



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

**JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO
Y LA IMAGEN ESCULTÓRICA RELIGIOSA
DE SU TIEMPO EN VALENCIA**

TESIS DOCTORAL

Programa de doctorado
3030 Historia del Arte

Presentada por
Jenaro Enrique López Catalá

Dirigida por
Dr. Rafael García Mahiques

Valencia, enero de 2017

A Isabel y Francisco Catalá Gadea, in memoriam

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción. | 9 |
| Justificación y objetivos. | 9 |
| Metodología y fuentes. | 17 |
| 1. La fortuna crítica del escultor. | 25 |
| 2. La imaginería valenciana entre el neoclasicismo decimonónico y la estética del <i>aggiornamento</i> . | 35 |
| 2.1. El segundo tercio del siglo XIX. | 35 |
| 2.2. El último tercio del siglo XIX. | 44 |
| 2.3. El primer tercio del siglo XX. | 56 |
| 2.4. El segundo tercio del siglo XX. | 78 |
| 3. Perfil de José María Ponsoda. | 101 |
| 3.1. Itinerario biográfico de José María Ponsoda. | 101 |
| 3.2. La personalidad de José María Ponsoda. | 123 |
| 3.3. José María Ponsoda Bravo y las exposiciones de arte. | 130 |
| 4. El obrador de José María Ponsoda en el contexto de la imaginería valenciana de su tiempo. | 139 |
| 4.1. Ubicación y patrimonio. | 139 |
| 4.2. Funciones, estructura y significación. | 147 |
| 4.3. Algunas miradas. A modo de valoración. | 159 |
| 4.4. Discípulos y colaboradores. | 164 |
| 5. La obra de José María Ponsoda. | 199 |
| 5.1. Materiales y procedimientos. | 199 |
| 5.2. Géneros y tipologías formales. | 228 |
| 5.3. Los temas y las tipologías iconográficas. | 249 |
| 5.4. La clientela. | 272 |
| 5.5. El precio de las obras. | 282 |
| 5.6. El quehacer artístico. | 293 |
| 5.6.1. La formación del escultor. | 293 |
| 5.6.2. La imagen devota. La influencia de las fuentes de inspiración gráficas. | 294 |
| 5.6.3. Clasicismo, realismo y modernismo. La influencia del arte del siglo XIX. | 305 |

| | |
|--|-----|
| 5.6.4. La influencia de la tradición imaginera. | 313 |
| 5.6.5. Otras influencias. | 324 |
| 5.6.6. El estilo y su evolución y el concepto de imagen religiosa. | 328 |
| 6. La impronta del maestro en la imagen escultórica religiosa valenciana. | 347 |
| 7. Catálogo. (Obras escogidas). | 367 |
| 7.1. Introducción. | 367 |
| 7.2. Dibujos. | 370 |
| 7.2.1. Andas, carrozas, sepulcros y túmulos. | 370 |
| 7.2.2. Retablos. | 386 |
| 7.2.3. Sagrarios, urnas del monumento y estandartes. | 401 |
| 7.2.4. Imágenes y tronos. | 409 |
| 7.2.5. Arte funerario. | 413 |
| 7.3. Escultura. | 415 |
| 7.3.1. Exenta. | 415 |
| 7.3.1.1. Civil. | 415 |
| 7.3.1.1.1. Figuras. | 415 |
| 7.3.1.1.2. Bustos. | 416 |
| 7.3.1.2. Religiosa. | 427 |
| 7.3.1.2.1. Imágenes de altar y grupos de tamaño académico, natural, y superior al natural. | 427 |
| 7.3.1.2.2. Bustos. | 674 |
| 7.3.1.2.3. Imágenes y grupos de devoción. | 691 |
| 7.3.1.2.4. Bocetos y modelos. | 725 |
| 7.3.1.3. Monumentos. | 848 |
| 7.3.3.1. Religiosos. | 848 |
| 7.3.3.2. Funerarios. | 853 |
| 7.3.1.4. Trabajos de decoración para fiestas y cabalgatas. | 858 |
| 7.3.2. Relieves. | 859 |
| 7.3.2.1. Religiosos. | 859 |
| 7.3.2.2. Funerarios (lápidas). | 880 |

