto el objeto que aparece a la derecha, como el poste envuelto en el cortinaje de la tienda, de la izquierda.

La profetisa María, es representada tocando el timbal con la mirada en el cielo, en acción de gracias a Dios por haber salvado a su pueblo conducido por Moisés, tras pasar el Mar Rojo, quedando las huestes perseguidoras del faraón sepultadas bajo las aguas. La composición utilizada sigue de cerca a la pintura conservada en el Museo Lázaro Galdiano (6086)²⁸, estudio preparatorio para una de las pechinas de la Iglesia del Grao de Valencia, como indica el perfil triangular de la composición del Lázaro. Sin embargo, la realización final de la escena del Grao plantea interesantes variantes de composición. En el estudio preparatorio, como en la pintura de Ruzafa, aparece

iglesia del Grao. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 25 y 52; esto le hizo pensar que se trata de una pareja de bocetos para esta misma iglesia, rechazando después López la escena de Jael Matando a Sísara por la de la heroína bíblica mostrando el cadáver, que es la que se encuentra representada en la pechina del Grao. Díez recoge la información del propietario de que ambas pinturas proceden de los herederos del pintor catalán Ramón Martí Alsina. Sin embargo, el hecho de que esta composición sea repetida por Llácer en la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, crea la evidencia de que conocía dicha composición, por lo que es posible que no se tratase de un boceto preparatorio para la iglesia del Grao, como plantea Díez, sino que en realidad se trate de un estudio para la decoración de alguna otra iglesia valenciana, hoy no conservada, pero que Llácer conocía.

28. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 23 y 46; considerado hasta ese momento como obra de anónimo en dicho museo. Indicando además que recientemente ha aparecido en una colección vasca el boceto definitivo para la iglesia del Grao, actualmente inédito.

aislada la figura de la profetisa, y en posición diferente. Lo que no descarta que el boceto del Lázaro fuese pintado por López para otro templo valenciano, como parece indicar que Llácer conociese este modelo. La pintura valenciana sigue exactamente, con ligeras variantes, la pintura conservada en el Lázaro; la profetisa aparece en la misma disposición, incluso la capa se vuela exactamente hacia el mismo lugar. Llácer ha incluido algunas variantes de color, y en el vestuario, especialmente en el faldellín, adornado por flecos, siendo las aguas turbulentas del Mar Rojo, que se perciben detrás de la profetisa del Lázaro, apenas visibles.

En las bóvedas del crucero aparecen representados *Gedeón y Elías*. En la escena de *Gedeón con el vellocino de oro*, de nuevo Llácer copia una composición de López, de la que se conserva un boceto preparatorio en una colección particular, recogido recientemente en el estudio de Díez sobre Vicente López²⁹, y que considera estudio preparatorio para alguno de los frescos de iglesias valencianas desaparecidos. Llácer sigue el modelo de López con importantes variantes. El momento elegido es el mismo, el cumplimiento del designio divino, al representar al caudillo israelita Gedeón, mostrando a sus tropas la piel del vellocino que Dios hacía aparecer mojado o seco con el rocío de la mañana para comunicarle su victoria o derrota frente al enemigo (Jueces 6, 36-7). En ambas obras, Gedeón aparece barbado y con la misma vestimenta de soldado, destacando su casco tocado con plumas, y alzando los brazos mostrando la piel del vellocino. Sin embargo, en este caso, aunque es evidente que el modelo utilizado proviene del maestro Llácer, introduce importantes variantes. En el óleo preparatorio de López, el dirigente israelita aparece representado de frente con la pierna apoyada sobre unas rocas, mientras a su espalda se observa a la soldadesca. En la pintura de Ruzafa el personaje mantiene la misma actitud, pero es representado lateralmente, elevando la piel en acción de gracias, o implorando la señal celeste. En opinión de Asunción Alejos, esta composición no es ajena al ciclo mariano, pues el rocío de Dios como prueba es signo de la maternidad virginal de María.

29. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 22-23 y 40, Madrid 1998, pp. 69-70, n.º 13-B. Díez lo considera compañero de un estudio preparatorio, también al óleo sobre lienzo, para alguna iglesia valenciana, cuya decoración no nos ha llegado, que representa a *Noé mostrando el arca a su familia*, del que además se conoce su dibujo preparatorio. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 24 y 49.

Más compleja es la interpretación de la escena de *Elías en el monte Horeb sale al encuentro de Dios*. Según Díez, representa a Noé orando tras el diluvio, mientras Asunción Alejos mantiene que se trata del pasaje bíblico en el que Elías busca a Dios en el monte, y al oír una brisa suave cubre su rostro con el manto y se coloca a la entrada de la cueva (1 Reyes, 19, 9-19). Efectivamente, este es el pasaje que parece representar Llácer, la figura del profeta Elías vestido con piel de carnero, como corresponde a los ascetas, aparece arrodillado, con el ostro oculto entre las manos, al sentir la brisa divina personificada en la imagen de Dios que aparece en el segundo plano. Es una de las composiciones de la Iglesia de Ruzafa más interesante. No sigue ningún modelo de López, que nunca representó esta escena en su repertorio, por lo que la composición es enteramente propia del artista. A pesar de ser una de las composiciones más simples, su interés radica en que en ella, ajena la influencia de López, podemos percibir a la perfección las características propias del arte de Llácer, especialmente ese gusto prerromántico por utilizar ambientaciones nocturnas, mientras los personajes aparecen iluminados con una luz sobrenatural, misteriosa.

