



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

EL ESCULTOR VALENCIANO AURELIO UREÑA, AUTOR DEL RETABLO DE LA ANTIGUA IGLESIA DEL HOSPITAL SAN JUAN DE DIOS (JAÉN)

Eva Salido Díaz
Graduada en Historia del Arte, Universidad de Jaén

Introducción

Como consecuencia del incendio ocurrido la noche del 8 de Marzo de 1916 y ocasionado al parecer por el motor eléctrico que servía para hacer funcionar los depósitos de agua¹, la Iglesia de San Juan de Dios, aneja al Hospital de la Santa Misericordia, es destruida. Tras este desgraciado suceso se decide en un primer momento poner en subasta el terreno ocupado por la desaparecida Iglesia, siendo finalmente esta idea sustituida por una reconstrucción de urgencia de la misma. Será el arquitecto Manuel Mendoza² el encargado de la realización de los planos y de la reconstrucción del edificio eclesiástico.

La participación de los fieles con sus donaciones privadas favoreció a que la parte decorativa, ocupada por los altares laterales, quedara subsanada gracias a estas aportaciones. Así encontramos placas marmóreas que recuerdan el nombre de los donantes que participaron en la redecoración de la Iglesia. Por su parte, será el escultor valenciano Aurelio Ureña el encargado de la realización del retablo del

1. LORITE, F. (2001). *Jaén. 100 años de historia (1900-2000). Tomo I*. Jaén: Librería Técnica Universitaria Gutiérrez, pp. 304-305

2. Manuel Mendoza y Sáez de Argandoña fue un arquitecto nacido en Burgos cuya producción artística la enmarcamos en la primera mitad del siglo XX. Trabajaré y establecerá su estudio en Madrid, llegando a contribuir a la formación del reconocido arquitecto jiennense Luis Berges. Dominaba con soltura el lenguaje secesionista, y llegará a recibir el segundo premio en el proyecto para la edificación del Palacio Presidencial de Montevideo. En la capital jiennense su actividad profesional se constriñe al primer tercio del siglo XX, dejándonos entre otras obras, la remodelación del desaparecido teatro El Norte (1917), la reconstrucción en un estilo neoplateresco de la Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios (1919) y la construcción de la vivienda del alcalde Inocencio Fe en la calle Bernabé Soriano (1921).

altar mayor, dejándonos, hasta ahora, la única obra artística suya que conocemos en tierras jiennenses.

Aurelio Ureña Tortosa y el retablo del altar mayor de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios (Jaén)

Oriundo de Valencia, Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) será un escultor decisivo en las obras de reconstrucción de la Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios (Jaén). Su formación artística encuentra una primera etapa en la Real Academia de Artes de San Carlos (Valencia), fundada por el rey Carlos III en 1768 y que vino a sustituir a la antigua Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara. La formación tan exquisita que en ella se impartía hará que los artistas que pasaban por sus talleres gozaran de una gran reputación.

Finalizados sus estudios en la Real Academia de San Carlos, entrará a trabajar en el taller del escultor Damián Pastor y Micó, terminándose de formar con él y adquiriendo un fuerte apego por el estilo Neorenacentista³. Entre otros escultores valencianos, Aurelio Ureña colaborará con artistas como Eugenio Carbonell Mir, trabajando con él en un taller situado en la calle Colón de Valencia, del que terminaría por separarse al no haber posibilidad de trabajo para ambos, optando cada uno de ellos por una especialidad distinta de la escultura, como son la madera (A. Ureña) y la piedra (E. Carbonell)⁴.

Aurelio Ureña dedicará su vida artística a la escultura religiosa y a la talla en madera de imágenes, destacando entre otras obras el trono del paso procesional de la Samaritana (Cartagena) y el nuevo trono para la Virgen de la Esperanza (Málaga). Será para Jaén donde lo encontremos trabajando una tipología distinta, alejada de lo que hasta ahora se había estudiado de él: la fabricación del nuevo retablo de la Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios (Jaén).