| | |
|---|------|
| 7.4. Mobiliario. | 883 |
| 7.4.1. Muebles de estilo. | 883 |
| 7.4.2. Retablos y púlpitos. | 885 |
| 7.4.3. Andas, tronos, carrozas, y decoraciones de hornacinas. | 896 |
| 7.4.4. Otros. (Manifestadores, sagrarios, sepulcros, camillas, urnas para el monumento, comulgatorios). | 927 |
| 7.5. Restauraciones. | 942 |
| 7.5.1. Restauraciones de imágenes. | 942 |
| 7.5.2. Restauraciones de retablos, tronos, etc. | 961 |
| 7.6. Obras varias. | 962 |
| 7.7. Obras sin documentar. | 965 |
| 8. Conclusiones. | 979 |
| 9. Bibliografía. | 993 |
| 10. Apéndices. | 1017 |
| I. Apéndice Documental. | 1017 |
| II. Libro de Encargos. | 1055 |
| III. Entrevistas y artículos en la prensa periódica. | 1256 |
| IV. Escultores, doradores, pintores de imágenes y tallistas, relacionados con la imagen escultórica religiosa en Valencia entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX. | 1260 |

ABREVIATURAS UTILIZADAS.

| | |
|-------|----------------------------|
| Alii | Otros. |
| Ant. | Anterior. |
| Ca | Circa. |
| Com | Comisario. |
| Coord | Coordinador. |
| Dir | Director. |
| OFM | Orden de Frailes Menores. |
| OP | Orden de Predicadores. |
| OSJD | Orden de San Juan de Dios. |
| Post | Posterior. |
| Reed | Reedición. |
| s.a. | Sin año. |
| s.f. | Sin foliar. |
| SI | Societatis Iesus. |
| TD | Tesis Doctoral. |
| Vols | Volúmenes. |

Archivo de la Catedral de Valencia (ACV).
Archivo Diocesano de Valencia (ADV).
Archivo Histórico de la Comunitat Valenciana (AHCV).
Archivo Municipal de Barcelona (AMB).
Archivo Municipal de Valencia (AMV).
Archivo Particular de José María Ponsoda (APJMP).
Archivo de la Parroquia del Salvador de Cocentaina (APSC).
Archivo de la Parroquia de Santa María de Cocentaina (APSMC).
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (ARABASC).
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge (ARABASJ).
Archivo del Reino de Valencia (ARV).

INTRODUCCIÓN

Justificación y objetivos.

Hace dos décadas, cuando cursaba el último año de comunes de Geografía e Historia, en la *Universitat de València*, el doctor Rafael García Mahíques, catedrático de Historia del Arte, me sugirió el estudio de la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX, como tema de investigación. Los años de la especialidad y los cursos de doctorado, fueron tiempos de aprendizaje en el bagaje investigador. Años después decanté mis preferencias hacía el terreno de la escultura valenciana en madera policromada. La elección de un tema completamente desacreditado a la sazón en el ámbito científico y universitario, abocaba el trabajo al escepticismo, en torno a sus posibilidades y herramientas metodológicas. Se imponía subsanar la carencia de noticias acerca de numerosos artistas y obras, así como la falta de rigor y el empeño adulator de muchos trabajos, generalmente de carácter local, así como fundamentar una metodología. Fruto de mi planteamiento inicial por estudiar el tema desde sus raíces, fueron las publicaciones primero de algunas obras inéditas de José Esteve Bonet, y luego de unos trabajos sobre Modesto Pastor Juliá y Damián Pastor Micó, destacados imagineros, activos en la Valencia de finales del siglo XIX, y finalmente de uno de los discípulos de este último, José María Ponsoda, del que la población de Cocentaina aún conserva un conjunto importante de trabajos. Las exposiciones sobre los imagineros Melitón Comes y José María Ponsoda, celebradas en Aldaia y Almoradí, en 2004 y 2006 respectivamente, revelaron las posibilidades que ofrecía la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX como tema de estudio, y más concretamente la figura del nuestro escultor, destacado representante de la misma, pues aunque inicialmente pensamos en la imaginería valenciana de este período en su conjunto, se hizo necesario acotar el trabajo y centrar la investigación en un escultor que fuera lo suficientemente representativo de la época.

