

# PINTAR LA ESCULTURA: APUNTES SOBRE DORADORES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN VALENCIA

ANA MARÍA BUCHÓN CUEVAS<sup>1</sup>

**Abstract:** Colour is essential in polychrome sculpture. Sometimes sculptors delegated this task to prominent painters, other gilders carried out the task themselves. Therefore, the Society of painters' articles of association which began in 1607, stated that gilding was one of the two branches of painting. The literature and archives contribute some gilders' names. Among the most prominent Valencian gilders in the 17th and 18th century are the Campos family, Gaspar Asensi or Roberto, who was skilful putting colour on the sculpture's face and hands. The painter Felix Lorente was an important collaborator of the sculptor Ignacio Vergara especially in his images, as it is explained here. The Royal Decree of 16th April 1682 allowed sculptors to paint their own works, which was, in the long term, disadvantageous for the gilders.

**Key words:** Polychrome sculpture / gilders / Valencia / 17th and 18th century.

**Resumen:** El color es esencial en la escultura policromada. En ocasiones los escultores recurrieron para su aplicación a destacados pintores; en otras muchas fueron los doradores los que asumieron la tarea. Como consta en los capítulos del Colegio de pintores que empezó a gestarse en Valencia en 1607, el dorado constituía una de las dos ramas de la pintura. La bibliografía y la documentación aportan nombres de algunos de estos artífices. Entre los más destacados de los activos en tierras valencianas en los siglos XVII y XVIII se encuentran los Campos, Gaspar Asensi o Roberto, hábil sobre todo en el encarnado de las figuras. Muy significativa fue la colaboración del pintor Félix Lorente en la policromía de alguna imagen de Ignacio Vergara, como aquí se da a conocer. A raíz de la promulgación de la real orden de 16 de abril de 1782 se permitió a los escultores colorear sus propias obras, lo que a largo plazo tuvo que afectar al quehacer de los doradores.

**Palabras clave:** Escultura policromada / doradores / Valencia / siglos XVII y XVIII.

*A la memoria de mi madre, Vicenta Cuevas Madrid*

En la conocida pugna entre la escultura y la pintura, los escultores sostenían que el primer artista fue el propio Dios, quien, como un verdadero escultor, formó al hombre del polvo de la tierra, del barro.<sup>2</sup> Los pintores, defendiendo la superioridad de su arte, replicaron que fue en el momento en que el Creador le añadió color cuando Adán recibió el hálito de vida.<sup>3</sup> Dejando aparte el carácter anecdótico de estas afirmaciones y sustrayéndolas del contexto en el que se producen, esto es, esa confrontación entre las dos artes, que tanta tras-

cendencia tuvo en Italia, el argumento de los pintores podría servir para constatar la importancia del color en las esculturas policromadas. Es de sobra sabido que grandes escultores recurrieron a conocidos pintores para el mejor acabado de sus obras. Siempre se traen a la memoria en la España del siglo XVII las colaboraciones de Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco, Pedro Roldán y Juan Valdés Leal, en Sevilla; Gregorio Fernández y Diego Valentín Díaz, en Valladolid; y Manuel Pereira y José Leonardo y Francisco Camilo, en Ma-

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 24-04-2012 / Fecha de aceptación: 16-7-2012.

<sup>2</sup> Génesis 2, 7

<sup>3</sup> Xavier Bray recoge estas consideraciones del *Arte de la Pintura* de Pacheco, que a su vez toma las palabras del *Poema de la Pintura* del pintor y humanista Pablo Céspedes. BRAY, Xavier (ed.). *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, pp. 15-43; p. 38, notas 59 y 60. Sobre el menor eco en España de esta pugna entre las dos artes véase: CHOCARRO BUJANDA, Carlos. *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 27 y 28.

drid. Tan importante es el color en la escultura policromada que especialmente las obras capitales de la imaginería española si se viesen privadas de él parecería que habían perdido el alma.<sup>4</sup>

Aunque en el estudio de la escultura policromada española la historiografía se ha centrado sobre todo en la parte plástica, no ha faltado tampoco el interés por su acabado pictórico. Pionero en este sentido fue el trabajo de M<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno *La policromía en la escultura española*,<sup>5</sup> al que siguieron los de Juan José Martín González “La policromía en la escultura castellana”<sup>6</sup> y Domingo Sánchez-Mesa Martín *Técnica de la escultura policromada granadina*.<sup>7</sup> A estos y al de Pedro Echeverría Goñi *Policromía del renacimiento en Navarra*<sup>8</sup> se suman otros más recientes como los de Concepción de la Peña Velasco “Pintor de pincel, pintor de retablos”,<sup>9</sup> los de Cristóbal Belda Navarro “Francisco Salzillo y la escultura pintada”, el ya citado del año 2000<sup>10</sup> y *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*,<sup>11</sup> el de Bruquetas Galán *Técnicas y materiales de la pintura española de los siglos de oro*<sup>12</sup> y el ya mencionado de Xavier Bray.<sup>13</sup>

En el área valenciana, si bien las investigaciones sobre la escultura de época moderna se han incrementado notablemente en las últimas décadas, los estudios dentro de ella de la policromía de las imágenes en madera son muy escasos. En general, se suelen limitar a análisis de piezas concretas mostradas en alguna exposición o a informes técnicos muy especializados resultado de algunas intervenciones. En cualquier caso, se echa en falta un estudio global que aúne tanto los aspectos técnicos como los referidos a los artífices de esas po-

licromías. De lo primero no vamos a ocuparnos en las páginas que siguen. Cedemos el testigo a personas mucho más preparadas, que habrán de enfrentarse al gravísimo inconveniente que supone la destrucción de buena parte de las imágenes de las centurias pasadas. Nos centraremos aquí en lo segundo, esto es, en los responsables de dotar de vida –como decíamos al principio– a las formas de madera. En esta misión tuvieron un papel protagonista los doradores. El trabajo reunirá precisamente noticias diversas sobre doradores, sobre todo de los siglos XVII y XVIII, activos en Valencia, y asimismo se abordarán cuantas cuestiones conocemos sobre policromía de las imágenes en este ámbito espacial y temporal. Pero previamente serán planteadas algunas consideraciones generales para contextualizar el estudio en el conjunto del territorio español.

La escultura policromada se concebía como un todo que debía resultar verosímil, si bien escultura y pintura tradicionalmente eran ejecutadas, salvo excepciones, por artífices diferentes, que dependían entre sí para conseguir un buen resultado final. La policromía se encargaba a pintores y artífices especializados. En las ordenanzas gremiales probablemente más completas, las de Sevilla dictadas por los Reyes Católicos, recopiladas e impresas en 1527, se establecían cuatro especialidades dentro del arte de la pintura y se delimitaban sus funciones: la pintura de sargas, la pintura de imaginería o de retablos, el dorado y policromado (doradores de tabla) y la pintura antes llamada a *lo morisco* (sobre madera y pared). Cada una de estas ramas requería un examen independiente para su ejercicio. A estas ordenanzas remitió Francisco Pacheco (1564-1644) para argumentar su

<sup>4</sup> A propósito de esta metáfora véase: BELDA NAVARRO, Cristóbal. “La pintura en la escultura”. En: *El Siglo de Oro de la pintura española*. En: SUREDA, Joan (dir.). *Summa Pictorica: historia universal de la pintura*. X vols., Madrid, Planeta, 2000, vol. VII, pp. 323-343; pp. 323-326.

<sup>5</sup> GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y oficios artísticos de Madrid, 1943.

<sup>6</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “La policromía en la escultura castellana”. *Archivo Español de Arte*, 1953, n<sup>o</sup> 26, pp. 295-312.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1971.

<sup>8</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro. *Policromía del renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990.

<sup>9</sup> DE LA PEÑA VELASCO, Concepción. “Pintor de pincel, pintor de retablos. La exaltación del color en la arquitectura en madera”. En: *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*. Murcia, 1999, pp. 68-75.

<sup>10</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal. “Francisco Salzillo y la escultura pintada”. En: DELGADO Y CERDÁ, M. F. (com.). *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*. Madrid: BCH, 1998, pp. 37-53 y BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2000 (nota 4), pp. 323-343.

<sup>11</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja Murcia, 2001.

<sup>12</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales en la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

<sup>13</sup> BRAY, Xavier, 2010 (nota 3), pp. 15-43.

protesta contra Juan Martínez Montañés (1568-1649) por dedicarse a la policromía sin estar examinado. Ellos, que se habían entendido tan bien uno esculpiendo y el otro policromando las obras, se enfrentaron al entrar en juego intereses profesionales opuestos cuando en 1621 Montañés firmó el contrato para ejecutar el retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla. En él el escultor incluyó también la policromía y, aunque se sirvió de pintores para la tarea, se ocupó de señalar las condiciones.<sup>14</sup> Para obtener una mayor independencia profesional el escultor sevillano Pedro Roldán (1624-1699) pasó el examen de *pintor de ymaginería*. También Alonso Cano (1601-1699) combinó con maestría ambas artes, y otros como Francisco Salzillo (1707-1783), ya en el siglo XVIII, practicaron lo que ha sido considerado *escultopintura*.<sup>15</sup> En esa línea de buscar una autonomía de los escultores para el policromado de sus imágenes está el hecho de que en el Colegio de Escultores de Barcelona en los exámenes se establecía una prueba en la que había al menos dos preguntas sobre pintura.

De las cuatro especialidades de pintura establecidas en las mencionadas ordenanzas de Sevilla el escalafón superior lo ocupaba la *pintura de imaginería* o de *retablos*. Sus artífices se ocupaban de pintar las *imágenes* o *historias de pincel* de los retablos. Una especialidad menor la constituía el dorado, si bien fue cobrando importancia al avanzar el siglo XVI con la proliferación de los grandes retablos de talla cubiertos de oro. La actividad de los doradores, que quedaba bien delimitada, requería el dominio de la disposición de los aparejos hasta la última mano de bol, la elaboración de los temples para *lo vivo* o *para pergamino* o la aplicación del carmín o del óleo.<sup>16</sup> En la ordenanza 16ª se establecía: *el que es solamente dorador no puede tomar aun el dorado donde hubiere pintura o imagen de bulto* y en la 3ª que a los que solo eran doradores no se les permitiera que encarnaran los rostros de las figuras de bulto sin estar examinados de ello.

Señala Bruquetas que fue la especialidad del dorado la única que llegó a tener cierta entidad en el siglo XVII frente a la *pintura de imaginería*. Esto provocó tensiones entre doradores y pintores,

al pretender los primeros desligarse de su tradicional subordinación a estos. La citada investigadora explica el caso de los doradores madrileños en una exposición que por su interés resumimos.<sup>17</sup> Estos profesionales obtuvieron su autonomía respecto a los pintores con la aprobación de sus ordenanzas por el rey el 11 de marzo de 1614, lo que originó un pleito con ellos que se prolongaría en el tiempo.

