

VARIA

EL TEMA DEL CORAZÓN VIGILANTE

Santiago Sebastián

Cada día resulta más evidente que los artistas de la Contrarreforma, e incluso los escultores, se inspiraron, como fue norma generalizada, en las ilustraciones de los libros de piedad, recurriendo incluso a los libros emblemáticos de contenido piadoso. Las "Compañías de Amor divino" se extendieron por Italia y el resto de Europa desde fines del siglo XV y su ideal fue precisamente la práctica de la caridad. Los teóricos de esta espiritualidad desarrollaron la mística nupcial, cuyo origen está en la Biblia, y en ella se alegoriza el amor humano como un reflejo y símbolo del amor que se establece entre Dios y el hombre: uno de sus representantes fue Ruysbroek, un escritor místico, vinculado al agustinismo y que influyó mucho sobre Santa Teresa y San Juan de la Cruz, incluso también parece haber dejado su huella sobre un emblemista tan importante como Otto Vaenius, el autor de la *Amoris divini emblemata*.

Esta tendencia espiritual vino a culminar en la obra más famosa de todos los tiempos: el *Pia Desideria* del jesuita Hermann Hugo, difundida por toda Europa desde 1624. El tema general de este tipo de literatura fue el progreso del alma en la vida espiritual, superando diversos grados, pero tanto el Alma como Cristo o el Amor divino son niños. Esta nueva sensibilidad de la vida espiritual la difundió el citado libro del *Pia Desideria*, vertido a casi todos los idiomas europeos.

El libro que más contribuyó a la difusión del simbolismo del corazón en función de lo espiritual fue el de Benedicto van Haeften (1588-1648): *Schola cordis*, o en la traducción castellana: *Escuela del corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios* (Madrid 1720). El tema del corazón no fue un descubrimiento del siglo XVII, ya que en la época de la patrística hubo entre los cristianos una devoción hacia el corazón de Cristo, y santos

contrarreformistas como San Juan Eudes y Santa Margarita María de Alacoque centraron su atención sobre este tema, a veces con visiones, que contribuyeron a la extensión del culto. El libro de van Haeften se editó desde 1623 con bellos grabados de Boecio de Bolswert. Cada capítulo va precedido del correspondiente emblema, con la inevitable apoyatura bíblica, que, a veces sólo sirve de punto de partida. El libro presenta en forma diluida el sistema de las tres vías, y tras el desvío del corazón, éste alcanza la iluminación que le permite el progreso espiritual y la perfección, que es la unión de espíritu y voluntad con Cristo (1).

La visión de los grabados y la lectura de los textos piadosos son fundamentales para la comprensión de algunas imágenes plásticas de los escultores de los siglos XVII y XVIII. Esto es básico porque nos ayuda a precisar si se trata del Alma o de Cristo o el Amor divino, pues ambos aparecen como niños, y sólo por los atributos podemos saber si se trata de uno u otra. El Niño Jesús tiene atributos de fácil distinción, como la Cruz junto a algunos de los Arma Cristi; el Alma se distingue porque no está acompañada de los símbolos cristológicos.

En las dos obras que voy a presentar ambos personajes tienen como atributo el corazón, que está vigilante, mientras los protagonistas duermen. El punto de partida escriturístico es el *cantar de los cantares* (5,2): "Ego dormio, et cor meum vigilat", es decir: "Yo duermo, pero mi corazón vela". Y son palabras que pronuncia la esposa. Esta, en el *Schola cordis*, es transferida al Alma, que como se indica en el emblema 36: *Cordis vigilia*, el Alma puede dormir porque el corazón vigila. Corresponde a la fase de la unión entre el Alma y el Amor divino, de acuerdo con la mística nupcial. Es la que vemos reflejada en la imagen del Alma, del convento de las Anas, de Murcia, atribuida a Nicolás Salzillo, que debe de ser anterior a 1727, cuando murió el padre del famosísimo escultor murciano. La figura descansa desnuda sobre un paño y el corazón le sirve de almohada.