Nacido en Barcelona en 1882, donde cursó las llamadas “enseñanzas de dibujo general artístico y de aplicación al arte y la industria”, y se inició en el oficio de imaginero en el obrador de Francisco Torrás, el maestro se había trasladado a Valencia en 1901. En esta ciudad fue discípulo de Damián Pastor Micó, para establecerse por su cuenta tres años después, pasando a tutelar uno de los obradores más acreditados de la ciudad, como atestiguan el volumen de trabajos que realizó y los discípulos y colaboradores que pasaron por él. Una visita a algunos de sus principales templos, la catedral, la capilla de la Virgen de los Desamparados, las iglesias de San Lorenzo, Santa Cruz, o San Juan y San Vicente, puso ante nuestros ojos el valor de una obra abundante, de indudable calidad, generalmente poco conocida. Aquello no era sino la punta del iceberg, de una vasta producción. Al igual que ocurre con muchos escultores de la época, las imágenes conocidas, generalmente posteriores a 1936, constituían solo una parte de lo que en realidad fue su obra. El estudio de la documentación que amablemente puso en nuestras manos la sobrina del artista, María Dolores Soler Ballester, reveló su enormidad y dispersión, demostrando la superioridad numérica de lo realizado con anterioridad a 1936 por un escultor, asociado generalmente por la historiografía reciente al momento de la posguerra. Si en ocasiones la carencia de obra puede suponer un inconveniente, su abundancia podía conferirle el condicionante negativo, con el que de un modo superficial se ha juzgado la producción de los obradores valencianos de comienzos de siglo.

Valorado en su tiempo como uno de los mejores imagineros, el medio siglo transcurrido desde su muerte, juntamente con la escasa estimación de la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX, y los cambios culturales, habían determinado en buena parte el olvido de su figura, que cobra vida al consultar las diversas fuentes. La referida exposición de Almoradí vino a reivindicarla, pero a pesar de todo, el escultor era casi un desconocido en Valencia, la ciudad en la que se estableció a comienzos del siglo XX. Como ocurre con otros muchos imagineros, los aspectos documentados de su vida y su obra, se mezclaban con abundantes errores y lagunas. Los datos conocidos procedían de unos pocos artículos escritos las más de las veces con mejor voluntad que criterio, que habían sido repetidos insistentemente en sucesivas publicaciones.

El presente trabajo se centra en la figura del escultor José María Ponsoda Bravo (Barcelona 1882-Valencia 1963), y en la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia, género al que después de los tiempos barrocos y las desamortizaciones, dedicaron sus esfuerzos numerosos artistas en la ciudad. El buen hacer de todos ellos cimentó el prestigio de sus obradores, desde el último tercio del siglo XX, contribuyendo a contextualizar la obra de este barcelonés afincado en la capital del Antiguo Reino.

He preferido la denominación “imagen escultórica religiosa” a “escultura religiosa”, más adecuada a la concepción neoplatónica del arte cristiano como reflejo de la Divinidad. Aunque no así la de imaginero a escultor, pues tanto él, como la mayoría de los nombres que se referencian en el estudio, abordaron otros géneros escultóricos, por más que en muchos casos fuera la imaginería el preferencial. Si para Carducho:

El escultor estudia, medita, discurre, reciocinia, haze conceptos e ideas, imágenes interiores, inventa, esculpe, copia, retrata, apareja, desbasta, rebaxa, revoca, acaba, retoca, lija y pule y hace modelos¹.

Entre estas tareas se reconocen muchas de las acciones del buen imaginero. Para Díaz Vaquero este término añade un matiz reductivo, sería aquel que realiza en exclusivo imágenes, único género de esculturas a las que los estatuarios de los reinos hispánicos se dedicaron hasta el siglo XVIII cuando aparecieron nuevos temas y se asistió al “declive” de la imaginería como arte². No nos cabe duda de que todos los imagineros fueron también escultores, por más que no todos los escultores fueran capaces de ser buenos imagineros. Para el crítico Manuel Sánchez Camargo escultura e imaginería eran cosas distintas³. Cabe señalar que José María Ponsoda no fue un caso aislado, sino uno de los representantes más destacados de un género, que después de los tiempos barrocos, conoció en la ciudad de Valencia una segunda edad de oro, hasta los años sesenta del siglo XX. Exceptuando el intervalo de la Segunda República, el esplendor de los obradores de imaginería locales coincide con los años que le tocaron vivir a nuestro escultor. Así, la demanda de imágenes generada por la revitalización de la vida religiosa surgida con la Restauración borbónica, tras largos años de letargo liberal, tuvo su prolongación durante la posguerra, a consecuencia de la necesidad de

¹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1988, p. 60.

² DÍAZ VAQUERO, M. D., *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, pp. 48-50.

³ “Nuestra posición frente a la imaginería religiosa está bien definida desde hace tiempo, y acaso por habernos encariñado tanto con el convencimiento, llegamos a una afirmación absoluta: es un arte completamente distinto a la escultura, y ya, apurando corolarios llegaríamos a más: es un arte contrario a la escultura”. (SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Noticia y crítica de arte*, en RANGEL GARCÍA, J. A., *Víctor de los Ríos, escultor*, Santoña, 1998, p. 41).

rehacer por completo la imaginería de la mayoría de los templos de la geografía de la España republicana tras los sucesos de la Guerra Civil de 1936-1939.