Al escindirse y formar su propio gremio los doradores obligaban a los pintores a examinarse para poder contratar obras de dorado. Los pintores se negaron con rotundidad, pues consideraban que el dorado era solo una de las primeras fases del aprendizaje de la pintura, y aquel que llegaba al estadio superior, *la pintura de imaginería*, era porque dominaba los principios intelectuales de esta, que implicaban el *componer*, el *historiar* y el *formar ydeas*. Corroborando este argumento, Gómez de Mora, uno de los testigos en la probanza de los pintores manifestó: (...) *los doradores que a avido de alguna ymportancia que entienden el arte del dorado estofado y encarnado a sido por medio de aver sido aprendiçes de pintores porque de otra suerte no podían saverlo con el arte y perfección que se requiere por ser el primer grado de la pintura el dorar como tiene dicho quedándose solo en doradores los que con corto yngenio no sean atrevido a pasar adelante por ser la pintura una de las artes de mayor dificultad* (...) Gómez de Mora concluye citando a los doradores de más renombre en la Corte que, apoyando sus palabras, fueron aprendices de pintores: Francisco Esteban, Juan Moreno y Urban de Baraona.

Otros testigos presentaron el dorado como una actividad sencilla, puramente mecánica, así Santiago Morán manifestó: *el officio de dorador no consiste en ciencia en que sean necessario examen porque se reduce al aparexar y templar la cola para asentar el oro con los demás aparexos lo qual se aprende y puede aprenderse con mucha facilidad en pocos días que lo vea açer qualquiera perssona que nunca lo ubiesses visto y después lo haría porque solamente consiste en tener buen pulso para asentar el oro* (...) El pintor Vicente Carducho, por su parte, consideraba que incluso el estofado era una labor que exigía estudio e in-

<sup>14</sup> Véase BRUQUETAS GALÁN, Rocío, 2002 (nota 12), p. 65. Sobre el conflicto entre los dos artistas es muy esclarecedora la lectura de la carta del pintor al escultor en la que refuta sus argumentos. En BRAY, Xavier, 2010 (nota 3), pp. 196-197.

<sup>15</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2001 (nota 11), pp. 98-99.

<sup>16</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2000 (nota 4), p. 332.

<sup>17</sup> BRUQUETAS GALÁN, Rocío, 2002 (nota 12), pp. 69-72.



Fig. 1. Francisco Ribalta. *San Lucas*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Foto: Paco Alcántara.

genio, ignorada por los doradores *por no haver subido aquel grado*.

Por sentencia de 11 de agosto de 1621 se impuso que las visitas de inspección para las obras de dorado las realizarían conjuntamente un pintor y un dorador, pero los doradores no visitarían las obras de los pintores. Se desconoce la sentencia definitiva, pero ambas partes recurrieron, aunque se sabe que los doradores siguieron manteniéndose como gremio aparte.

También en Zaragoza se produjo la escisión entre los pintores y los doradores, que tuvo lugar en 1675. Los doradores durante el siglo XVIII tuvieron su gremio y su cofradía en el convento de San Francisco de Zaragoza. De él formaban parte los que habían sido examinados. Concretamente sus competencias se limitaban a *dorar, estofar, colorir, platear, dorar de sisa* con colores al temple. Los oficios de pintor y dorador se consideraban, pues, diferentes, aunque hubo algunos artífices que, previo examen, ejercieron ambas facultades como el pintor-dorador Francisco Plano. Por otro lado, también hubo escultores-doradores como Gregorio de Messa, Domingo Tris y Carlos Salas, escultor académico afincado en Zaragoza aproximadamente desde 1760, que, según consta documentalmente, pintaba sus propias imágenes.<sup>18</sup>

Y ¿cuál era la situación en Valencia? Según señala Miguel Falomir,<sup>19</sup> al menos hasta muy avanzada la tercera década del siglo XVI en Valencia el dorado no constituía una especialidad aparte de la pintura, sino que era una actividad propia del pintor de retablos. A diferencia de lo que ocurría por ejemplo en Zaragoza en que había un examen específico de dorador en torno al período que él estudia (último cuarto del siglo XV –primer cuarto del XVI),<sup>20</sup> en Valencia el examen de retablista, según quedó fijado en 1520, incluía, entre otros ejercicios el de (...) *daurar, picar e brunyr lo daurat, de manera que estiga magistralment acabat a coneguda dels dits examinadors (...)*.<sup>21</sup> Será en la Tacha Real de 1528 cuando se encuentre el nombre de los primeros artífices autotitulados doradores. Se trataba de Cristofol Rodrigues y Martín Guaytan, habitantes de la parroquia de Santa María. Supone Falomir que dado que en los capítulos de 1520 no se preveía la existencia de una rama de la pintura específicamente dedicada al dorado, los primeros doradores provendrían del campo de la retablistica.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2000 (nota 4), p. 336 y BOLOQUI LARRAYA, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*. Granada: Ministerio de Cultura, 1983, v. I, p. 107.

<sup>19</sup> FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1996, p. 222.

<sup>20</sup> En la capital aragonesa el maestro de retablos podía dorar, pero también existía el dorador propiamente dicho, que trabajaba siempre bajo su supervisión. Véase FALOMIR FAUS, Miguel, 1996 (nota 19), p. 222, nota 146.

<sup>21</sup> BENITO DOMENECH, Fernando-VALLÉS BORRÁS, Vicente. "Un Colegio de pintores en la Valencia de 1520". *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, año LXXIII, pp. 62-67; p. 63.

<sup>22</sup> FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*: Generalitat Valenciana, 1994, pp. 43 y 98 y FALOMIR FAUS, Miguel, 1996 (nota 19), p. 222. Hasta esos momentos se distinguía en Valencia entre los pintores de retablos o retablistas (*retaulers*), los pintores cortineros y los iluminadores de libros. Estos, en franca decadencia por el auge de la imprenta, desaparecen como tales en los capítulos del Colegio de 1520. Véase FALOMIR FAUS, Miguel, 1994 (nota 22), pp. 38-42.

No hay que olvidar, por otro lado, el papel de los doradores con relación a la profesión de los fabricantes de armamento. En este sentido Tramoyeres señala que ellos, los doradores, constituían uno de los siete brazos que componían el oficio de los armeros, que englobaba además a espaderos, cuchilleros, guarnecedores, freneros, silleros y bordadores. En: TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*. Valencia: Imprenta Domenech, 1889, p. 132.

A principios de la centuria siguiente está confirmada la división y el dorado se va a considerar como una de las dos ramas de la pintura. Así se establece en el capítulo 1 de la primera normativa redactada en 1607 por un grupo de pintores con la intención de fundar un colegio: *E primerament, ordenen los dits pintors que per quant en dita art de pintar unes persones se apliquen més a obrar y pintar figures de dita manera, de gènere y facultat y altres persones se apliquen més a daurar, tennint ús més habilitat a la obra de daurar que no al pintar, que per ço, fent nominació y electió de un any de clavari que use més de la dita art de pintar, y lo altre any aquell que ha usat y use més de la facultat de daurar. Y així mateix orde, ço és, que hu de dits son majors sia dels que se apliquen més a la pintura, y lo altre al que se aplica més a daurar. E finalment, que los dits prohòmens tres sien los que més se apliquen a l'art de pintar, y los altres tres dels que més se apliquen a daurar.*<sup>23</sup>

La idea de fundar el Colegio<sup>24</sup> partió de un grupo de pintores con el fin de proteger la calidad de la pintura valenciana frente a la abundancia de artifices mediocres que no paraban de vender obras malas y baratas y también para poner freno a la competencia de pintores extranjeros y a la importación de pinturas de bajo nivel. La iniciativa la tomaron trece individuos, que formaron la primera junta directiva. Se trataba de los pintores Cristóbal Llorens, Miguel Joan Porta, Vicente Cros, Juan Sariñena, Francisco Ribalta, Samuel Bolsculs, Sebastián Zaidía, Abdón Castañeda y Francisco Peralta; y de los doradores Gil Bolainos, Gaspar Ferri y Francisco Blasco, padre e hijo. El proyecto contó con la oposición de otros pintores, que preferían seguir ejerciendo su pintura, probablemente de baja calidad, sin ajustarse a la normativa colegial y sus restricciones. Ese enfrentamiento derivó en un pleito que no se resolvió hasta que en 1616 la Real Audiencia se pronunció a favor de los colegiados, si bien los contrarios al Colegio siguieron oponiéndose, y unos y otros acudieron a Felipe III, quien escribió al duque de Feria y se manifestó contrario a que la Audiencia se inmiscuyera en un asunto ciudadano.

Dejando a un lado las vicisitudes del Colegio, lo que nos interesa aquí es ver cómo se integraban en él los doradores. Es bien significativo que a la hora de distribuir los cargos de la institución hubiera equidad entre los que propiamente pintaban y los que estaban más especializados en dorar. En ese aspecto se les colocaba en el mismo plano de consideración. Eso lo vemos tanto en los primeros capítulos redactados en 1607 como en los nuevos capítulos para la fundación, los cuales (los segundos), con algunas modificaciones del portavoz del gobernador, fueron dados a conocer a los interesados por pregón en virtud de sentencia de 13 de agosto de 1616. Llama la atención la al menos aparente armonía que se advierte en el Colegio de pintores entre los miembros de cada una de las dos ramas que lo integraban, lo que contrasta poderosamente con lo que por esas mismas fechas pasaba entre los doradores, independizados, y los pintores madrileños por las causas ya expuestas. Eso no significa que en el Colegio valenciano no hubiera distinción de categorías entre ambos en relación con la distinta dificultad que cada una de las actividades encerraba. Así, en uno de los primeros capítulos redactados en 1607 se establecía que ninguna persona sería examinada de maestro si antes no demostraba haber estado afirmado como discípulo en casa de un maestro, en caso de examinarse de pintura durante siete años y de dorado durante cinco. Este último plazo se reducía a cuatro años en el capítulo 13 de los nuevos de 1607, hechos públicos en agosto de 1616. También en las tasas de los exámenes se advierte la diferencia: quien se examinara sólo de dorar pagaría la mitad de lo que lo haría el que se examinara de pintura, y el que lo hiciera de las dos cosas pagaría lo mismo que el segundo. Pero aún más, en algunos de los primeros capítulos redactados hay una sutil diferencia al denominar cada una de las dos actividades. Por un lado se habla de *art de pintura* y por otro de *facultat de daurar*<sup>25</sup> (el subrayado es nuestro). Esto, que puede pasar desapercibido, resulta elocuente, pues en otros ámbitos de forma mucho más clara la

<sup>23</sup> Recogido en BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo. *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 32. Para el estudio de esta institución véase TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un Colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912. A ambos trabajos aludiremos para abordar el tema. También tratan de él BENITO DOMENECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia. Diputación Provincial de Valencia, 1987, pp. 30 y 31 y FALOMIR FAUS, Miguel, 1994 (nota 22), pp. 50-59.

<sup>24</sup> Un precedente frustrado de esta organización fue el Colegio de pintores que intentaron constituir en 1520 cinco pintores de la ciudad, proyecto que ha sido interpretado como un exponente reivindicativo de las aspiraciones gremiales que alentó la Alemania. Véase BENITO DOMENECH, Fernando-VALLÉS BORRÁS, Vicente, 1992 (nota 21), pp. 62-67 y FALOMIR FAUS, Miguel, 1994 (nota 22), pp. 28 y ss.