La primera noticia que tenemos de él como encargado de dar forma al nuevo retablo, data del 9 de noviembre de 1916 en una carta que envía a D. Manuel Suca, encargado especial de las obras. En dicha carta adjunta dos dibujos, de los cuales desafortunadamente hoy no conservamos ninguno, especificando las diferentes medidas del futuro retablo. Propone dos modelos distintos que interfieren de distinta manera en la obra de la Iglesia. El primer modelo lo traza en arreglo al ancho de la pared, donde debía colocarse el retablo; si bien debido a un error de cálculo (no sabemos si por error del arquitecto a la hora de dar las medidas o por error del escultor a la hora de tomarlas) la cornisa de la iglesia estorbaría para su colocación. Como solución, Ureña modifica en un segundo dibujo las medidas para que la cornisa de la iglesia no sea impedimento y ruega al señor Manuel Suca que le respondan tan pronto como sea posible, advirtiéndole que será el dibujo número 2, el escogido por él, si el arquitecto no pone impedimento.

3. FERNÁNDEZ, A. (2016). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Entre el Barroco y el siglo XXI. Vol. I.* Málaga: Editorial ExLibric, pp. 269-270

4. RODRIGO, C. (1996-1997). "El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir". *Ars longa: cuadernos de arte*, 7-8, p 247.

Pasado un tiempo, volvemos a tener noticias de él en una carta que envía a la Comisión de la Excma. Diputación Provincial de Jaén, en la cual redacta minuciosamente los detalles de su fábrica. Nos dice así: “...*El altar será realizado en madera de buena calidad, color general imitando la piedra, bien hecho y sólida la pintura. El manifestador y el sagrario serán todo dorado por dentro y por fuera, dorados también los ángeles que van al lado del manifestador; el marco del nicho y los adornos que forman el decorado del altar. Dorados también irán las imágenes de los Sagrados Corazón de Jesús y María y el oro que se gasta para esto y la calidad del trabajo será de primeras las imágenes que van distribuidas por el altar serán de escultura en madera coloridas y decoradas con riqueza de detalles que den merito y realce a la obra artística*⁵. *El nicho donde va la imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa se ha de decorar con grupos de ángeles y serafines ayudados estos por la pintura de modo que forme como un nimbo de gloria para que resulte de mayor efecto y más importancia la imagen. El frontal de la mesa del altar mayor será de mármoles fríos en diferentes tonos de color con aplicaciones de bronce dorado...*”⁶. Así mismo detalla y precisa el importe de la obra en 13.000 pesetas, pagado en dos plazos “...*que podrán ser uno a final del próximo Diciembre cuando la obra esté a la mitad, y lo que queda cuando se haya colocado y sea a ratificación de las personas interesadas*”⁷. Finaliza su carta con la medida del retablo siendo este de 13 m de alto x 6 m de ancho.

La última carta será contestada por la Comisión Provincial de Jaén, aceptando encargar el retablo a Aurelio Ureña y asentando las bases para la realización del contrato. Entre otras premisas encontramos que el retablo debe estar realizado en un plazo de tres meses, a computar desde el momento en el que Ureña es informado de la celebración del contrato y desde que el escultor envíe su proyecto junto a los planos al arquitecto Manuel Mendoza, y que éste a su vez los apruebe. Por otro lado, se advierte al escultor de las visitas de inspección de las obras en su taller valenciano en cualquier momento de la ejecución de las mismas. Además se detalla el presupuesto final destinado para la fábrica así como los plazos. Contará con un presupuesto de 13.000 pesetas divididas en tres pagos: en el primer plazo recibirá la cantidad de 3.250 pesetas; en el segundo plazo recibirá la misma cantidad, una vez el inspector designado por la Corporación Provincial compruebe que la fabricación de la obra se encuentra a la mitad; por último, recibirá la cantidad de 6.500 pesetas cuando la obra esté montada y totalmente terminada. El presupuesto destinado para la obra, advierten, incluye “...*todos los gastos, incluidos acarreos, y transportes de Valencia a Jaén y de la estación al lugar*⁸ *de emplazamiento así como peones y personal auxiliar que el escultor precise*”⁹.

Según consta en el expediente técnico, el 4 de Marzo de 1918 Enrique Tamarit, encargado de la inspección de las obras por la Corporación Provincial, tras visitar

5. Aunque Ureña se refiere en sus escritos a su obra como “altar”, lo cierto es que realmente se trata de un retablo completo, como bien podemos deducir tras leer las condiciones contenidas en la carta que envía a Manuel Suca.