No ha suscitado la imagen escultórica religiosa realizada en la ciudad de Valencia entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX, un interés paralelo a la significación que tuvo en su tiempo, a pesar de haber constituido la ocupación principal de un amplio elenco de artistas que se consagraron a ella de forma exclusiva, o bien la cultivaron juntamente con los trabajos de carácter funerario y monumental, como era habitual en su época, realizando una obra considerable, no destinada únicamente al territorio de la Comunidad Valenciana, sino también al resto del Estado y aún a los países sudamericanos. Ello hace más absurdo si cabe la indiferencia con la que en ocasiones es objeto en los círculos académicos, en parte justificada por el escaso aporte científico de muchos de los trabajos que la han abordado. En opinión de Javier Delicado:

Pendiente todavía la historia de la escultura imaginera valenciana y sus doradores, de estudio científico preciso y detallado acerca de su buena o mala catadura (por lo común sólo se vienen dando listas de artífices y relaciones de obras y fechas, sin un análisis crítico, ni referencial, ni estilístico ni artístico de las mismas)⁴.

Para añadir más tarde refiriéndose a la época:

... aunque cercana en el tiempo, ha quedado relegada por la historiografía del arte contemporáneo, porque la escultura religiosa “no vende” y no cabe considerarse; si no véase al respecto cuántas tesis doctorales sobre imaginería se han llevado a cabo por profesionales o especialistas de la historia del arte valenciano en los últimos tiempos (que no por religiosos, cofrades, semanateros o gente de fe, cuyas obras escritas adolecen de más defectos que virtudes y de mejor intención que preparación)⁵.

Para Alberto Fernández Sánchez, a propósito de Valencia, en esta época concreta: “Por desgracia pocos, o ningunos, son los trabajos historiográficos realizados en torno a esa escuela en este momento determinado”⁶.

Esta falta de interés no resulta privativa del género religioso, ni tampoco de la imaginería valenciana en general, como recientemente se ha señalado⁷, sino que deviene consecuencia de los prejuicios seculares y de la discriminación del arte escultórico en sentido amplio, fundados en su consideración tradicional como trabajo mecánico frente a la pintura, estimada tempranamente como arte liberal por la mayoría de los tratadistas de la edad moderna. Frente a ella, la escultura se juzga así como un oficio servil, poco noble e intelectual, porque posee un componente notable de esfuerzo y trabajo físico⁸. La imaginería del siglo XX se ha abordado por lo común en obras de conjunto, incluida con el resto de los géneros escultóricos, y valorándose siempre en relación a ellos. Su cronología reciente, frente a las obras antiguas, su marcada orientación religiosa en un momento en el que el gusto burgués reclamaba el arte por el arte, y la novedad

⁴ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1996, p. 128.

⁵ *Ibidem.*,

⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Murcia, 2014, p. 172.

⁷ BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, 2006.

⁸ Sobre este problema véase: BELDA NAVARRO, C., *Escultura y teoría de las artes*, Murcia, 2015, pp. 195-237.

consagrada por las vanguardias, como criterio artístico, en un género con frecuencia apegado a la tradición, y su supuesta falta de contenido artístico han coadyuvado largos años a la asignación de un lugar marginal, separado del correr de la historia, desde el que se ha mostrado como un arte caduco y periclitado, ajeno a la libertad de las nuevas vías exploradas por el arte moderno. Esta disociación con el arte del momento habría dado lugar al concepto “arte religioso”, como mero revival, ajeno a las manifestaciones artísticas actuales⁹. Francesco Poli desde un paradigma marxista sitúa el arte religioso en paralelo al oficial, como sinónimo de lo enfático, lo trasnochado, lo opuesto a la creatividad, la novedad y la espontaneidad que caracterizan el arte contemporáneo¹⁰. Cristina Rodríguez y Juan Carlos Bejarano han incidido en la marginación:

... d'aquells escultors que treballaren durant la segona meitat del segle XX, i que, atès el caràcter religiós o polític de llurs obres fetes durant la postguerra, foren assimilats amb el règim i descartats durant molt de temps¹¹.

A pesar de que como reconoce García Castejón siguiendo a William Dykes:

Con excepción de la gran imaginería española, Juni, Berruguete, Montañés, Salzillo, Aracil (sic), Roque López, es posible conceder que la escultura española, en su propósito profano, adolezca de cierta inmadurez¹².