<sup>25</sup> Véase BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo, 2001 (nota 23), pp. 34 y ss.

pintura era considerada ciertamente arte, fruto del ingenio, mientras el dorado era visto como un oficio meramente mecánico. Ese matiz, no sabemos hasta qué punto intencionado, desaparece en los nuevos capítulos, en el primero de los cuales se habla de *dita art de pintura en qualsevol dels braços de aquella, ço es, en pintura o daurar*.<sup>26</sup>

Otro capítulo interesante es aquel en el que se detallan algunos de los quehaceres intrínsecos a la práctica del dorar: *Item determinam delliberam y ordenam que aixi mateix se faça electio de dos majorals y examinadors pera la dita art de pintura lo hu dels quals sia persona molt experta en la pintura pera poder conixer y examinar coses tocants á la pintura y lo altre que sia perssona molt intelligent en la dauradura y coses annexes adaquella com es grauar y estofar lo or pera que examine les coses tocants a la dauradura tot lo qual es cosa molt convenient pera adornar los retaules de pintura. E aixi la dita pintura com dauradura y encarnacio de les figures de bulto tot reste en son punt y perfectio guardantse lo modo conuenient*.<sup>27</sup>

Luis Tramoyeres manifestó desconocer las vicisitudes del Colegio más allá de 1617, pero vio huellas de él en 1686, al analizar sendos memoriales dirigidos al rey Carlos II,<sup>28</sup> en los que se manifestaba la oposición de los profesores de pintura académicos de la Academia fundada en el convento de Santo Domingo de Valencia<sup>29</sup> frente al tradicional monopolio y las restricciones corporativas en el ejercicio de la pintura. El contenido del primero de los memoriales, escrito por Juan Bautista Daya, en nombre de aquellos académicos, es el siguiente: *Ahora nuebamente han intentado los doradores de la ciudad de Valencia atrayendo a sí algunos pintores que por no ser tales se apartan de su verdadera profesión hazer y juntar un Cuerpo de Professores de este Arte, queriendo sujetar a los verdaderos Pintores a examen, erigiendo examinadores y haciendo estanque de la Pintura para*

*mantener el cuerpo fantástico que solicitan erigir. Y habiendo tenido noticia mi parte que son los verdaderos Académicos de la Academia fundada en Santo Domingo de Valencia, recurrieron a la Rl. Audiencia y previnieron en ella juicio citando a la parte contraria que contesto el pleyto y oy pende en juicio contradictorio.*

El segundo memorial, alusivo al mismo pleito, resalta la libertad, liberalidad y nobleza de la pintura frente a quienes pretendían supeditar ese arte a antiguos privilegios gremiales, más propios de los oficios mecánicos.

Si ciertamente, como se manifiesta en la documentación, la iniciativa de mantener un cuerpo de profesores de pintura en 1686 partió de los doradores cabe preguntarse el porqué. ¿Por qué buscaron reforzar esa corporación "atrayendo" hacia ella a algunos pintores, y no intentaron independizarse como hicieron por ejemplo mucho tiempo antes los doradores madrileños y en 1675 los de Zaragoza? A falta de más información, preferimos no especular con las posibles respuestas y dejamos solo planteada la pregunta.

Por la fecha, acaso relacionada con esa pretensión de los doradores denunciada en los memoriales se encuentre una interesante noticia documental referida al dorador Gaspar Asensi o Asensio, según la cual, él y el pintor Vicente Aguilar<sup>30</sup> pidieron permiso para reunirse los pintores y doradores el 10 de marzo de 1686 en la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia, para el buen gobierno del gremio. Dos años antes, en 1684, encontramos a ambos formando parte de la *Academia de pintors y Congregació de Nostra Señora y Glorios Patriarca Sent Josep construhida en lo Collechi de Sent Phulchensí orde de Sent Agostí de la pnt. ciutat de Valencia*. Se reunió la junta de esta academia en tal ocasión para *fer y votar Academich y demes carrechs*. Entre los integrantes de ella se reconoce al menos a otro dorador: Cristóbal Campos,<sup>31</sup> del que se tratará más adelante al igual que de Asensi.

<sup>26</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1912 (nota 23), p. 30 y BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo, 2001 (nota 23), p. 37.

<sup>27</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1912 (nota 23), pp. 31 y 32.

<sup>28</sup> Los documentos en TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1912 (nota 23), pp. 71-80.

<sup>29</sup> De esta academia dio cuenta GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el Nobilísimo Real Arte de la Pintura*, Madrid: edición preparada por Antonio Rodríguez Moñino, 1965.

<sup>30</sup> Este pintor es prácticamente ignorado en la bibliografía, lo que encajaría con la idea de que los pintores que apoyaban la pretensión eran más bien de segunda fila, según se desprende de los comentarios de los memoriales; no obstante, debió tener cierto reconocimiento desde el momento en que se contó con él para algunos trabajos pictóricos en las obras del Palacio del Real. Véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis: "Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones". *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, pp. 21-39; pp. 24-26.

<sup>31</sup> LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 15 y 121.

Hechas todas estas consideraciones previas, en las páginas que siguen se recogerán noticias sobre doradores que trabajaron en Valencia, y en general, sobre artífices responsables de la policromía de las esculturas de madera, entre los que encontramos algunos pintores de renombre. El estudio –como se dijo– se centra en los siglos XVII y XVIII, pero se hará alusión a algunos nombres de centurias anteriores, a modo de antecedentes.<sup>32</sup>

Ya señaló Falomir,<sup>33</sup> que no era extraño que a pintores retablistas reconocidos se les encargaran trabajos relacionados con el dorado de cualquier objeto más o menos artístico. Así, el famoso pintor Jacomart en 1454 encarnó los santos y profetas de la custodia de la catedral de Valencia e hizo *los smalts que son en la vasa*. Siete años después, también en la catedral, pintó las rejas del altar mayor, pero al morir sin haber acabado el trabajo, su viuda cobró por su dorado una cantidad. Retomó la obra Joan Reixach, que cobró 15 libras por oro y trabajos.<sup>34</sup>

En el siglo XVI volvemos a encontrar a algunos de los más importantes pintores del momento activos en Valencia realizando tareas de dorado y de policromía de imágenes. Por poner algunos ejemplos, sin dejar la catedral, están documentados los trabajos de: Rodrigo de Osona, que en 1505 cobró 10 ducados *per lo encarnar del crucifixi* y 10 libras *per*

*daurar lo sagrari*; Nicolás Falcó, que en 1507 cobró *per daurar e haparelles del arquitrau*, en 1518 por dorar la grúa para el facistol y en 1525 *per daurar y encarnar lo Crucifixi pel cor, per renovar lo crucifixi vell en la capella dels metges*; Miguel Juan de San Leocadio, hijo del conocido Pablo de San Leocadio, quien en 1513 cobró *per or daurar e enarnar la testa de la image de la Verge Maria e dos angels que novament es estada feta en la Seu per obs de certes reliquies de la Verge Maria*,<sup>35</sup> Vicente Macip, que en 1522 cobró por dorar la corona de la Virgen de la puerta de los Apóstoles, en 1522-1523 por dorar la peana de la Virgen del retablo mayor y en 1524 el sagrario nuevo;<sup>36</sup> y Juan Sariñena, quien en 1583 encarnó el rostro, cuerpo y brazos de la figura de la *Majestad* que estaba encima del retablo del altar mayor, y ya en la centuria siguiente, en 1607, encarnó el rostro de la *mare de Deu, niño, roba y lliri de la Verge del Cor* y en 1619 cobró por dorar la guaración del cuadro de *Santo Tomás de Villanueva*.<sup>37</sup>

A principios del siglo XVII el conocido pintor de Valencia Sebastián Zaidía o Saidía llevó a cabo tareas de esta índole. Consta documentalmente que en 1602 y en 1606 recibió pagos por su actividad en la pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia de Andilla (Valencia), que concluyó en 1609.<sup>38</sup> En este último año Jerónimo Olleta, bañero de Valencia, se comprometió a entregarle a él y a Miguel Joan Porta 10.000 panes de oro fino

<sup>32</sup> En ningún caso se pretende ofrecer una relación exhaustiva de los doradores activos en Valencia en ese período, para lo que hubiera sido necesaria otra metodología en la investigación. Básicamente se intenta dar a conocer noticias sobre algunos de esos artífices que hemos ido recogiendo paralelamente a nuestras investigaciones sobre escultura valenciana de los siglos XVII y XVIII, a la que ellos no fueron ajenos, por su importante papel en el acabado de las obras, especialmente de madera.

<sup>33</sup> FALOMIR FAUS, Miguel, 1996 (nota 19), p. 222.

<sup>34</sup> SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, pp. 529 y 541. En esta misma monografía se documentan otros artífices que se ocuparon en el siglo XV de labores de dorado o de policromía de imágenes de la seo. Son: Gozalvo Sarriá, que en 1432 pintó la clave y doró y plateó *lo penell* del cimborrio; Felipe Porta, quien en 1437 cobró *per lo pintar e daurar quatre seraphins vermells que eren quatre testes vij parelles de alas, e de encarnar de nou lo infanto Jhs*; el mestre Fillol, que en 1467 cobró *per pintar e platejar les closes de la custodia*; Juan Dolmar, que doró en 1470 las letras de los tres Reyes y en 1476 el retablo de madera del altar mayor; Antonio Picó, quien en 1470 cobró por dorar *duas tubetas retrotabuli*; García Antich, que en 1472 doró la Virgen de plata del altar mayor; Pedro Juan Ballester, que en el mismo año pintó *la faç de la Verge dargent*; Martí Torner, quien en 1489 cobró *per daurar la peanya e botells del retaule de St. Cristofol*; Vicente Mestre, que en 1496 cobró *per dorar e pintar la clau de la custodia del capitol de la entrada*; y el mestre Gabriel, que en 1497 cobró *per encarnar lo crucifixi que está en lo capitol per diadema cabellera e barba*. Todos estos datos en Sanchis Sivera, José, 1909, pp. 528, 529, 531, 533, 537, 540 y 543.

<sup>35</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), pp. 528, 532, 541 y 543.

<sup>36</sup> BENITO DOMENECH, Fernando. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, p. 21.

<sup>37</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), p. 544.

Junto a los pintores citados el mismo autor documenta en la catedral otros artífices en el siglo XVI que asumieron este tipo de encargos, entre ellos: Pedro Sanz (1501-1511), Pedro de Cardona (1502), Onofre Alemany (1506), Juan Martí (1509), Marcos Cabanes (1517), Simón Gurrea (1523), Vicente Pascual (1524), Juan de Córdova (1533 y 1545), Sebastián Sorita (caso de ser esculturas dos ángeles que pintó al pie del crucifijo, 1566), Juan Bautista Muñoz (1582 y 1589), José Nadal (1598) y Martín de Tápia (1599). Toda la información en Sanchis Sivera, José, op. cit., 1909, pp. 528, 530, 531, 534, 537-539 y 542. Por ser obras menores y para hacer más fluido el texto no las detallamos, para lo que remitimos a la citada monografía.