6. Archivo de la Diputación Provincial de Jaén (A.D.P.J.), 3784/2

7. A.D.P.J 3784/2

8. A.D.P. 3784/2

9. A.D.P.J 3784/2

el taller de Ureña comprueba que el estado del trabajo del escultor se encuentra casi terminado “...faltando el tablero del cuerpo central y estando ultimándose detalles de todo lo demás”¹⁰, creyendo oportuno que se efectuase el segundo pago.

Finalmente el 7 de marzo de 1918 tendrá lugar la bendición y la consagración del altar mayor por parte del obispo de Hamah, si bien el 19 de noviembre de 1918 se procede por parte de la Comisión a la recepción definitiva de la obra de reconstrucción y rehabilitación de la Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios, dando por completada dicha reconstrucción e instalados ya altares y demás decoración.

Pese a que Aurelio Ureña califica a su obra como “altar”, lo cierto es que es un conjunto formado no sólo por dicho altar (o mejor dicho mesa de altar) sino también por sagrario y retablo. Citada ya anteriormente la descripción que el propio Aurelio Ureña redacta sobre las características de la mesa de altar paso ahora a realizar una pequeña descripción estilística e iconográfica del retablo, el cual tiene un estilo enmarcado en el clasicismo barroco italiano, estilo este seguidor de artistas como Bernini o Cortona e impartido en la Academia de San Carlos siguiendo las enseñanzas de la Academia de San Fernando.

El retablo (figura 1) se encuentra, como bien sabemos, realizado en madera policromada asemejando texturas marmóreas. La tonalidad no es homogénea, diferenciándose dos tonos predominantes como son el tono rojizo y el tono anaranjado, sumándose el tono dorado para los elementos decorativos. Se encuentra distribuido en un piso con tres calles, sustentado este por el banco o predela y rematado en su parte superior por el ático. El banco se encuentra decorado tanto en su esquina izquierda como derecha por molduras. Sobre este descansa el primer y único piso, formado por tres calles siendo las laterales más estrechas que la central. La calle central presenta un gran nicho decorado por todo su perfil con una filigrana de tono dorado. Este nicho presenta fondo blanco hoy día y albergaría en su momento la imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa. A ambos lados de dicha calle principal encontraríamos las otras dos calles laterales. Dichas calles laterales se constituyen de similar manera, estando compuestas por una hornacina en tonos dorados con fondo rojizo. Las imágenes de los Sagrados Corazón de Jesús y María vendrían a ocupar sendas hornacinas sobre las cuales se representan en tono rojizo decoración en forma geométrica.

Las calles laterales a su vez se encuentran separadas de la calle central mediante columnas de orden corintio con acanaladuras en su fuste y con decoración vegetal en su parte más cercana al capitel. Sobre ellas descansa el entablamento, decorado este con medallones y demás motivos vegetales; y sobre este encontramos un frontón que se aleja de la forma clásica y se nos presenta de forma partida. Por último encontramos el ático con forma rectilínea y adornado por volutas en las esquinas, albergando en su parte central una representación del Calvario mezclándose en dicha representación las artes pictóricas y escultóricas. El ático, representante de

10. A.D.PJ 3784/2

la parte celestial en el retablo, es rematado por una explosión de rayos dorados símbolo de la divinidad.

El retablo ocupa toda la cabecera de la iglesia y presenta una morfología dominada por lo rectilíneo y refleja el gusto por las proporciones y el equilibrio que tanta admiración despertaban en el mundo clásico. Los elementos arquitectónicos nos hacen también un guiño al pasado clásico con la presencia de capiteles corintios, entablamiento y frontón así como por un claro predominio de los elementos arquitectónicos frente a los pictóricos y escultóricos. La frialdad del material pétreo tan característico en las antiguas construcciones clásicas, también queda reflejada en nuestra obra mediante la imitación pictórica del mármol sobre la madera.