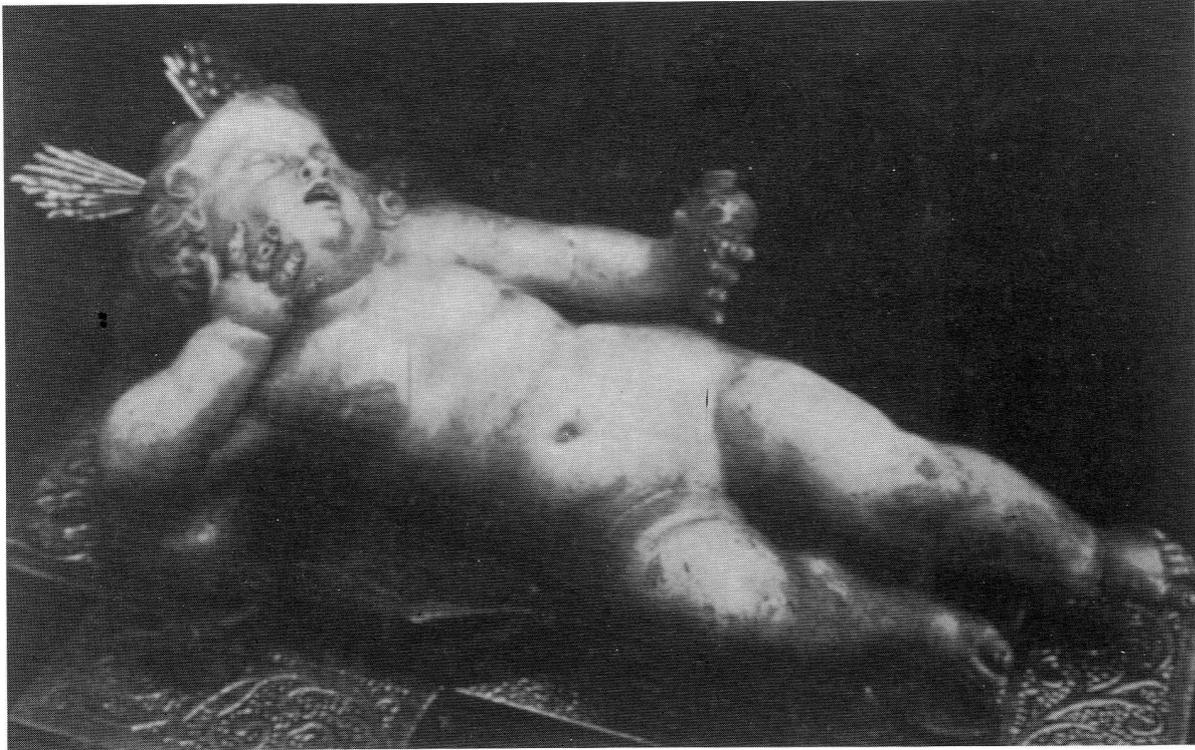


Fig. 1. Esteve Bonet. *Niño Jesús dormido*. Col. particular Valencia.

Más antigua es la presentación del *Niño Jesús dormido*, tema de larga trayectoria en la pintura europea del siglo XVI, y que se introdujo en España a mediados del siglo XVII, tal como muestra Alonso Cano en su versión de la colección Gudiol. Ya en 1557 un grabado de Giacomo Francia nos presenta al Niño Jesús dormido como premonición de su muerte en la Pasión; esta obra fue el punto de partida de las versiones boloñesas de Guido Reni y de Albani, que por medio de estampas se difundió el tema. Cabe destacar por lo que a España se refiere el cuadro de Murillo de la Galería Sheffield, el de mejores calidades de cuantos hizo el pintor sevillano. Cristo Niño descansa sobre la calavera con lo que se quiere decir que el anuncio de su Pasión está unido al triunfo de Cristo sobre la Muerte. El cuadro más característico de cuantos se conocen sobre esta temática es el de Alonso del Arco: "El Niño Jesús dormido sobre la Cruz", fechado en 1681, de la Academia de San Fernando, en Madrid.

Lo que antecede, me sirve de introducción para estudiar iconográficamente una obra del imaginero valenciano del siglo XVIII Jose Esteve Bonet (fig. 1), que ha sido titulado: "Niño Jesús del Buen Sueño", cuando más lógico parece ser llamarle: "Niño Jesús Dormido". La figura ha sido clasificada como del tercer estilo de este escultor, pero realmente se trata de una obra barroca. Gracias al *Libro de la verdad* del artista, publicado por Igual Ubeda sabemos que fue hecha para el párroco de Biar (Alicante), pero en 1971 era propiedad del canónigo de la catedral de Valencia

Sebastián Montón Hernández. Su realización el artista la fijó el día 3 de enero de 1784, cuando se le valoró en 45 libras y 15 dineros; se recoge también que su medida fue de dos palmos. El artista fue consciente de que hacía un Niño Jesús pues estaba: "historiado con trofeos de (la) Pasión". Hay un detalle que no recoge, presenta con la mano su corazón vigilante, mientras el duerme, y esto denuncia la consulta de un fuente emblemática, probablemente el citado libro de la *Schola cordis*.