<sup>38</sup> El retablo fue encargado al escultor valenciano José González en 1576, pero al morir sin finalizarlo se hizo cargo de él en 1584 el escultor murciano Francisco de Ayala, quien según la contrata debía ocuparse asimismo del estofado de sus figuras.

para dorar el retablo de la iglesia de Burriana.<sup>39</sup> Se sabe también que en 1612 se le extendió un época de pago por dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Valencia.<sup>40</sup>

En esas fechas además de pintores propiamente dichos que se ocupaban también de tareas de dorado, hubo artífices más especializados en ellas, como se vio al tratar del Colegio de Pintores. Precisamente los documentos referidos a esa institución proporcionan algunos de sus nombres. A los ya citados Gil Bolainos, Gaspar Ferri y Francisco Blasco, miembros de la primera junta directiva de 1607, hay que añadir los que junto con los dos primeros (Bolainos, mayoral y Ferri, *conseller*), ocuparon los nuevos cargos al renovarse el 23 de octubre de 1616. Se trataba de Vicente Cros (*conseller*) y Pere Torner (*síndic*).

La noticia documental más importante sobre Gil Bolainos data de 1618, en que realizó el dibujo y planta del tabernáculo que el escultor Luis Muñoz y su esposa, Elisa Flor, concertaron con los jurados de Carcaixent, con ángeles y pilares entorchados. Se nos descubre así como no solo propiamente dorador sino también diseñador, en este caso de un tabernáculo. De Gaspar Ferri se sabe que en 1624 cobró 32 libras por pintar y dorar las ventanas, puertas y cancelas del Palacio del Real de Valencia; de Francisco Blasco que en 1609 pintó la mayor parte de las piezas del monumento de la catedral de Valencia; de Vicente Cros, aparte de algún dato personal, que en 1616 pactó cobrar 49 libras que se le debían a cuenta de la pintura y dorado del altar de la Virgen del Rosario de Torrent y que en 1617 cobró a cuenta de pintar y dorar el retablo de la capilla dels Timors de la iglesia parroquial de Carcaixent; y, por último, de Pere Torner, natural de Prades, que en 1622 reconoció junto a Cristóbal Rondón y Miguel Vidal haber recibido de Francisco Ribalta y del duque de Segorbe dinero por el pago del dorado y la pintu-

ra del retablo de la iglesia de Santa María de El Puig, por un precio de 1.450 libras, de las que ya habían cobrado 1.100, y también que en 1633 cobró por dorar el órgano grande de la catedral de Valencia y por los materiales.<sup>41</sup>

A estos doradores también se unen los que se matricularon en 1616 en el Colegio de Pintores, concretamente: Agostí Climent, Joan Torner, Martín de Tapia y Luis Campos el 28 de septiembre; Pau Mur y Cristófol Rondón el 4 de octubre; Onofre Catalá y Blay García el 9 de octubre; Antoni Sanz, Domingo Lorca, Batiste Cavaller, Miguel Felip y Fhelip Carlo el 16 de octubre;<sup>42</sup> Antoni Vehinot el 20 de octubre; y Francesc Blasco (sería hijo del dorador homónimo) el 28 de octubre.<sup>43</sup> Algunos no pasan de ser, de momento, unos nombres; pero otros tienen obra documentada.

Mención especial merece Luis Campos, pues su apellido es común al de otros pintores-doradores activos en Valencia en un período muy dilatado de tiempo. En 1440 se documenta ya un Antonio Campos que pintó *los costats del retaule del altar major* de la catedral de Valencia.<sup>44</sup> Con el nombre de Luis Campos parece que hubo tres artífices, lo que da problemas para discernir sus personalidades. El primero, *pintor de Valencia*,<sup>45</sup> está documentado en relación con el cobro de una cantidad en 1633 por parte de su viuda, María Costa. También está claro que su hijo homónimo firmó un contrato en 1641, junto con su madre, para dorar el retablo y altar de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Nicolás de Valencia por 120 libras.<sup>46</sup> Es difícil aclarar, salvo cuando lo hace la documentación, la paternidad de algunas obras fechadas en la década de los 60 del siglo XVII, en la cual un Luis Campos "mayor" y otro "menor" coinciden en el tiempo. De lo que no cabe duda es de que ese nombre va unido a trabajos de envergadura en la Valencia del momento, lo que denotaría prestigio. Siguiendo con la mención de las

<sup>39</sup> Sobre este pintor puede consultarse: BENITO DOMENECH, Fernando, 1987 (nota 23), pp. 86-89 y LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 86-87.

<sup>40</sup> GAVARA PRIOR, Juan J. "Iglesia de Santa Catalina Mártir (Valencia)". En: BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.). *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados, Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, vol. X. p. 112, nota 6.

<sup>41</sup> Todas estas noticias en SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), pp. 529 y 543 y LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 24, 25, 41, 46 y 95.

<sup>42</sup> Los dos últimos tenían que completar el período de aprendizaje en casa de su maestro, Gil Bolainos.

<sup>43</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1912 (nota 23), pp. 59-67.

<sup>44</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), p. 530.

<sup>45</sup> Muchos doradores son nombrados en la documentación como pintores sin especificar más y es posible que este fuera el caso.

<sup>46</sup> LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), p. 27.





Fig. 2 izq. Retablo (desaparecido) de la antigua iglesia de San Andrés (hoy San Juan de la Cruz). Valencia. Dorado por Luis Campos. Foto: Vidal Corella (cortesía de Francisco Cots).

Fig. 3 dcha. Nicolás de Bussy. *Virgen del Rosario*, detalle de las vestiduras. Iglesia de San Lorenzo. Valencia. Foto: Ana Mª Buchón.

obras, en 1662 Luis Campos, pintor, junto con el escultor Tomás Sanchis, firmó un contrato para realizar el carro triunfal del oficio de *faberferrarium* para la procesión que celebró Valencia con motivo de la proclamación de la Purísima Concepción de la Virgen.<sup>47</sup> En 1666 Luis Campos, mayor, pintor y dorador, y Diego Martínez *obrer de vila*, habitantes de Valencia, dan fianza y se convierten en principales obligados por el compromiso de Luis Campos, menor, que se obligó a dorar el retablo mayor de la iglesia de Albaida.<sup>48</sup> En 9 de septiembre de 1666 se capituló el dorado del retablo mayor de la iglesia de San Martín con Luis Campos el Joven por 1.700 libras.<sup>49</sup> En 1669 se encarga a Luis Campos el dorado del retablo mayor de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia (hoy San Juan de la Cruz) y un año antes, en 1668, también Luis Campos es encargado de dorar y policromar el retablo mayor de la iglesia valenciana de los Santos Juanes, obra de Juan Miguel Orliens, iniciada en 1628. Habla de su reconocimiento artístico el que se acudiera a él para acabar esta obra *que tans anys ha estat sens dourar sent lo millor retaule que ya en esta ciutat*, según los parroquianos.<sup>50</sup> Aparte de estas noticias documentales de carácter artístico, conocemos otras de índole particular, aportadas por López Azorín. Muy intere-

sante es la que presenta a Luis Campos, dorador, y a Nicolás de Bussy, escultor, habitantes de Valencia, nombrando a un procurador y firmando una letra de cambio en 1664, lo que podría indicar una cierta relación personal entre ambos. Entrando en el terreno de las hipótesis, pero sin base alguna que lo apoye, resulta tentador preguntarse si pudo haber colaboración artística mutua en algún momento de las estancias del escultor estrasburgués en Valencia.

Aparte de los Luis Campos hubo otros doradores con ese apellido en Valencia en el período que nos ocupa, probablemente emparentados con ellos. Así, en 1671 se documenta a Cristóbal Campos, encargado del dorado del *modello* de la capilla mayor de la catedral de Valencia. En 1681 a Francisco Campos, responsable del dorado de las claves de las bóvedas de la iglesia valenciana de San Esteban y él mismo en 1685-1690 del de la capilla de Santa Bárbara de San Juan del Hospital.<sup>51</sup> Este dorador debió tener cierto reconocimiento, pues lo vemos trabajando en el Palacio del Real de Valencia. Concretamente en la capilla de Santa Catalina doró la concha y marcos de los vidrios, y también un nuevo retablo para el altar mayor, trazado en 1714 por Leonardo Julio Capuz. Su trabajo en él, tasado en 200 libras, comprendía el

<sup>47</sup> Sobre esta obra véase MARCO GARCÍA, Víctor. "La pintura valenciana entre 1667 y 1768: luces y sombras del Barroco". En: *La Luz de las Imágenes. La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 65-91; p. 81.

<sup>48</sup> LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 27-28.

<sup>49</sup> PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando. "La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad". En: *La Luz de las Imágenes. La gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 331.

<sup>50</sup> GAVARA PRIOR, Juan J. "Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)". En: BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.), 1995 (nota 40), p. 78.

<sup>51</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 1998, pp. 110, 194 y 290.

dorado del nicho para la santa, polseras, molduras de oro y llanos de jaspes, columnas, frisos y los cuatro ángeles que sostenían las armas. Estas tareas fueron inspeccionadas por el dorador José Alpera.<sup>52</sup> La intervención de Francisco Campos en el Palacio del Real podría relacionarse con el hecho de que fuera él el autor de un interesante dibujo de la ermita de la Soledad, espacio contiguo al regio edificio, que figura en el libro de Rodrigo Caballero Llániz (Colegio de Corpus Christi de Valencia), libro bellamente ilustrado en el que el superintendente de Valencia ofrecía su probanza de méritos para ingresar en la Orden de Santiago.<sup>53</sup> Con el mismo apellido se documenta en 1683 a José Campos, que doró la caja del reloj del presbiterio de la catedral de Valencia.<sup>54</sup> Por último, encontramos al notable dorador Pedro Campos, del que hablaremos al tratar el siglo XVIII.