En ocasiones, la valoración negativa de la imaginería de los siglos XIX y XX, que algunos autores han hecho extensiva al XVIII, hunde sus raíces en la historiografía de comienzos de siglo XX, heredera de los prejuicios neoclásicos del academicismo. Señalaba Serrano Fatigati, bibliotecario de la Real Academia de San Fernando en 1910, a propósito de Juan Pascual de Mena, Francisco Salzillo y Luís Salvador Carmona:

... si además de escultores que hacían obras de su propia mano no eran directores de talleres, de los que salía un arte industrial como el que va invadiendo muchos palacios y muchos templos en los tiempos que corremos¹³.

⁹ Prueba de ello sería la corrosiva crítica de Julio A. Máñez en las páginas de “El País”, a exposición del escultor Luís Marco Pérez, que se celebró en las Atarazanas de Valencia: “Con lo bonitas que dejó Portaceli –ahora en desgracia- las atarazanas, tantos años dedicadas a almacén de pesados hierros y ahora y en vez de albergar obras de arte más o menos de vanguardia se dedica a la acogida de imágenes religiosas sin mayor interés...” (MÁÑEZ, J. A., “Aquí habría que hacer algo”, *El País, Comunidad Valenciana*, Lunes, 20 de mayo de 2002, p. 12. El subrayado es nuestro), o la reciente ausencia de obra religiosa en la exposición sobre Mariano Benlliure celebrada entre abril y junio en la Real Academia de San Fernando de Madrid.

¹⁰ “... las demandas de trabajos artísticos a nivel comunal, regional y nacional (incluso por lo que respecta a la Iglesia) se caracterizan por la clara preferencia dirigida a las formas de arte más viejas y académicas. Monumentos conmemorativos, decoraciones de palacios públicos, pórticos de iglesias, arte sacro en general, todavía caracterizan a gran parte de los encargos oficiales; estas obras tienen (en mayor o menor medida) la misión de exaltar los «sagrados valores de la patria y de la religión», y representan la mayor fuente de trabajo para los escultores y pintores más tradicionales”. (POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona, 1976, p. 105. El subrayado es nuestro).

¹¹ RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., y BEJARANO VEIGA, J. C., “Un nou segle d’escultura catalana (la nova edició del llibre «Un siglo de escultura catalana»”, en: INFUESTA, J. M., *Un segle d’escultura catalana*, Barcelona, 2013, pp. 19-20.

¹² DYKES, W., (Editor), *An introduction to contemporary Spanish Art*, New York, Art Digest, 1975. “A Survey of Spanish Sculpture”, (V. Supra, pp. 70-113). (Citado por GARCÍA CASTEJÓN, M., “Escultura española contemporánea española”, en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Madrid, 1994, pp. 277).

¹³ SERRANO FATIGATI, E., “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, tomo XVIII, p. 63. (El subrayado es nuestro).

Y Serrano Cañete se preguntaba a propósito del siglo XIX: "...á qué es debido que en el presente siglo la escultura valenciana aparezca como abatida y desalentada"¹⁴, señalando que:

Falto de estímulos protectores, el escultor valenciano tiene que circunscribirse á simples juguetes ó al género religioso, como en los siglos pasados, con la desventaja de que en tiempos antiguos este trabajo abundaba todo lo que hoy escasea. Llenas las necesidades del culto en los templos de la capital, sólo se le piden, por la devoción particular ó por las poblaciones de escasos recursos, copias de las imágenes más veneradas, sujetándole al convencionalismo que la tradición local ha señalado á cada imagen, limitándole todo lo posible el precio del trabajo, y procurando convertirle de artista en artesano¹⁵.

Para Javier Delicado:

En Valencia puede afirmarse que una extensa nómina de artistas configuró en el siglo XIX una decadente escuela de escultura, salvo honrosas excepciones (los hermanos Modesto y Damián Pastor y Juliá; Ricardo Soria, excelente escultor; y pocos más): Se trata de los continuadores de la tradición imaginera, sin duda con una notable dignidad a la hora de la realización de sus tallas religiosas, pero con escaso aliento creativo. Fueron buenos artesanos, grandes concedores de su oficio que alardearon de una técnica envidiable, aprendida en talleres artesanales, pero sus nombres apenas hoy dicen nada por la destrucción tantas veces repetida de sus obras y que solo, en la actualidad, pueden ser estudiados, por fortuna, a través de rancias fotografías de la época¹⁶...