Hay en el texto del *Libro de la verdad* una frase entre paréntesis, en que el artista expresa el juicio que le merece la obra realizada: "lo mejor que asta aora he hecho". Y tan satisfecho debía de estar de su obra que en 8 de diciembre de ese mismo año parece ser que realizó una réplica con destino al comerciante toledano Diego Rodríguez para agradecerle las atenciones que le había dispensado. De nuevo puntualiza la figura iconográficamente: "Sto. Niño Dormido e historiado de ynfinitos agregados". Está claro que el creador de la obra hablaba de Niño Dormido; lo del "Niño Jesús del Buen Sueño" debe de ser una calificación de Igual Ubeda o de sus propietarios, nada tiene que ver con la tradición iconográfica (2).

NOTAS

- (1) S. Sebastián: *Contrarreforma y barroco*. Madrid 1985 pp. 65, 323-24.

(2) A. Igual Ubeda: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencia 1971 PP. 71,73 y 233. Agradezco a mi discípula Ana Buchón que atrajera mi atención hacia esta pieza.

UNA OBRA DE FRANCISCO MOLINELLI: LA VIRGEN DE LA PORTADA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS.

David Vilaplana - Vicente M^º Roig

Por inercia se ha venido atribuyendo a Ignacio Vergara la autoría de la imagen de la Virgen del Rosario que en la actualidad preside la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, incluso manteniendo la consideración de ser ésta la imagen "más vergaresca" de toda la fachada por él tallada (1). Sin embargo, lo cierto es que tras heredar Vicente Dasí, en 1853, el citado título, planteó una drástica reforma del palacio, que debía hallarse en lamentables condiciones de conservación. En idéntico estado se encontraría sin duda la imagen de la Virgen del Rosario que, en madera, había tallado Ignacio Vergara entre 1740-1744 para la famosa portada. Así que, al tiempo que el nuevo marqués confiaba al arquitecto Ramón M^º Ximénez la remodelación neorrococó del palacio -con la colaboración del tallista José Nicoli-, encargaba al escultor Francisco Molinelli la ejecución de una nueva imagen de la Virgen del Rosario (fig. 1) que sustituyese a la deteriorada de Vergara. Esta, según el diseño de la portada debido a Hipólito Rovira (2), aparecía sedente, sosteniendo -en acusado desequilibrio- con su brazo derecho al Niño Jesús, que aparecía de pie, en actitud de bendecir (fig. 2). Dos alegorías.- La Oración y la Piedad (3)- esculpidas en altorrelieve, flanqueaban la hornacina que albergaba la estatua, estando rematada aquélla por una imagen de la Fama, en cuya base, sobre el arco, podía leerse en una filacteria hoy desaparecida: "AVE, TOTA PULCHRA, DOMUS/ nostrae custos et Patrona."

Sin duda Vergara tuvo presente al tallar la imagen de la Virgen el modelo que ofrecía la célebre *Madona con Santos* de la Galería Pitti, pintada por Andrea del Sarto (c. 1529), y cuya composición, transmitida a través de grabados, fue reelaborada sin apenas variaciones por el célebre escultor valenciano.

Por otra parte, hemos tenido ocasión de localizar algunas noticias interesantes en torno a Francisco Molinelli, del que descubrimos su presencia en Valencia como profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes, desde el año 1860 a 1871. En junta de la Academia de San Carlos del 6 de mayo de 1860 se dio cuenta de una comunicación del Rector de la Universidad de Valencia trasladando una Real Orden del 1^º de abril anterior en virtud de la cual se nombraba a Francisco Molinelli profesor de escultura de esta escuela de Bellas Artes (4). Asimismo, en la Exposición Nacional de 1867, siendo profesor en

Valencia, obtuvo una medalla de tercera clase por una escultura titulada *El Honor Nacional* (5). Y, al parecer, dejó nuestra ciudad a principios de 1871 para trasladarse a Madrid, junto con los también profesores Plácido Francés y el arquitecto Calvacho, al quedar como excedente (6), ya que se derogó la Ley de Instrucción Pública en 1857 por la que la Escuela dependía de la Universidad; siendo sustituido en su Cátedra por el escultor Farinós.