Volviendo a los doradores matriculados en el Colegio de Pintores de Valencia en 1616, se tienen noticias de: Martín de Tapia, que en 1599 pintó los capiteles del monumento de la catedral de Valencia; Cristóbal Rondón (1588-1641), quien en 1616 doró la guarnición del cuadro de *Santo Tomás de Villanueva* que el cabildo de la catedral de Valencia regaló al colegio de este nombre, en 1625 recibió 20 libras de manos de Francisco Ribalta, como parte de lo que se le debía por su trabajo en el retablo de la Virgen María del monasterio de El Puig, y en 1637 cobró, junto al pintor Andrés Março, 110 libras por pintar y dorar el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia de Ruzafa;<sup>55</sup> y Onofre Catalá, que en 1600 doró varias piezas del retablo, la reja y cubierta del altar de San Vicente, pintó el reloj de la sacristía, arregló y pintó los altares de San Dionisio, San Jerónimo y detrás del altar mayor, en 1604 hizo las

letras de la *cadireta de Iorgue*, en 1605 pintó la capilla de San Sebastián, y en 1606 pintó la capilla de la Trinidad, todo en la catedral de Valencia.<sup>56</sup>

Además de los doradores citados vinculados al Colegio de Pintores, conocemos a otros activos en el siglo XVII en tierras valencianas, entre ellos: Gregorio Cobos, que en 1606 doró *la trona de S. Vincent*; Francisco Espí, que en 1608 cobró por *daurar e encarnar la cadira de la Verge del Cor*, y Agustín Villarroya, que en 1641 renovó y doró el escudo de los Pertusa, obras todas en la catedral de Valencia.<sup>57</sup> Más renombrado es Gaspar Asensi, que llevó a cabo el dorado del altar mayor de la seo, a raíz de la reforma barroca ligada al maestro Juan Pérez Castiel. Los trabajos se capitularon el 1 de diciembre de 1677 con Asensi y con el pintor José Caudí, y comprendían *el dorar, bruñir y ymitar de jaspes diferentes y piedras* por 3.800 libras.<sup>58</sup> Es posible que fuera Gaspar Asensi el responsable del dorado de las estatuas orantes, desaparecidas, de *Jaime I y Gillem d'Entença* que se encontraban en el presbiterio de la iglesia del monasterio de El Puig.<sup>59</sup> Pintor y dorador interesante de la centuria, ampliamente documentado por López Azorín, fue Francisco Bonanat. Su primera obra conocida, que data de 1656, es una copia de la *Cena* del Colegio del Patriarca para el altar mayor del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Juan del Mercado. Suyo es también un dibujo del primitivo presbiterio gótico de la catedral de Valencia (1660), a partir del cual se hizo un grabado, conservado en el Archivo Histórico Municipal de Valencia.<sup>60</sup> En años sucesivos se documentan otros trabajos más específicamente de dorador. Así, en 1659 cobró 38 libras a cuenta de dorar y pintar unas andas de la *Virgen de Gracia* del convento de San Agustín de Valencia, en 1667 se reconoce deberle 130 libras

<sup>52</sup> Estos trabajos, aparte de otros realizados por Francisco Campos en el Palacio del Real, en: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2005 (nota 30), pp. 24-26.

<sup>53</sup> El dibujo ha sido recientemente publicado por Luis Arciniega, quien traza un profundo perfil del poderoso personaje y su ambicioso proyecto urbano en Valencia. ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Evocaciones y ensueños hispanos del Reino de Jerusalén". En: RODRÍGUEZ, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, pp. 49-97; p. 92.

<sup>54</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), p. 530.

<sup>55</sup> Sobre Rondón, LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 78-79, aporta interesantes datos personales que lo relacionan estrechamente con los Ribalta y también con el escultor Juan Miguel Oriens.

<sup>56</sup> Estas noticias documentales en SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), pp. 530, 542 y 543 y LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 78-79. Esta investigadora aporta también algunos datos personales de otros doradores matriculados en 1616, en concreto de Joan Torner, hermano del citado Pere Torner, Pau Mur y Blay García. LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 49, 65 y 95.

<sup>57</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), pp. 530, 532 y 544.

<sup>58</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), pp. 153 y 529 y PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 110.

<sup>59</sup> Así lo sugerimos en BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>. *El Puig y su patrimonio escultórico*. El Puig: Fundació Pública Municipal per a la Cultura, l'Educació, la Juventut i l'Esport, del Puig, 2009, p. 91.

<sup>60</sup> Publicado por PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 108.

por dorar el retablo de San Antonio de Padua de la celda del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia, y en 1669 cobró 50 libras a cuenta de otras 200 por dorar el retablo de San Pascual Bailón para su capilla en el mismo Oratorio.<sup>61</sup> Menos conocido que los dos anteriores fue un dorador que solo conocemos por su apellido: Gil. Él fue responsable en 1683 del dorado del retablo mayor de la valenciana iglesia de San Salvador,<sup>62</sup> y, junto a Oltra (quizá Vicente Oltra), realizó algunos trabajos relacionados con la reforma de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia entre 1685 y 1686, en la que también intervinieron, entre otros, los escultores Cuevas y Leonardo Julio Capuz y el pintor Gaspar de la Huerta.<sup>63</sup> Mencionaremos asimismo al dorador Fabián Izquierdo, con quien en 1699 se concertó el dorado del retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Martín de Valencia, por 500 libras, especificándose que la Virgen y el Niño se habían de encarnar dos veces.<sup>64</sup>

Dejamos el siglo XVII con el interesante caso del escultor Antonio Lasala, artista desconocido hasta que su nombre ha sido exhumado documentalmente por Maria Ghazali,<sup>65</sup> y cuyo interés para nuestro estudio radica en que, a modo de excepción que confirmaba la regla, según testimonios de contemporáneos, policromaba sus propias esculturas. Ciertamente, sabemos muy poco de quiénes estaban detrás de la policromía de las imágenes de los escultores valencianos conocidos del periodo, aunque podría tratarse en algún caso de los pintores-doradores y doradores que se han ido nombrando y se nombrarán aquí. Mucho menos tenemos noticia de escultores de origen valenciano que dieran color a sus propias obras. Los nombres de escultores del seiscientos que trabajaron en Valencia conocedores del dorado o la pintura que nos vienen a la mente tenían origen fo-

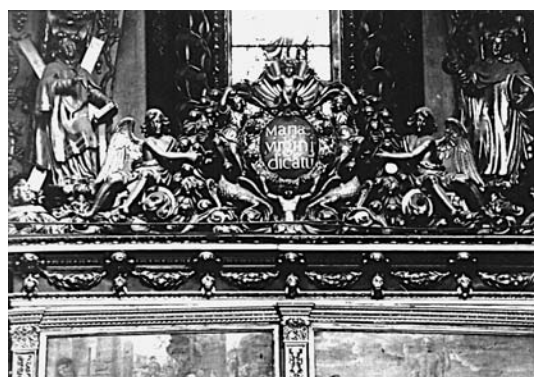


Fig. 4. Remate del altar mayor. Catedral. Valencia. Dorado por Gaspar Asensi. Foto: Fernando Benito.

ráneo. Uno de ellos, más temprano, fue el mallorquín Gaspar Giner. Activo en Valencia desde 1586, figura en su testamento, dictado en 1590, como imaginario y pintor,<sup>66</sup> lo que pudo hacer posible que él mismo fuera responsable de la policromía de sus tallas. El escultor aragonés Juan Miguel Orliens, por su parte, practicó el dorado. Como ejemplo se documenta el de las claves de la bóveda de la cartuja de Ara Christi de Valencia.<sup>67</sup> Por último se recordará el breve paso por tierras valencianas de Alonso Cano a raíz de un turbio suceso personal acaecido en 1644. Como es sabido, este genial artista solía pintar él mismo muchas de sus esculturas, aunque esto no debió dejar trascendencia en el medio valenciano, donde apenas permaneció un año, entregado fundamentalmente a la pintura.

Como decíamos, resulta excepcional el caso del escultor Lasala, natural de Elda o Novelda, quien según documentación fechada entre 1691 y 1692, entró en conflicto con el gremio de carpinteros de Valencia por ejercer la escultura sin haber pasado por el examen que exigían sus estatutos. En el

<sup>61</sup> Estas y otras noticias sobre él en: LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), pp. 25-26.

<sup>62</sup> CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. II vols, Valencia, Imprenta de José Rius, 1876, vol. I, p. 155.

<sup>63</sup> Cuevas (no se especifica cuál de los escultores de ese apellido) fue responsable, entre otros trabajos, de las guarniciones del nicho del altar mayor, Gaspar de la Huerta de los lienzos de este altar y Leonardo Julio Capuz de las mejoras del retablo del sagrario. Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), notario Vicent Guill, n<sup>o</sup> 2563, "pagos por reformas en la iglesia parroquial de Santo Tomás, 8 martii 1687".

<sup>64</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 256.

<sup>65</sup> GHAZALI, Maria. *Entre confréries et corporation: le métier des charpentiers de Valence (XVe-début XIXe siècles)*. Université de ParisX-Nanterre, décembre 2004, Dossier de candidature au diplôme national d'habilitation à diriger des recherches, tome 3 / 4, pp. 120-128. Agradezco al profesor Luis Arciniega que llamara mi atención sobre este artífice, sobre cuyo conflicto con el gremio de carpinteros de Valencia trataremos en otro trabajo más ampliamente.

<sup>66</sup> LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José, 2006 (nota 31), p. 49.

<sup>67</sup> Sobre la repercusión de esta obra véase: ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. II vols. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001, vol. II, p. 294.

proceso abierto por la causa en la Real Audiencia se discutió si a la Ciudad (corporación municipal) competía autorizar al citado Lasala a ejercer su profesión. A favor de esta postura una serie de testigos contestaron a las preguntas planteadas por José Domingo, notario del *gremi de fusters*. Entre ellos se encontraban los pintores Agustín Gasull, Apolinario Larraga y José García, que, con los otros testigos, resaltaron la calidad de las obras escultóricas de Lasala, según ellos superior a la de muchos escultores valencianos del momento, e hicieron hincapié en el hecho de que *lo dit Lasala colorix les imachens que fabrica lo que els demas escultors no fan ni han fet*. Queda así claramente de manifiesto, por este testimonio contemporáneo, la excepcionalidad de que en Valencia un escultor policromara sus propias imágenes.

Entre fines del siglo XVII y principios del XVIII se acometió una de las empresas artísticas más importantes del momento en la capital valenciana, como fue la renovación barroca de la iglesia de los Santos Juanes, que reunió a destacados profesionales de las diferentes ramas del arte. En el capítulo de los doradores destacan los nombres de Pedro Campos y de Ramón Sanchis. El primero fue responsable del dorado de los retablos, las capillas y del órgano del templo, y Sanchis del tornavoz del púlpito de Ponzanelli, por lo que cobró 79 libras. Para el examen y valoración de los trabajos fueron nombrados en 1702 los doradores Vicente Oltra y Fabián Izquierdo, ambos ya mencionados.<sup>68</sup> Pedro Campos muy probablemente sería familia del citado Luis Campos, dorador del retablo mayor de la iglesia en 1668. A juzgar por los encargos que recibió debió contar con cierto prestigio. Hacia 1710 doró el nuevo tabernáculo, de Jo-

sé Borja, para el altar mayor de la iglesia de San Martín y en 1730 el de Nuestra Señora de la Soledad para su capilla del convento de Santo Domingo, ambos en Valencia. Por este último trabajo Campos otorgó ápoça a la cofradía de 700 libras el 21 de mayo de 1731: 575 por dicho dorado y 125 como mejoras y otras cosas no estipuladas.<sup>69</sup> Al igual que el artífice de su mismo apellido Francisco Campos, intervino en las mejoras llevadas a cabo en el Palacio del Real, en concreto, en la torre de los Ángeles fue responsable de las armas del rey en su frontis.<sup>70</sup> Fuera de la ciudad destaca su intervención en la iglesia parroquial de la Asunción de Llíria. Allí se encargó de dorar los altares mayor y del crucero. El 15 de octubre de 1733 se puso el primer pan de oro y se acabó de dorar en 1741. El importe total fueron 7.500 pesos.<sup>71</sup>

Pedro Campos moriría entre 1743 y 1746, pues el 10 de febrero del primer año otorgó testamento y el 29 de diciembre del segundo se efectuó el inventario de sus bienes.<sup>72</sup> Por estos dos documentos se sabe que era parroquiano de San Esteban, que estuvo casado con M<sup>a</sup> Magdalena Navarro y que tuvo cuatro hijos: Vicente, Pedro, Luis y Carlos, aún menores en 1743. En su inventario de bienes se mencionan varias pinturas, algunas esculturas, objetos dorados, piezas de cerámica de Alcora, además de pertenencias domésticas como muebles, enseres de casa o piezas de ropa. En ningún caso se hace alusión a ningún autor de los objetos artísticos. Lo que sí parece es que gozó de una situación económica relativamente desahogada.