Cabe puntualizar que esta consideración degradante de la imagen religiosa escultórica tanto valenciana, como de otros centros, ha estado más relacionada con una supuesta falta de originalidad, derivada de la repetición de los tipos barrocos y neoclásicos y con la modestia de los materiales empleados, si se comparan con los utilizados por la escultura decorativa y monumental¹⁷, que con la opinión de actividad residual que descarta el elevado volumen de artistas y obras realizadas entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX. Durante este amplio intervalo de tiempo que abarca algo más de una centuria, se asiste a la revitalización y al declive de un género sobre el que gravita la tradición barroco-academicista vernácula¹⁸. Lejos de tratarse de una actividad residual, la imaginería detentó en Valencia a lo largo de ese tiempo un ulterior esplendor, manifestado en una gran demanda de obras y en un auge

¹⁴ SERRANO CAÑETE, J., "La Escultura Valenciana". *El Archivo*, Valencia, 1889, p. 66.

¹⁵ SERRANO CAÑETE, J., *Op. cit.*, p. 68. (El subrayado es nuestro).

¹⁶ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Un escultor imaginero..." *Op. cit.*, p. 128.

¹⁷ Para Salvador Moreno a propósito del escultor catalán Manuel Vilar (Barcelona, 1812-Ciudad de México, 1860), en su etapa mexicana: "Los amigos y familiares de Vilar criticaban su empeño por imponer la escultura en mármol y los originales en yeso, en lugar de obtener beneficios económicos aprovechando la afición del país a la imaginería en madera" (MORENO, S., *El escultor Manuel Vilar*, México, 1969, p. 13).

¹⁸ Alfonso Pleguezuelo señala a propósito de Andalucía dos rebrotes del barroco local, el primero más tímido, habría tenido lugar a mediados del siglo XIX, coincidiendo el segundo con la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla, 2007, pp. 21-22).

de sus obradores, en un momento de crisis generalizada de la gran mayoría de centros escultóricos, a excepción de Barcelona y Madrid¹⁹.

Los diccionarios de artistas del barón de Alcahalí, Boix, Ossorio, Feliu Elías, las noticias aparecidas en la prensa periódica, sobre obras y artistas, o los catálogos de las exposiciones que se sucedieron desde finales del siglo XIX, permiten vislumbrar la trascendencia detentada en la ciudad por el género. Aunque las necesidades de culto siempre demandaron imágenes nuevas para sustituir las antiguas, con frecuencia consideradas viejas y obsoletas, la coyuntura política inaugurada con el régimen político de la Restauración marcó la recuperación efectiva de la vida religiosa, que puso tregua a las hostilidades anticlericales de liberales y republicanos, favoreciendo la fundación de nuevos templos por las órdenes religiosas y el remozamiento de los antiguos. Las destrucciones de la Guerra Civil permitieron el mantenimiento de las pautas formales, técnicas, y organizativas de los obradores, que habían cobrado carta de naturaleza en la época anterior, posibilitando la hibernación de sus postulados formales. Las obras demandadas por congregaciones religiosas, parroquias, y cofradías, que en ocasiones impulsaron el culto de nuevas devociones, aparte del encargo de imágenes de devoción por muchos particulares, suponen un capítulo destacado de la Historia del Arte Valenciano que aún no ha sido abordado.

Por “imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia”, se entiende la vida y obra de los escultores nacidos en los territorios del antiguo Reino de Valencia, y los foráneos formados y establecidos en su capital, o formados en ella o fuera de ella con alguno de sus maestros y establecidos más tarde en otras ciudades como Barcelona, Murcia, Madrid, o Sevilla, coetáneos de José María Ponsoda, que llevaron a cabo imágenes religiosas en madera policromada. La visión de su época contextualiza la trayectoria de nuestro escultor. Dicha trayectoria discurre en un momento de revitalización del género que hunde sus raíces en el segundo tercio del siglo XIX, momento en el que la obra de los escultores nacidos con el nuevo siglo adquiere madurez, y se separa de la herencia dieciochesca, asumiendo el neoclasicismo. Esta mirada sobre su época llega hasta el segundo tercio del XX, momento en el que los postulados del Concilio Vaticano II determinaron la aceptación del arte de las vanguardias y en consecuencia el fin de la imaginería, al modo en que se había practicado en los últimos siglos.

La enseñanza impartida en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y los numerosos obradores de imaginería existentes en la ciudad, garantizaron la enseñanza de la profesión durante siglos, coadyuvando a la existencia de una escuela de imaginería distinta a otros centros, como Barcelona, Madrid, Sevilla, Murcia o Granada. Si el concepto de escuela depende fundamentalmente dos factores: en primer lugar un cierto nivel de perfección técnica y en segundo, de la concreción de modelos propios, que determinan “el asentamiento de un estilo determinado”²⁰, resulta evidente en este sentido que la ciudad del Turia detentó las características de una escuela propia.