Pese a todo ello no podemos pasar en alto algunos elementos que nos remiten al estilo barroco, aunque sea de una forma casi anecdótica. Así por un lado encontramos un ligero “movimiento” en nuestro retablo promovido por el retranqueo originado por las columnas y por el entablamiento. Por otro lado encontramos como un elemento tan clásico como es el frontón se nos presenta de una forma poco “clásica” al estar partido e interrumpido por la representación del Calvario en el ático. Así mismo el gusto por los tonos dorados también nos remiten en cierta manera al anterior estilo barroco, al igual que lo hace la manera de distribuir las imágenes en el retablo, dejando el centro destinado a venerar la imagen titular focalizando el retablo en su parte central¹¹, al igual que sucedía en numerosos retablos barrocos. También es de destacar la combinación de pintura y escultura tanto en el ático como en el nicho donde se encontraba originalmente la Virgen de la Medalla Milagrosa, contribuyendo esta simbiosis a dar un efecto más teatralizado a la escena.

A pesar de ello tenemos que decir que Aurelio Ureña es un escultor que podemos clasificar dentro del siglo XX como un escultor apegado a la corriente clásico-academicista (puesto que esta corriente es la inculcada por la Real Academia de San Carlos de Valencia y es además la corriente exigible a la hora de realizar cualquier obra de arte religioso, y especialmente a la hora de realizar retablos) alejado de corrientes expresionistas o abstractas¹².

En cuanto a la iconografía representada en el retablo comenzaremos describiendo el conjunto escultórico que viene a formar parte del ático, dejando para más adelante la descripción de las imágenes principales como son la Virgen de la Medalla Milagrosa y los Sagrados Corazones de Jesús y María.

En primer lugar, y como es usual en este tipo de obras, se suele colocar el Calvario en el ático a modo de coronación del retablo¹³. El Calvario de nuestro retablo es una obra que mezcla lo escultórico y lo pictórico. Así observamos como el fondo recurre a la pintura representando el celaje en tonos azulados y blanquecinos así como la cruz que viene a ser completada por un Cristo escultórico semidesnudo, ataviado tan solo con el paño de pureza. Se nos presenta un Cristo de tres clavos, con la cabeza ladeada y con las rodillas marcadas en tonos púrpuras para marcar

11. MARTIN, J.J (1989). “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, 3-5, p 126

12. MARTIN J.J (1992) *Historia del arte*. Madrid: Gredos, p. 531

13. MARTÍN, J.J, idem, p. 88

las heridas fruto del padecimiento sufrido hasta su muerte. Junto a él se representan también (de forma escultórica) a San Juan y María. Ambos se encuentran ataviados con túnica y manto con uso de colores verdes en el caso de San Juan y rosáceos en el caso de María, y se recogen las manos en el pecho en señal de oración mientras contemplan a Cristo crucificado.

Para las descripciones de las imágenes de la Virgen de la Medalla Milagrosa y de los Sagrados Corazones de Jesús y María, se ha tenido que recurrir a la hemeroteca que forma parte de los fondos del Instituto de Estudios Giennenses (Jaén), pues a día de hoy estas figuras se encuentran desaparecidas.

En el caso de la Virgen de la Medalla Milagrosa, vendría a ocupar el nicho de la calle central del retablo. Sabemos por palabras de Aurelio Ureña como ya he citado anteriormente que *“El nicho donde va la imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa se ha de decorar con grupos de ángeles y serafines ayudados estos por la pintura de modo que forme como un nimbo de gloria para que resulte de mayor efecto y más importancia la imagen...”*. La representación de esta tipología mariana era representada mediante una Inmaculada generalmente ataviada con túnica blanca, cuyo atributo sería una medalla en la cual estaría representada por un lado la imagen de la Inmaculada y por el otro una M (procedente del nombre de María) sobre una cruz bajo la cual estarían representados los corazones de Jesús y María¹⁴. Las imágenes (figura 2.) que se conservan del retablo nos presentan una Virgen orante bastante naturalista, acompañada tal y como nos describe Ureña por un cortejo de ángeles e iluminada por los dorados rayos de la divinidad emitidos por la paloma, que viene a simbolizar el Espíritu Santo. La descripción que nos da nuestro escultor acerca del uso de la pintura para decorar el nicho y crear un nimbo de gloria coincide también con la documentación gráfica consultada, pudiendo apreciarse como mediante la pintura se contribuye a crear un perfecto telón de fondo a través del celaje y los rayos divinos, ayudando así en cierto modo a teatralizar dicho espacio. Una fotografía (Figura 3) fechada en torno al año 1980, nos ayuda a conocer la policromía de la imagen, siendo el blanco y el azul los colores principales, coincidiendo con los tonos por excelencia utilizados al representar esta tipología mariana. Esta imagen también nos permite apreciar que en este momento la figura de la Virgen se encuentra ya sola, habiendo desaparecido tanto el telón de fondo pintado, como el cortejo de ángeles, la paloma y los rayos divinos.