En cuanto a Ramón o Raimundo Sanchis, el otro dorador nombrado en relación con la parroquia

<sup>68</sup> GIL GAY, Manuel. *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia, Tipografía de San José, 1909, p. 51-52, LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José. "Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes". *Archivo de Arte Valenciano*, 1994, pp. 75; 61-75 y PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 221.

<sup>69</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), pp. 259 y 343.

<sup>70</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2005 (nota 30), p. 25.

<sup>71</sup> DURÁN MARTÍNEZ, José. *Perfiles, siluetas, glosas de mi tierra*. Llíria: Ajuntament de Llíria, 1995, p. 147. MARTÍ FERRANDO, Luis. *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*. Liria: Sociedad Cultural Liria XXI, 1986, II, pp. 269, 271-272 y III pp. 97-98 afirma que el dorado de los retablos, del púlpito y hacer la escalera de hierro, dorar las imágenes de la *Asunción*, *San Vicente Ferrer* y las cajas del órgano nuevo, junto con su coste, ascendió a 9.000 pesos. En concreto, el retablo mayor se doró, según este autor, entre 1733 y 1734, celebrándose su conclusión con una solemne función descrita por él. El dorador de los altares mayores sería Pedro Campos. Martí Ferrando señala que el nicho del altar mayor y las imágenes de la *Asunción* y *San Juan Bautista* se tallaron en 1680 por Cristóbal Campos, dorador de Valencia por 70 libras. Señalábamos en 2011 (BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>. "La escultura renacentista y el esplendor de la escultura barroca en Llíria". En: HERMOSILLA PLA, Jorge (dir.). *Llíria: historia, geografía y arte, nuestro pasado y presente*. II vols. Valencia: Universitat de València, 2011, vol. II, pp. 299-309; p. 304) que desconocíamos si realmente Cristóbal Campos, aparte de dorador de obra relativamente conocida, ejerció también la escultura. Consta documentalmente que a Tomás Sanchis se le encargaron las esculturas del retablo mencionado y sorprendería que especialmente la titular no la llegara a tallar, caso de ser cierta la intervención de Campos como escultor. Reflexionando sobre el tema, más bien pensamos que en todo caso sería responsable de la policromía.

<sup>72</sup> Archivo del Reino de Valencia (ARV). Protocolos. José Vicente Aparisi, núms. 4747, ff. 21-23 y 4748, ff. 205 v<sup>o</sup>-214.

de los Santos Juanes, el 31 de octubre de 1704 se fijaron a su favor los capítulos para aparejar, dorar, encarnar y hacer de piedra el retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Valencia, por 400 libras, a finalizar el primer domingo de mayo de 1705.<sup>73</sup>

Alrededor del primer tercio del setecientos se documentan, entre otros, los doradores Pere Ruiz, Manuel Bonell, Cristóbal Grau, Bautista Yllueca y Francisco Pascual. Con Pere Ruiz en 1701 se capituló el dorado del retablo de la parroquia de San Pedro de la catedral de Valencia.<sup>74</sup> A Bonell lo conocemos por un documento de carácter personal, como es una carta de pago en la que manifestaba el 12 de julio de 1728 haber recibido del carpintero Matías Navarro la cantidad de 4 libras.<sup>75</sup> Cristóbal Grau en 1730 recibió pagos por su trabajo en los florones de los techos de las dos piezas del camarín de la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Valencia, tallados por el escultor Andrés Robres.<sup>76</sup> Bautista Yllueca, por escritura firmada el 23 de junio de 1731, se obligó a dorar el retablo mayor de la parroquia de Benimámet (Valencia).<sup>77</sup> Por último, Francisco Pascual el 16 de febrero de 1735 recibió 2 libras a cuenta de dorar un frontal para el gremio de carpinteros de Valencia.<sup>78</sup> De todos ellos nos detendremos brevemente en Yllueca por el interés para el tema que nos ocupa, pues los capítulos que aceptó para llevar a cabo el dorado del retablo de Benimámet pueden ilustrar otras obras similares.<sup>79</sup>

Yllueca, vecino de Valencia, recibiría por su trabajo<sup>80</sup> 300 libras en tres partes iguales: al empezar, a la mitad y al acabar. Primeramente tenía obligación de mandar hacer y deshacer los andamios a sus costas; se comprometía a limpiar todo el polvo que tuviera el retablo y a darle una mano de aguacola con ajos y *asibar* para acabar de quitar el polvo y fortalecer la madera; a picar todos los nudos y resina que hubiera y restregarlos con

ajos; a *encañamisar* con cola fuerte todas las juntas y grietas existentes; a dar cuatro manos de yeso, *prosediendo con tal curiosidad que no se estropeen y menoscaben los sentidos de la talla y molduras, y escatar toda la obra, que esté bien lisa y después darle una mano de yeso colado para que el oro tenga más lustre y permanencia*. Se obligaba asimismo a darle cinco manos de yeso mate de buena calidad y *volver a escatar toda la obra, que esté bien lisa y después se le ayan de dar cuatro manos de bol morado de buena calidad, bien molido y a polir toda la obra*. El maestro había de dorar y bruñir de oro fino de veinticuatro quilates todas las tallas, molduras y perfiles que hubiera en el retablo, *esto es todo lo que se llega ha ver del piso de la iglesia, dejando algunos hases o embeses de ojos de la talla de oro bronsado con púrpura, para mayor ermosura y permanencia del oro*. Tenía obligación de *aser de jaspes diferentes y de hermohear colores ymitados a jaspes naturales todos los llanos de la arquitectura al gusto y dirección de dicho artífice y asimismo se hayan de haser unos dibujos de oro mate escuridos con mucho primor en los llanos prensipales, advirtiendo que todos los jaspes han de ser broñidos, después envernizados con vernís de la China y manchados de oro molido*. Se comprometía a que todas las columnas del retablo y sagrario hubieran de ser de oro fino *los llanos de los tercios de oro picado, la thalla de oro broñido y los canales de las estrías de oro bronsado con púrpura*.

Un capítulo muy interesante es el que trata la policromía de las imágenes. Se estipulaba: *que todas las imágenes que uviere en dicho retablo como también la del nincho prinsipal se ayan de dorar de oro limpio y después colorirlas de colores que le correspondan a cada una, dexando unas sintas de medio palmo y haser unos dibujos siselados. Y en lo restante de las ropas se hayan de aser unos brocados de oro y colores, como un tisú y en campo rayado como un espulín. Y los embeses de las*

<sup>73</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), pp. 335-336, nota 615.

<sup>74</sup> GONZÁLEZ TORNER, Pablo. *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2005, pp. 457-461.

<sup>75</sup> ARV. Protocolos. Pedro Juan Navarro, núm. 6959, f. 274 vº-275.

<sup>76</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando. "Intervenciones y proyectos inéditos de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, año LXXVI, pp. 60-74; p. 61, nota 4.

<sup>77</sup> APPV. Vicente Alcañiz, núm. 7643, f. 102-103 vº.

<sup>78</sup> ARV. Gremios. *Libre del ofici de Fusters, sent clavari Vicent Esteve i escrivà, Batista Noguera, en lo any 1734 en 1735*. Libro 355, p. 28 vº.

<sup>79</sup> Aspectos técnicos generales sobre el dorado y policromía de retablos de madera en: CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana. "Preparaciones, dorado y policromía de los retablos de madera". En: *Retablos, técnicas, materiales y procedimientos*. Grupo Español IIC, Madrid, 2006 (CD-Rom).

<sup>80</sup> En el documento se especifica dorar y fabricar el retablo, pero en los capítulos solo se estipulan aspectos del dorado.

ropas se ayan de raifar como un shabis<sup>81</sup> de oro. En cuanto a la encarnación de las imágenes, Yllueca tenía obligación de encarnar toda la escultura que hubiera primero al polimento y después al mate para más propiedad y ermosura. Y que dichas encarnaduras se ayan de mesclar con púrpora y ultramaría.<sup>82</sup>

Se acordaba también, entre otros puntos, que el nincho principal aya de ser de oro limpio y se hayan de aser en él dibujos de nincho, primer de oro mate siselado y los campos de oro bruñido y que en las dos puertas laterales de dicho retablo se hicieran unos ramos de flores con mucho primor y el campo de blanco bruñido. Puede advertirse que, en general, la técnica empleada por Yllueca variaba poco en el tiempo, como se ve si se compara, por ejemplo, la aplicada por Pere Ruiz a principios de siglo en el dorado del retablo de la parroquia de San Pedro de la catedral de Valencia.

En las últimas cláusulas de la escritura se fijan las cuestiones de los fiadores, exámenes, plazos y, muy importante, se exige que el maestro tuviera que trabajar juntamente con los oficiales.

En las décadas centrales del siglo XVIII tenemos noticia de algunos doradores, como son: Francisco Grifol, que en 1746 pintó y doró algunas piezas nuevas para la custodia de la catedral de Valencia;<sup>83</sup> José Sarrió, hijo de Bautista Sarrió, también dorador, que recibió de manos de Jaime Ximeno, asimismo dorador, 30 libras que le había dejado en depósito su padre, entonces difunto (1-adril-1748);<sup>84</sup> José Sambuesa, testigo en una escritura de redención y quitamento de censo (12-marzo-1749);<sup>85</sup> Roque Felipe, con quien el 24 de octubre de 1751 se pactó el dorado del grandioso retablo mayor de la iglesia del Pilar de Valencia,

obra de Tomás Paradís, por 1.350 libras;<sup>86</sup> José Gómez, a quien el 10 de agosto de 1752 se encargó el dorado del retablo de San Jerónimo perteneciente a la Hermandad del santo en el crucero de la iglesia del convento del Pilar de Valencia, por el que cobró una cantidad al año siguiente;<sup>87</sup> Bautista Gregori, quien otorgó testamento el 6 de enero de 1766;<sup>88</sup> Roberto Albors y Francisco Lores, sobre los que volveremos más adelante, quienes en 6 de septiembre de 1764 reclamaron las 200 libras que les correspondía de la última tercia del libramiento por el dorado del retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia;<sup>89</sup> obra de Ignacio Vergara; Agustín Sanchis, quien en 21 de octubre de 1762 se obligó a pagar a Miguel Episcopo, maltés, 11 libras por la ropa que le debía, tomada de su tienda,<sup>90</sup> y que sabemos cobró 4 libras por el dorado del carro y otros elementos, encargo del gremio de fusters por la fiesta del centenar de la Virgen de los Desamparados;<sup>91</sup> y Vicente Badía, quien en 1765 confesó haber recibido de Vicente Navarro, clavario del gremio de carpinteros, 14 libras por haber encarnado y colorido las imágenes de la Virgen y Santa Isabel para dicho gremio.<sup>92</sup>

Por último, a las tres últimas décadas del setecientos corresponden las noticias documentales de los siguientes doradores: Mariano Alepus, quien el 19 de septiembre de 1770 otorgó poderes a Salvador Pallarés y Pascual Revert y Castro para que lo representaran en cualquier asunto;<sup>93</sup> Martín Torra, quien en 1777 trabajó de dorador en las obras de la renovación clasicista de la catedral de Valencia;<sup>94</sup> Dualde mayor, que, según un escrito de 1779 presenció, junto con otros testigos, cómo Félix Lorente pintó unos lienzos en el Santo Hospital General de Valencia;<sup>95</sup> y Benito Fernández, que se ocupó del dorado de la capilla de la Comunión de

<sup>81</sup> Palabra de lectura dudosa.