En Madrid Molinelli recibió encargos de suma importancia, como el efectuado por el Marqués de Portugalete, consistente en cuatro heraldos para las hornacinas de una estancia de su palacio, con los correspondientes ornatos en jambas y frontis (7). Más importante aún fue su intervención en la reforma y remodelación decorativa de la Iglesia de San Francisco el Grande, donde desde 1881 a 1889, fecha en que se reinaguró el templo, colaboraron los más destacados artistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX. A nuestro escultor se deben las cancelas de la entrada principal, los relieves de yeso patinado sobre la puerta del atrio, según dibujos de C. L. Ribera, los Evangelistas de la Capilla Mayor y algunos otros ornamentos, en los que colaboró nuevamente con Nicoli (8).

Por todo ello, y debido a la alta calidad de su obra no es de extrañar que un notable crítico citara encomiásticamente a nuestro escultor como "el Berrugete del siglo XIX" (9).



Fig. 1. F. Molinelli. *La Virgen del Rosario*. Palacio del Marqués de Dos Aguas.

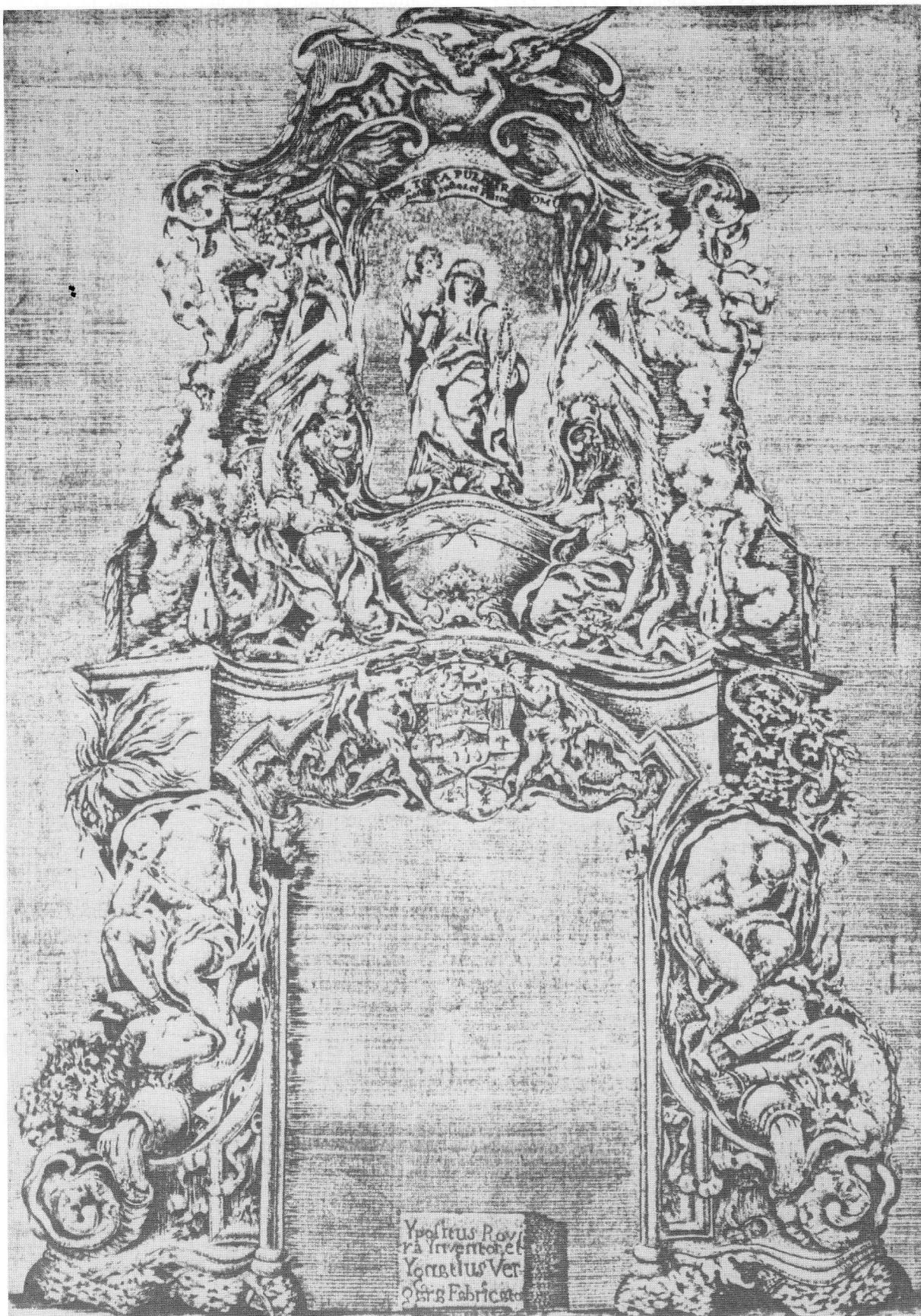


Fig. 2. H. Rovira: Diseño de la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas (Academia de San Carlos).