Tampoco conservamos las imágenes de los Sagrados Corazón¹⁵ de Jesús y María, de los que Ureña nos habla también diciéndonos que *“Dorados también irán las imágenes de los Sagrados Corazón de Jesús y María y el oro que se gasta para esto y la calidad del trabajo será de primeras...”*. Para la descripción de estas imágenes nos hemos ayudado también de las mismas utilizadas para la Virgen, pues muestran una

14. ALADEL, M. (1800). *The miraculous Medal. Its origin, history, circulation, results*. Philadelphia: H.L. Kilner & CO., pp. 1-41

15. La iconografía del Sagrado Corazón será muy popular en el siglo XIX y parte del XX y sabemos por artículos como *El Escultor Valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante*, publicado por Víctor M. López Arenas que nuestro escultor valenciano será proclive a esculpir en varias ocasiones la citada iconografía.

visión total del retablo y son las únicas que se conservan. Gracias a ellas podemos apreciar como ambas esculturas se nos muestran en actitud también orante y también con unos detalles bastante naturalistas. La policromía del Sagrado Corazón de Jesús viene a estar formada por los tonos rojizos y el blanco, mostrando un Cristo barbado que dirige su mano izquierda hacía el sagrado corazón que posee en la parte central de su pecho. En cuando al Sagrado Corazón de María, se la representa de manera semejante al Sagrado Corazón de Jesús, siendo policromada con los tonos azul y blanco, símbolo de la pureza.

La ilustración que poseemos de Aurelio Ureña presenta algunas diferencias con las obras definitivas, si bien estas no son notorias. En primer lugar, el Sagrado Corazón de Jesús originariamente extiende sus brazos en actitud orante, sin llevar su mano izquierda hacia su pecho como hemos podido observar. El Sagrado Corazón de María por su parte presenta la cabeza ladeada hacia su derecha y la imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa no aparece representada, por lo que no podemos saber en qué grado difería el diseño original con el resultado final, si bien es cierto que la descripción que Aurelio Ureña nos da es bastante fiel con las imágenes que tenemos de la Virgen por lo que debemos pensar que el boceto original apenas presentaría diferencias.

Las imágenes conservadas del retablo no solo nos han permitido conocer cómo eran en su origen las ya comentadas esculturas, sino que también nos resultan una importante fuente fundamental para conocer hasta qué momento estuvieron formando parte del retablo. Así la primera imagen fechada en torno a 1950, obra del popular fotógrafo giennense Jaime Roselló Cañada, nos da una detalladísima muestra de cómo era el conjunto diseñado por Ureña, con el total de sus partes y cada una de sus esculturas. Posteriormente, la fotografía datada en el año 1980 y de autor desconocido, nos transmite una información distinta. En primer lugar la Virgen como ya sabemos se encuentra en el nicho sola, habiendo perdido la totalidad de la decoración que la acompañaba. Por otro lado si comparamos esta imagen con la fotografía de Roselló, comprobaremos que también han desaparecido los dos ángeles que flanqueaban el manifestador y que estaban también incluidos en la ilustración original de Ureña. Por lo tanto, aunque desconocemos su paradero, podemos afirmar que las imágenes principales estuvieron en la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios al menos hasta 1980 y que en torno a 1950 y 1980 desaparecerían los ángeles. A pesar de ello a día de hoy se conserva en buen estado (figura 4) el citado conjunto (mesa de altar, sagrario y retablo), que en su momento realizó este escultor valenciano.