<sup>82</sup> Palabra de lectura dudosa.

<sup>83</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), p. 534.

<sup>84</sup> ARV, Protocolos. José Burriel, nº 359, ff. 17-18.

<sup>85</sup> ARV, Protocolos. Pedro Juan Navarro, nº 6979.

<sup>86</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 497.

<sup>87</sup> ARV, Protocolos. Antonio Albarenga, nº 4590 (1752, ff. 7 y 7 vº; 1753, f. 1 vº).

<sup>88</sup> APPV. Miguel de la Orden, nº 3524, ff. 3 vº-5.

<sup>89</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 444, nota 827.

<sup>90</sup> ARV, Protocolos. José Ximénez, nº 8156, ff. 174 vº-175.

<sup>91</sup> ARV, Gremios. Libro de la clabaría de Ynasio Arnau del año 1766 en 1767. Libro nº 391.

<sup>92</sup> ARV, Gremios. Caja 663, doc. 1318.

<sup>93</sup> ARV, Protocolos. Francisco Albarenga, nº 4601, ff. 32 vº-33 vº.

<sup>94</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 34), p. 543.

<sup>95</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito. Don Félix Lorente, pintor valenciano (1712-1787). Goya, 2000, nº 274, pp. 27-34; p. 29.

la valenciana iglesia de los Santos Juanes, cuya reforma clasicista fue ultimada en 1784.<sup>96</sup>

Como ya se ha dicho, es muy poco lo que sabemos, hoy por hoy, de los autores de la policromía de las obras de los escultores que trabajaron en Valencia en los siglos XVII y XVIII; por eso aún cobran más interés si cabe algunas noticias referidas a los dos escultores valencianos del siglo XVIII que unánimemente han merecido desde siempre el mayor reconocimiento: Ignacio Vergara y José Esteve Bonet.

A diferencia de lo que ocurre por ejemplo con su contemporáneo Luis Salvador Carmona (1708-1767),<sup>97</sup> en el inventario de bienes de Ignacio Vergara (1715-1776) no se recogen herramientas, utensilios o ingredientes de pintura ni se nombra ningún cuarto de trabajo destinado a ese fin, que pudieran indicar que el proceso de policromado se llevaba a cabo en el propio obrador del artista. Si esto efectivamente no fue así, debió encomendarlo a personas de confianza, pues dado lo perfeccionista que era, querría controlar todo el proceso y no permitir que un mal acabado arruinara su trabajo. Sin tener nada que lo apoyara, planteamos la atractiva posibilidad de que en alguna ocasión fuera su hermano José quien diera color a alguna de sus imágenes, dándose así una colaboración, nada inusual, entre un escultor reconocido y un pintor de talla. Pero, como indicamos, esto no es más que una suposición. También señalamos, a modo de hipótesis, que posiblemente su cuñado el dorador Francisco Lores, casado con su hermana Agustina, pudo intervenir en alguna de sus imágenes, apoyándonos en que sí lo había hecho, junto con Roberto Albors, en el dorado del nuevo retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, del que fue autor.<sup>98</sup> Pues bien, esta colaboración se refuerza gracias a una noticia documental recogida en el dietario que perteneció al marqués de Benavites, cuya cronología abarca desde 1744 a 1751.<sup>99</sup> Se trata de una anotación referida al 10 de mayo de 1749 en que constan pagos por una guarnición para la estampa de don Juan Echave, vicario de la cartuja de Vall de Christ. En concreto, consta que se entregó a Ignacio Vergara,



Fig. 5. Ignacio Vergara: *Virgen de Portaceli*. Detalle de angelito. Catedral. Valencia. Foto: Ana M<sup>a</sup> Buchón.

escultor, por *madera, cervera y manos* 3 libras y 10 sueldos y a su *cuñado dorador*, sin duda Francisco Lores, por oro y manos 4 libras y 10 sueldos. Nos parece muy verosímil que Lores ayudara con frecuencia a su cuñado escultor, repitiéndose así una colaboración familiar común a otros artistas.

Aparte de trabajar con Lores hemos visto cómo Ignacio Vergara también lo hizo con el dorador Roberto Albors. Este artífice fue responsable de la policromía del retablo mayor de la iglesia del valenciano convento de Santa Tecla, que se hizo nuevo en 1770. Mendoza y Fuertes señaló (...) *hizolo de escultura el escultor el P. Vicente Candau (...) y pintole imitado à piedras siendo el primero inventado de esta especie y el primero que se hizo en esta Ciudad por Roberto Albors*.<sup>100</sup> Por este comentario supusimos que el retablo pudo ser de yeso imitando mármol o jaspe, según fue costumbre en la retablística que imponía el gusto neoclásico, sobre todo a partir de 1777 con la prohibición de la construcción de los retablos de madera y su dorado. En todo caso, si era de madera pintada imitando piedra supondría un

<sup>96</sup> PINGARRÓN SECO, Fernando, 1998 (nota 51), p. 212.

<sup>97</sup> GARCÍA GAÍNZA, María Concepción y CHOCARRO BUJANDA, Carlos. "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona". *Goya*, 1998, n<sup>o</sup> 86, pp. 298-326; pp. 303-304.

<sup>98</sup> BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 211.

<sup>99</sup> Actualmente forma parte de los "Fondos de la Colección Espínola". Agradezco a su propietario y al doctor Josep Marí Gómez que me facilitaran su consulta.

<sup>100</sup> MENDOZA Y FUERTES, Matheo Miguel. *Libro primero de selectas noticias, dividido en nueve quadernillos recogidas por Matheo Miguel Mendoza y Fuertes, valenciano 1803*. Biblioteca Histórica Municipal de Valencia, Ms. 7042, cuaderno 11.

desplazamiento de los exuberantes dorados acorde con lo que marcaba el cambio de gusto.<sup>101</sup> La imagen titular, de *San José*, era una talla de Ignacio Vergara, y el resto, de varios escultores relacionados con él. Desconocemos si Albors fue el artífice de nombre Roberto que se especializó en el encarnado de las imágenes y que gozó de cierto prestigio, como prueba el que Orellana se refiriera a él como “el célebre Roberto”.<sup>102</sup> El erudito menciona como imágenes encarnadas por él una *Piedad* en la iglesia de Teulada de Pedro Juan Guissart y las esculturas de la nueva capilla de Nuestra Señora del Carmen en el convento de su nombre en Valencia, obra seis de ellas del mismo Guissart y las restantes de José Esteve Bonet y Francisco Navarro.

Por último, gracias nuevamente al dietario que fue de la familia Benavites, se sabe que el pintor Félix Lorente (1712-1787) también colaboró profesionalmente con Ignacio Vergara. Orellana indicó que entre ambos artistas hubo una estrecha relación personal. Según narra el erudito, Francisco Vergara, padre de Ignacio, solicitó a algunos amigos que sacaran a distraerse a su hijo, totalmente volcado en el trabajo, (...) y *no pocas veces a instancias [suyas] le acompañó su condiscípulo Félix Lorente, para que se despejara y aliviase de su fatigosa tarea (...)*.<sup>103</sup> También fue Lorente, nombrado tasador de pintura por la Academia de San Carlos, quien justipreció los cuadros que a la muerte del escultor se encontraban entre sus bienes.

Esa relación personal se extendió también al terreno profesional, lo que era desconocido. Así, según consta documentalmente, el 12 de noviembre de 1750 Ignacio Vergara recibió 37 libras y 13 sueldos por una imagen de la *Inmaculada Concepción* para Tabernes; en 11 de diciembre se pagaron a su hermano el pintor José Vergara 10 libras por pintar *un lienzo sobre madera* para delante del nicho; y en la misma fecha se entregó a *Felix Lorente, dorador, [por] iluminar 20, encarnar y dorar la imagen*.

Este poco conocido pintor valenciano,<sup>104</sup> denominado por Pérez Sánchez “el Meléndez valenciano” por sus notables naturalezas muertas y bodegones,<sup>105</sup> tuvo un papel protagonista en la ornamentación del interior de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia (hoy de San Juan de la Cruz), en concreto, en las tareas de estuco y corlado. En la documentación que lo atestigua es denominado “maestro dorador” y asimismo como dorador figura en el documento que aquí presentamos, pues sus trabajos en él reflejados eran propios de tales artífices. No sería de extrañar que Lorente policromara otras imágenes de Vergara y pudiera hablarse así de otro de los binomios escultor-pintor a que nos referíamos en páginas atrás.

Por lo que respecta al escultor José Esteve Bonet (1741-1802), aludiremos a algunos aspectos relacionados con la policromía de las imágenes que pueden extraerse de su “libro de la verdad”.<sup>106</sup> Afirmaba Igual Úbeda que sin duda del taller de Esteve las obras saldrían completamente acabadas;<sup>107</sup> pero en ocasiones de más compromiso recurriría a pintores especializados en la policromía de las imágenes, y muy especialmente para el encarnado al ya mencionado Roberto. No habiendo encontrado de momento el inventario de bienes del artista, no podemos corroborar totalmente la primera de las afirmaciones por lo expuesto al tratar de Vergara.

Es frecuente encontrar en su “libro de la verdad” la expresión *solo madera* o *solo de madera* a partir de marzo de 1770. Igual, al reparar en esta fórmula (*ymportó solo de madera*) en la anotación de un viril de plata para Xàtiva (4-marzo-1774) para el que Esteve hizo el modelo por mediación de Manuel Monfort, considera que el artista estaba indicando que solo cobró el importe de la madera y no el trabajo, por la amistad que les unía.<sup>108</sup> Aunque en ese caso concreto pudiera ser eso, que no lo sabemos,

<sup>101</sup> BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>, 2006 (nota 98), p. 310. CRUILLES, Marqués de, 1876 (nota 62) p. 376, señala que el retablo era de madera barnizada.