El concepto “valenciana”, responde pues a un criterio estilístico. Alude pues fundamentalmente a la producción realizada en Valencia, por artistas que se formaron en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en sus numerosos obradores de imaginería, y desarrollaron su labor en la ciudad o fuera de ella, al menos en alguna época de su vida. A pesar de que por nacimiento muchos de estos artistas no fueran valencianos, si lo fue su estilo, a caballo entre la tradición escultórica de su tiempo y su

¹⁹ Sobre la crisis de la imagen religiosa en la modernidad véase: MARQUÉS DE LOZOYA, “La crisis del arte religioso”, en RANGEL GRACÍA, J. A., *Op.cit.*, p. 46.

²⁰ GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, 2001, p. 38.

propia aportación personal. En función de este criterio las producciones de estos artistas se revelan distintas a las de otros centros del Estado que manifiestan un estilo diferente.

Contrariamente a lo que ocurre en Andalucía o Murcia donde en los últimos años han visto la luz numerosas monografías de imagineros, con estudios biográficos y catálogos razonados de su obra²¹, en Valencia se desconocen aspectos fundamentales sobre la vida y la obra de muchos artistas que se dedicaron a este género entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX, a pesar de que sus producciones desbordaron el marco de la Comunidad Valencia, enviando obras al resto del Estado y América Latina. Este renovado interés por la imaginería desde los años noventa apenas se ha concretado en un elogio de la producción valenciana de posguerra realizado por Miguel Ángel Catalá en un artículo publicado con ocasión de la exposición: “La Luz de las Imágenes”, celebrada en Valencia en 1999²², algún trabajo monográfico²³, y los catálogos de unas pocas exposiciones, en su mayor parte sucintos y de alcance local²⁴, mientras, el tratamiento en conjunto sobre los imagineros valencianos de la posguerra a menudo ha continuado instalado en los estereotipos, adoleciendo de una notable falta de rigor.

La visión de la imaginería consagrada en ocasiones por la historiografía de las primeras décadas del XX es la de un género menor, lastrado por el uso de postizos y telas encoladas, su función devocional y sus contactos con lo popular, frente a los monumentos, realizados en bronce o mármol, los retratos, o las piezas de colección, que acapararon la cúspide en la jerarquía de los géneros escultóricos²⁵. Después de prolongadas décadas de juicios apasionados y faltos de rigor y sentido crítico, vertidos por una crítica a menudo conservadora, en los años ochenta, se impuso la opinión tópica de su falta de interés, fundada en la falacia de la consideración industrializada de los obradores, y en el carácter anónimo de las producciones. Al descrédito historiográfico de la imaginería contribuyeron asimismo los propios escultores, reacios a reconocer su obra en madera policromada, silenciando su aprendizaje en los obradores de imaginería o en contacto con escultores dedicados a ella de forma preferente²⁶. Si bien desde los años cincuenta no han dejado de aparecer monografías de artistas en las que se incluye parte de su producción religiosa, no ha existido una valoración de la imagen escultórica religiosa valenciana a partir de las influencias clasicistas, románticas y realistas, como tampoco de la renovación iniciada desde el siglo XX, sino que toda en su conjunto se suele conceptualizar generalmente desde el cariz devoto, como tradicional y neobarroca. Aunque algunos de los escultores que practicaron las propuestas más novedosas han

²¹ Al punto que Alfonso Pleguezuelo ha afirmado refiriéndose a esta última comunidad autónoma “... que más que una historia de la escultura, lo que se ha ido definiendo en el siglo XX, además de una historia del retablo, ha sido, sobre todo, una historia de la imaginería” (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Op. cit.*, p. 27. (El subrayado es nuestro).

²² CATALÁ GORGUES, M. A., “Los santos valencianos”, *La Luz de las Imágenes, II, Áreas expositivas y análisis de obras **, Valencia, 1999, p. 33.

²³ DELICADO MARTINEZ, J., “Un escultor imaginero...”, *Op. cit.*, pp. 128-141.

²⁴ BONET SALAMANCA, A., (Comisario), *Luís Marco Pérez*, Valencia, 2002; GALLEGO FORTEA, F., (Com.), *Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Aldaia, 2004; CABRERA REINA, R., *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Almoradí, 2006.

²⁵ Esta es la opinión profesada entre otros por Feliu Elías (ELÍAS BRACONS, F., *L'Escultura catalana moderna*, Barcelona, 2 vols. 1926, 1928).