Por último decir que no debe extrañarnos la presencia en Jaén de escultores valencianos, como es el caso de Aurelio Ureña dedicados a la escultura religiosa, pues será muy notable durante todo el siglo XIX y XX. Este hecho se debe al gran número de escultores valencianos que pasaron a formar parte del cuerpo de profesores que realizaban su enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios durante estos siglos y a la presencia de prelados valencianos en nuestra tierra¹⁶.

16. DOMINGUEZ J. (2011). "Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204, pp. 429-464.

En el primer caso, en cuanto a la presencia de escultores valencianos por tierra jiennense, vamos a centrarnos en el siglo XX por ser el siglo en el que Aurelio Ureña es partícipe del patrimonio jiennense. Junto a Ureña contamos con artistas de la talla de Mariano Benlliure (Valencia 1862-1947). Formado en el taller de Ramón Álvarez Moretón¹⁷ se iniciará en el academicismo, si bien con el paso del tiempo avanzará hacia el modernismo y el naturalismo¹⁸ aunque como anécdota debemos decir que en un primer momento se inicia por iniciativa propia en la modulación de figurillas de cera¹⁹. El paso de Benlliure por la provincia de Jaén será clave, llegando a ser maestro del escultor jiennense Jacinto Higuera Fuentes por un periodo de 9 años²⁰. Entre sus obras de temática religiosa encontramos en Úbeda a Nuestro Padre Jesús de la Caída (1942).

Otro escultor valenciano es José Capuz (Valencia 1884; Madrid 1964), procedente de una familia escultora italiana afincada en Valencia²¹. Aunque en la obra de Capuz podemos encontrar tanto escultura religiosa como profana, es esta última la que mayor presencia tiene en Jaén con obras como el Monumento de Justino Florez.

Ramón Mateu Montesinos (1891-1980) destacará en nuestra provincia por ser profesor de modelado en la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente su director, al igual que lo hará el también escultor valenciano Rafael Rubio Vernia. Realizará las imágenes de San Bonoso y San Maximiano en Arjona (Jaén).

Pio Mollar (1878-1953) se especializa en escultura religiosa como es el caso del Santísimo Cristo de la Misericordia en Jódar (Jaén) y la imagen de San Juan de la cofradía de la Clemencia (Jaén).

Citados ya algunos ejemplos de artistas valencianos que nos dejaron su huella en tierra jiennense es necesario volver a incidir para no olvidarnos, de que la gran mayoría de los escultores valencianos que pasaron por Jaén (artistas como Aurelio Ureña y los mencionados anteriormente) durante el siglo XX habían recibido parte de su formación académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia). El prestigio que estos escultores recibían una vez finalizada su andadura por dicha Academia era sobresaliente, haciendo que fuesen fácilmente solicitados para la realización de cualquier obra escultórica a lo largo de la geografía española.

En cuanto al segundo de los casos, es decir, el caso de los prelados de cuna valenciana, encontramos que durante el siglo XX son tres los obispos valencianos que pisan suelo jiennense²². El primero de todos ellos será D. Salvador Castellote y Pi-

17. *Ibidem.*, p. 265

18. *Idem.*, p. 268

19. RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J. (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, p. 349

20. DOMINGUEZ, J, "Escultura novecentista en...", *Ob. Cit.*, p. 264

21. *Idem.*, pp. 268-269

22. En este punto es preciso aclarar que en el momento en el que Aurelio Ureña se encuentra realizando los trabajos para el futuro retablo, se encuentra como Obispo en la capital jiennense Don Juan Manuel Sanz y Saravia, nacido en la Puebla de los Infantes (Sevilla). En 1917 debido a una enfermedad, es sustituido por el administrador apostólico Plácido Ángel Rey de Lemos, procedente

nazo, nombrado obispo de Jaén en 1901, cuyo cargo finalizará tras su fallecimiento en la Catedral de Jaén a causa de un accidente en el año 1906. Tras este Juan José Laguada y Fellonera lo sustituirá hasta 1909. Avanzado el siglo debemos esperar para conocer al último de los tres obispos de origen valenciano, D. Santiago García Aracil, que será nombrado obispo de Jaén en el año 1984 y finalizará su cargo en el año 2004²³.