<sup>102</sup> ORELLANA Y MOCHOLÍ, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina*. Valencia: ed. Xavier de Sales, 1967 (ms. h. 1800), pp. 564 y 583. IGUAL ÚBEDA, Antonio. *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1971, también se hace eco de la calidad del trabajo de Roberto, superior a la de otros pintores especializados en la pintura de imágenes.

<sup>103</sup> ORELLANA Y MOCHOLÍ, Marcos Antonio de, ed. 1967 (nota 102), p. 419.

<sup>104</sup> Sobre él es fundamental el artículo de NAVARRETE PRIETO, Benito, 2000 (nota 95), pp. 27-34.

<sup>105</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1983-1984, p. 177.

<sup>106</sup> Este valioso documento en: IGUAL ÚBEDA, Antonio, 1971 (nota 102), pp. 25-88.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>108</sup> IGUAL ÚBEDA, Antonio, 1971 (nota 102), p. 124.



nos inclinamos a pensar que dado que es una expresión muy repetida en el diario en los diferentes años y encargos, serían demasiadas veces las que de ser así renunciaría a cobrar el trabajo. Más que cobrar el material solo, creemos que pudiera referirse a que anotaba lo que le quedaba de ganancia por lo que era propiamente el trabajo de talla (el suyo), esto es, descontando el dorado o encarnado, en suma, la policromía, y otros complementos. En ocasiones anota lo que cobró por el *encarnado* y *todo* de alguna escultura, por ejemplo un *Cristo* (10-agosto-1770) o una *Dolorosa* (18-enero-1772); otras veces, por el *encarnado* y *madera* como una *Virgen del Carmen* y una *Virgen* para vestir (10 y 24-mayo-1774); otras anota *solo de manos*, se supone que sin contar el material, como en las esculturas para un retablo de Alcudia de Carlet (14-abril-1774), que trabajó por cuenta del retablista Luis Mari. Interesante es la referencia anotada el 7 de octubre de 1773 porque indica que en alguna ocasión cobró parte de su trabajo en especie y porque se especifican los pagos al encarnador. En concreto anotó lo siguiente: *un Niño de 3 pals. trono y peaña para la Madre usola de Jesus Religiosa Sacristana de Sn. Joseph me dio 4 niños viejos antiguos y 8 pesos y saque de los dhos niños 10 l. que pagando 5 al encarnador me quedaron 13 l.* Llama la atención también un *Cristo* para un labrador de la Vall del Duch por medio del dorador Vicente Orenga, que se envió sin encarnar (28-febrero-1781), lo cual debía ser excepcional. Mencionaremos por último cómo se concertó el encargo de algunas esculturas para los retablos del monasterio de Valldigna, en el que era de cuenta de Esteve el dorado, encarnado, portes y composición del nicho, viajes y todos los gastos, por lo que cobró 160 libras y 100 sueldos (24-febrero-1787).

En el diario del artista se citan nombres de doradores con los que se relacionó profesionalmente. En unos casos como clientes para los que realizó alguna obra; en otros como intermediarios de algunos encargos, y en otros como colaboradores que asumieron la tarea de acabado de sus creaciones. Así, se nombra a Bernardo Bayarri (24-febrero-1767), Martí (25-abril-1767), Fontanet (4-junio-1767, 4-diciembre-1769, 31-abril y 4-agosto-1772, 4-mayo-1774, 4-marzo-1776 y 15-marzo-1782), José Sanguesa (24-diciembre-1768), Vicente Gimeno (10-abril-1778), Vicente Giner (6-agosto-1778), Luis Cuenca (25-abril-1779), Vicente Orenga (21-diciembre-1781), Ferrando (24-mayo-1787) y al ya mencionado Roberto (8-mayo-1774, 4-septiembre-1780, 28-febrero-1782, 24-enero-1784, 23-diciembre-1785, 12-octubre-1787 y julio y octubre-1789).



Fig. 6. José Esteve Bonet. *Asunción*. Iglesia de la Ouvre de la Jeunesse Jean-Joseph Allemand. Marsella. Foto: Simón (publicada por Igual Úbeda, 1971).

De todos, como se ve, fue con Fontanet y con Roberto con los que más trabajó y a veces con ambos a la vez. El primero se encargaba de dorar la pieza y Roberto de encarnarla. De la calidad artística y prestigio del último habla el que Esteve contara con él para el encarnado de sus figuras del llamado *Belén del Príncipe*, encargo que le valió el nombramiento de escultor de cámara honorario el 8 de enero de 1790.

No podemos concluir este trabajo sin hacer mención de la Real Orden de 16 de abril de 1782, que afectaba de lleno a los doradores del territorio español y a su actividad de policromado de las imágenes. Esta disposición se enmarca en el contexto del fomento de las Artes por parte de la Corona y la defensa de la libertad de su ejercicio, y venía a ser una nueva puntilla para los tradicionales privilegios que habían disfrutado los gremios relacionados con lo artístico. Por su gran interés reproducimos la parte de su contenido más significativa para nuestro tema:

*Real Orden de 16 de Abril de 1782 por la cual se sirve S. M. declarar varios puntos á favor de las tres Nobles Artes, y prescribir los limites á que deben ceñirse los Gremios, comunicada por el Excmo. Señor Conde de Floridablanca, y Protector de las Nobles Artes.*

Con esta fecha he comunicado al Consejo la órden del Rey siguiente. Con motivo de haber recurrido al Rey por mi medio el Pintor Romano D. José Estern, domiciliado en Barcelona para que se dignase protegerle, y libertarle de la opresión que experimentaba de parte del Gremio de Doradores Retableros de la misma Ciudad que le impedían el libre egercicio de su Profesion, según lo acostumbraba con cualquier otro Pintor que no se incorporaba en él: Y con motivo asimismo de haber recurrido á la Real Academia de San Fernando su individuo D. Raymundo Amadeu, Escultor de acreditada habilidad, vecino de la expresada Ciudad, exponiendo que el referido Gremio le habia movido pleyto para privarle de colorir por sí mismo las estatuas ó figuras que hacia, no obstante que á ello le obligaba el deseo de libertarlas de las imperfecciones que recibían de las manos de los Doradores, que por su poca pericia las alteraban y desfiguraban: tuvo á bien mandar S. M. en 29 de Junio del año pasado 1780 que el Consejo expidiera la órden conveniente para que el citado Gremio se abstuyese de repetir vejaciones contra los Escultores, ni otro Profesor de las tres Nobles Artes, extendiendo la providencia á lo restante del Reyno, para que los Pintores, Escultores y Arquitectos egerciesen en todo él, libremente su profesion sin que ningun Gremio se abrogase el derecho de impedirselo. Y cuando el Rey estaba persuadido de que su Real determinación se hallaba en la mas puntual observancia, ha recurrido nuevamente el nominado Escultor Amadeu quejándose de que el dicho Gremio de Doradores de Barcelona ha continuado y continúa su sistema de perseguirle y arruinarle, allanándole su casa y comercio, y cometiendo otros actos de sinrazon, y prepotencia, porque conociendo lo expuestas que están las obras de su Arte, especialmente las estatuas, á perder mucho de su mérito por el poco primor con que las preparan, y dan de color los Doradores, lo hace por sí mismo para que salgan de sus manos con la perfeccion correspondiente á la nobleza del Arte: Y deseando el Rey atajar, y remediar de una vez estas violencias, tan ajenas de toda razon y justicia, con las cuales no es posible que las Artes puedan prosperar en sus dominios: y teniendo presentes los repetidos perniciosos egemplares causados por

los Gremios de Doradores de Cádiz y de Carpinteros de Valencia y Zaragoza, en que por un efecto de ignorancia, ó de interés mal entendido han manifestado el inconsiderado empeño de querer abatir á las tres Nobles Artes (...): Ha resuelto declarar S. M. (...) ser permitido á todos los Escultores el preparar, pintar y dorar, si lo juzgasen presiso ó conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su Arte hasta ponerlas en el estado de perfeccion correspondiente, y que los Gremios de Doradores, Carpinteros, y de otros oficios que hasta ahora los han molestado por esta ú otra razon semejante, no puedan impedirlo en lo sucesivo bajo la pena de cuatro años de destierro que se impondrá á los que lo intentaren, consintieren ó aprobaren, además de satisfacer los daños o perjuicios que causaren (...).<sup>109</sup>

A diferencia de lo que ocurrió en el medio artístico valenciano entre los escultores y el gremio de carpinteros, de los que aquellos habían formado parte, que protagonizaron duros enfrentamientos por los límites de sus competencias,<sup>110</sup> no tenemos constancia de conflictos en Valencia entre escultores y doradores, al menos comparables al mantenido en Barcelona. La experiencia y quizá el buen oficio de muchos de estos artifices, así como la probable falta de preparación de los escultores, haría que estos siguieran depositando en ellos su confianza para el acabado de sus obras. El caso de José Esteve Bonet que a partir de 1782 continuó recurriendo a especialistas tan conocidos como Roberto, hábil sobre todo en el encarnado de las imágenes, es un buen ejemplo. Pero incluso el propio Ramón Amadeu, cuyas quejas fueron decisivas para la gestación de la citada real orden, después de su promulgación aceptó la colaboración del dorador Josep Rabassa al realizar la escultura en madera de *Santa Eulalia* para la capilla del Ayuntamiento de Barcelona.<sup>111</sup> No obstante, la disposición de 1782 y sus restricciones, a la larga, tuvo que afectar a la actividad de los que han sido los protagonistas de este artículo: los doradores.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1828. Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort, Valencia, pp. 27-30.

<sup>110</sup> Esta cuestión la tratamos en: BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>. "La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, enero-junio 2003, tomo LXXIX, pp. 315-345.

<sup>111</sup> Es significativo que mientras el escultor cobró 75 libras por su trabajo en octubre de 1788, el dorador en enero del año siguiente recibiera 101 libras y 10 sueldos. En ALCOLEA I GIL, Santiago. *Ramón Amadeu (1745-1821), un gran escultor de petits formats*. Olot: Llibres de Batet, 1998, p. 36. Que el coste del policromado de una imagen superara al de su talla no era excepcional. Así, por ejemplo, José Miguel Sánchez Peña lo ha podido constatar a menudo al estudiar la actividad de los prestigiosos doradores genoveses activos en la capital gaditana en el siglo XVIII. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Escultura genovesa: artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz: ed. José Miguel Sánchez Peña, 2006, pp. 269-275 y 283-295.

<sup>112</sup> Quiero expresar mi recuerdo al profesor Fernando Benito, quien hace casi treinta años, con sus clases y conversaciones, despertó en mí el entusiasmo por la investigación de la Historia del Arte. Otros hablarán del rigor de sus publicaciones y de su exquisita sensibilidad artística; otros, de su decisivo papel en la dirección del Museo San Pío V; pero yo, vinculada a él por mi carrera investigadora, como alumna suya que fui en su segundo año de docencia en la Universitat de València, destaco sus brillantes y amenas clases, en las que volcaba su fuerte personalidad. Creo que sus antiguos alumnos estaríamos de acuerdo en que a nadie dejó indiferente. Hay profesores a los que se olvida o se prefiere olvidar; otros, como Fernando Benito, a los que siempre se recuerda.