Respecto a la imagen de la Virgen del Rosario del palacio del Marqués de Dos Aguas, debemos, en gran medida, a Molinelli el "mérito" de que la crítica haya continuado atribuyéndola a Vergara, pues aquél se inspiró sin duda en una célebre obra del gran escultor tardobarroco, la Virgen de Porta Coeli, que se hallaba ya emplazada en el altar mayor de la catedral de Valencia, cuyo nuevo retablo diseñaría Ramón M^a Ximénez.

Francisco Molinelli, en instancia firmada a 26 de febrero de 1864, dirigióse a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos demandando su fallo por un boceto que en barro presentaba de una imagen de la Virgen del Rosario, "en estilo barroco", por encargo confiado por el Marqués de Dos Aguas. Examinado dicho boceto por la sección de Escultura, ésta emitió un informe favorable e incluso elogioso el 2 de marzo de 1864, considerando que no debía ofrecerse inconveniente en que la Academia prestase su aprobación, lo cual se verificó en la junta del 6 de marzo (10).

Aún había de pasar algún tiempo hasta que Molinelli llevase a término definitivo la imagen; noticia que el diario *La Opinión* se aprestó a publicar el 9 de abril de 1865, informando a sus lectores de la conclusión de la "colosal imagen de Nuestra Señora del Rosario" destinada al retablo, que por privilegio especial, continuaban teniendo los marqueses de Dos Aguas en la fachada de su casa-palacio. Comentábase, además, que dicha imagen, de colosales proporciones y realizada en yeso por motivos especiales del lugar donde debía colocarse, había sido ejecutada por el profesor de escultura Sr. Molinelli, quien no había podido prescindir de dar a su obra "el carácter de las demás esculturas de Vergara" que decoraban la fachada (11).

NOTAS:

(1) Un breve avance sobre el tema que tratamos aquí fue publicado en *Las Provincias*, 3-3-1988, bajo el título "Dos obras inéditas de Ignacio Vergara y una falsa atribución". En este breve artículo no sólo nos interesábamos por la Virgen del Rosario de Molinelli,

sino también por otras dos imágenes de excepcional calidad e inéditas -San Vicente Mártir y San Lorenzo- que se conservan en la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa Catalina, y que fueron talladas por Ignacio Vergara coetáneamente a la fachada del palacio del Marqués de Dos Aguas, obra del mismo escultor.

(2) El diseño, grabado a buril, se conserva en la Academia de San Carlos; al pie de la portada aparece inscrito: "Ypolitus Rovira Ynventor, et Ygnacius Vergara Fabricator".

(3) *Vid.* Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, 1603, pp. 370-373, 401-403.

(4) ARASC (Archivo Real Academia de San Carlos), Acuerdos de junta general. Años 1856 a 1874. Junta de 6 de mayo de 1860.

(5) *Las Provincias*, 19 de febrero de 1867, p. 1. *Diario Mercantil de Valencia*, 19 de febrero de 1867, p. 2. Francisco Molinelli formó parte, por la Escuela de Bellas Artes, del jurado de la Exposición Regional celebrada en Valencia en 1867. *Vid.* *Las Provincias*, 22 de mayo de 1867, pp.1-2. *Diario Mercantil de Valencia*, 23 de mayo de 1867, p. 1.

(6) *Diario Mercantil de Valencia*, 5 de enero de 1871, p. 2.

(7) N. Serret Comín, "Bellas Artes. Carta al aventajado escultor Ricardo Soria", *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 de marzo de 1875, pp. 143-148.

(8) *Las Provincias*, 26 de enero de 1889, p. 1. : "La iglesia restaurada de San Francisco el Grande en Madrid"; E. Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1985 (1^a ed. 1927), pp. 66-75. La iglesia de San Francisco el Grande fue reinagurada el 25 de enero de 1889.

(9) *Vid.* N. Serret Comín, *op.cit.*

(10) ARASC, Leg. 78, año 1864; Acuerdos de junta general. Años 1856-1874. Junta del 6 de marzo de 1864.

(11) *La Opinión*, 9 de abril de 1865, p. 3.