En las bóvedas de la nave central, Francisco Llácer vuelve a retomar los modelos compositivos de Vicente López. La escena de *Moisés ante la zarza ardiendo* es quizá la obra de mayor calidad artística de la iglesia, en la que se reelabora un conocido modelo de López, pero dotando de mayor clasicismo a las figuras y de gestos menos expresivos. Este mismo tema ha sido repetido en multitud de ocasiones por discípulos de López. Juan Francisco Cruella lo imita en la ermita del Sargar de Herbés, y Vicente Castelló en una de las pechinas de la Iglesia de Albalat dels Taronjers. Precisamente, la comparativa de esta obra de Castelló con la pintura de Ruzafa confirma la negativa a la atribución que algunos autores han hecho a este pintor. Esta escena muestra un equilibrado clasicismo, ajeno a las composiciones de Castelló, quien se muestra más expresivo, más barroquista en sus composiciones, en las que el feísmo de las figuras, que no se aprecia aquí, es uno de sus rasgos más personales. Por el contrario, en la escena de Ruzafa, la idealizada belleza de los personajes, el perfecto moldeado de las figuras, y, sobre todo, el gusto por la ambientación nocturna, apenas visible ya por los desprendimientos pictóricos del fondo, afirman la autoría de Llácer. El artista copia la composición de un boceto de López conservado en el Museo del Castillo de Peralada³⁰, boceto preparatorio

30. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 24 y 47. Considerado por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Novedades sobre Vicente López», *Actas del II Congreso Español de Historia del*

para la decoración de una de las iglesias valencianas, que no se ha conservado. Sin duda, esta decoración, lamentablemente hoy desconocida por nosotros, debió gozar de gran estima, pues como hemos visto son muchos los pintores valencianos de la época que imitan esta composición, hoy tan sólo conocida gracias a este boceto.

El momento elegido de la representación es el pasaje bíblico en el que Moisés, tras alcanzar la cima del monte Sinaí, llega ante la presencia divina, manifestada en forma de zarza ardiendo de forma incombustible, en el momento en que Dios le dice «descálzate las sandalias de tus pies, pues el lugar donde estás es suelo santo» (Éxodo, 3, 5). López idea una composición en aspa y acusados contraluces creando una agitación tensa entre las figuras, de actitudes crispadas, muy características de la producción de López en el paso de centuria. Llácer copia fidedignamente la composición, pero sin lograr las actitudes crispadas de las figuras de López. Llácer introduce ciertas variantes al gusto sosegado de este artista. La figura de Dios Padre, al igual que en la obra de López, aparece entre una algodonosa nube sobre el fuego de la zarza ardiendo, aunque Llácer ha eliminado los ángeles que lo acompañan y ha suavizado el gesto impetuoso y autoritario. También la figura de Moisés presenta una disposición algo diferente, en la misma actitud de descalzarse la sandalia, sentado en una roca, a cuyos pies ha dejado el bastón, no existe el espanto o asombro que se muestra en la obra de López. El gesto es más calmado, y el rostro de Moisés se muestra tranquilo. Junto a los personajes aparece el rebaño de ovejas, que Llácer ha cambiado de lugar en la obra.

Para el *Sueño de Jacob* vuelve a recurrir a una composición de López, que conocería en una de las iglesias valencianas por él decoradas, y que lamentablemente no ha llegado hasta nosotros. En la actualidad sólo conocemos un óleo conservado en el Museo Cerralbo, que se trata del estudio preparatorio de composición, y del que se conserva otro similar en una colección particular de Barcelona³¹. Es-

Arte, t. II, siglo XIX, Valladolid 1978, p. 44, como primera idea para uno de los recuadros de Silla, donde López representó a Moisés, convierte en sierpe su bastón, parece tratarse de un boceto preparatorio para un techo no conocido, emparejándolo Díez con un boceto que se conserva en una colección sevillana del *Sacrificio de Noé*, de idéntico formato.

31. Díez, o.c., vol. II, 1999, pp. 23, 41 y 42; SANZ PASTOR, C., *Museo Cerralbo*, Madrid 1981, p. 58. Díez lo considera obra coetánea a los frescos de la iglesia de Silla, y a las pinturas de la Catedral de Valencia de López. Lo considera compañero

tas composiciones son estudios preparatorios de una de las pinturas de los recuadros de la bóveda de la Iglesia del Grao de Valencia, siendo los únicos ejemplos de este tema realizados por el artista. Es significativo la similitud entre la escena de Ruzafa y la realizada por Juan Francisco Cruella en la ermita de Herbés, de 1836, pues debieron conocer el mismo modelo que copian de manera, salvo diferencias de estilo, de manera casi idéntica. Ambas obras presentan las mismas variantes respecto a los bocetos y la pintura de la Iglesia del Grao, aunque representan el mismo pasaje: el momento en que Jacob sueña con la escala divina por la que sube y bajan ángeles (Génesis, 28, 12), por lo que es posible suponer que esta misma composición, con las variantes que reflejan Cruella y Llácer, fuese realizada por López en alguna otra iglesia, cuya decoración no nos ha llegado. La escena del fondo con la escala monumental por la que descienden y suben los ángeles presenta una composición idéntica, mostrando los personajes la misma disposición y actitudes. Quizá la principal variante la muestra la figura de Jacob, de actitud más recogida y menos expresiva, es representado con mayor edad que en la Iglesia del Grao, totalmente vestido, con el bastón y menos escorzado.

de la pintura, también preparatoria de *San Elías escribiendo las profecías*, en el mismo museo, ambas para la iglesia del Grao de Valencia.