Conclusión

Sea como fuere, lo cierto es que la actividad de Aurelio Ureña en la capital giennense, hasta día de hoy, se resume en su aportación en la reconstrucción de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios a través del retablo del altar mayor. Decir que esta pequeña reseña no es sino la antesala de una posible futura publicación que ahonde más en la actividad del escultor valenciano y su relación con Jaén. Los datos presentados en este artículo han querido contribuir a sumar nueva información a la tan escasa que se tiene del escultor Ureña, añadiendo con ello una nueva tipología artística en la que también se encontró cómodo trabajando, el retablo. Hemos podido comprobar cómo la factura del retablo y de las esculturas que forman parte de él presentan un fuerte apego por el clasicismo barroco italiano, tal y como también podemos observar en otras obras conocidas suyas. Gracias a las fotos que se conservan del retablo completo, se han podido conocer las esculturas de la Virgen de la Medalla Milagrosa, iconografía hasta ahora que se desconocía que hubiese trabajado, y los Sagrados Corazones de María y Jesús. De esta última iconografía, la del Sagrado Corazón, que tanto gusta al escultor, conocíamos hasta ahora unas cuentas representaciones que tienen al niño Jesús como protagonista, si bien con la obra de Jaén se suma a la producción de Sagrados Corazones un Cristo adulto²⁴, y una Virgen María. Ampliamos además con esta publicación el marco geográfico al que llegan obras de Ureña, sumando Jaén a la lista de lugares ya conocidos como Valencia, Alicante, Cartagena o Málaga. Se intenta así contribuir a completar parte de la vida laboral del escultor Aurelio Ureña.

Bibliografía y webgrafía

- ALADEL, M. (1800). *The miraculous Medal. Its origin, history, circulation, results*. Philadelphia: H.L. Kilner & CO.
- CARMONA, J. (1998). *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo
- DA ROCHA ARANDA, Óscar (2009). *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

de Lugo, el cual ocupará dicho puesto hasta que se nombre en 1919 como Obispo al avilés Don Manuel Basulto Jiménez.

23. http://idd01zg6.eresmas.net/recursos/lib_fe_02/obispos.pdf Fecha de consulta: 10/07/2018

24. Junto con el Sagrado Corazón de Jesús de la Colegiata de San Nicolás en Alicante

- DOMINGUEZ, J. (2011). "Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (204), pp. 429-464.
- FERNÁNDEZ, A. (2016). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Entre el Barroco y el siglo XXI. Vol. I*. Málaga: Editorial ExLibric, pp. 269-270
- LÓPEZ ARENAS, Víctor M. (2016). "El Escultor Valenciano Aurelio Ureña Tortosa (1861-1939) y su obra en la ciudad de Alicante". En Alejandro Cañestro Donoso (presidencia). *I Congreso Internacional de Escultura Religiosa*. Congreso llevado a cabo en Crevillent, Alicante.
- LORITE, F. (2001). *Jaén. 100 años de historia (1900-2000). Tomo I*. Jaén: Librería Técnica Universitaria
- MARTÍN, J.J (1989). "Avance de una tipología del retablo barroco". *Imafronte* (3-5), pp. 111-156
- MARTÍN J.J (1992) *Historia del arte*. Madrid: Gredos, p. 531
- RODRIGO, C. (1996-1997). "El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir". *Ars longa: cuadernos de arte* (7-8), pp. 247-261.
- RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J. (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, p. 349
- V.V.A.A. (2011). "Los talleres artesanos-artísticos de la Valencia del siglo XX". *Archivo de arte valenciano* (92), pp.339-358 http://idd01zg6.eresmas.net/recursos/lib_fe_02/obispos.pdf
fecha de consulta: 10/07 2018

Documentación de archivo

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN (A.D.P.J), 3784/2



1. Ilustración del retablo para la Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios, Aurelio Ureña, 1960



2. Fotografía del Altar Mayor de la Iglesia del Hospital San Juan de Dios, Jaime Roselló Cañada, hemeroteca Institutos de Estudios Giennenses (1950-1969)



3. Fotografía del retablo de Aurelio Ureña, hemeroteca Institutos de Estudios Giennenses (1980)



4. Fotografía de la situación actual del retablo, Iglesia del Hospital de San Juan de Dios (2018)