²⁶ A este respecto resultan elocuentes los comentarios de Mariano Benlliure, o José Ortells, a propósito de los obradores de escultura de Luís Gilabert, o Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell, respectivamente. MONTOLIU SOLER, V., *Mariano Benlliure, 1862-1947*, Valencia, 2009, p. 22. Las biografías al uso son reacias en este punto al tratar los inicios. Casi ningún crítico habla de la formación de los biografiados en los obradores de imaginería por entender que este dato carece de valor en el perfil que querían contribuir a divulgar.

sido estudiados en lo concerniente a la escultura profana, su obra religiosa se ha visto como un accidente o un apéndice obsoleto en su carrera. Por ello, no sorprende el olvido de la mayoría de aquellos que se dedicaron en exclusivo a este género. Así, el nítido perfil biográfico de los nombres que alternaron la imaginería con la escultura profana y monumental, contrasta con el de aquellos que se consagraron exclusivamente a la primera. A la destrucción de gran parte de las producciones anteriores a 1936 en buena parte del país, ha se sumarse el anonimato de las obras supervivientes, muchas de ellas piezas de devoción en poder de particulares. En 2006 vio la luz mi artículo sobre los hermanos Pastor²⁷, con él decidí orientar mi actividad investigadora hacia la imagen escultórica religiosa valenciana. La ingente nomina de escultores activos en Valencia entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX, y la dificultad de realizar el estudio de las obras más significativas a partir de lo conservado, fuera en gran parte del marco geográfico de la Comunidad Valenciana, me hizo desistir de un análisis pormenorizado de cada uno de los artistas, pues la información desigual que se tenía de muchos de ellos, con escultores relativamente bien documentados y otros sin apenas más noticias que unas escuetas menciones, y una o dos obras en el mejor de los casos, insuficientes a todas luces para realizar una valoración consecuente de su personalidad artística, hubieran desdibujado el carácter equilibrado que se espera de un estudio de estas características. La necesidad de concreción aconsejaba acotar el trabajo. El artículo que publiqué en 2006 dejaba abierto la puerta al estudio de los escultores que se formaron con ellos, su personalidad artística y su obra. Aquel primer trabajo me llevó a constatar la necesidad de no perder de vista el obrador como marco de referencia en aspectos determinantes, como la formación en su doble dimensión de aprendizaje de la técnica y el estilo. Así lo entendió en su tiempo el escultor y crítico de arte José María Bayarri a quien ha de considerarse el primer estudioso de la imaginería valenciana del siglo XX. Constaté entonces como Modesto y Damián Pastor transmitieron sus pautas a numerosos escultores que aprendieron con ellos el oficio y más tarde se establecieron por su cuenta, formando a muchos de los profesionales que cultivaron la imaginería hasta los años sesenta del pasado siglo. Entre ellos despuntaba José María Ponsoda. Su obrador, fundado a comienzos de siglo, destacó en la Valencia de su tiempo como José María Bayarri reconoce. Sus sesenta años de existencia abarcan toda una época, que va desde las tendencias historicistas y realistas de comienzos del siglo XX, hasta la irrupción de las vanguardias a finales de los años cincuenta, a las que permaneció inmune. La personalidad artística del maestro, forjada entre Barcelona y Valencia, la trascendencia de su labor docente sobre varias generaciones de artistas, y el ingente número de trabajos que salieron de su acreditado obrador durante los casi sesenta años que lo dirigió, determinaron la orientación del trabajo en torno su figura.

En 2009 Antonio Bonet Salamanca publicó una parte de su tesis con el título: *Escultura Procesional en Madrid (1940-1990)*²⁸. La aparición de esta obra, en la que figuran numerosos escultores valencianos que tuvieron relación con la capital del Estado, anticipa una valoración de la imaginería en su conjunto más allá de las monografías dispersas de artistas concretos.

El presente trabajo se enmarca dentro del proceso de recuperación de la imaginería como género escultórico con valor propio. Al margen de los monumentos públicos, la escultura funeraria, o las obras de temática profana, destinadas a concurrir a las exposiciones, la imaginería fue la ocupación principal de una elevada nómina de

²⁷ LÓPEZ CATALÁ, E., "Introducción al estudio de los hermanos Modesto y Damián Pastor y la escultura religiosa de su tiempo", *Alberri, Quaderns d'estudis i investigació del Centre d'Estudis Contestans*, Cocentaina, 2003, nº 16, pp. 156-175.

²⁸ BONET SALAMANCA, A., *Escultura Procesional en Madrid (1940-1990)*, Madrid, 2009.

escultores activos en Valencia entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX.

La figura de José María Ponsoda, cuya trayectoria vital parte del siglo XIX y culmina en la segunda mitad del siglo XX, resulta representativa de la época en que se asiste al apogeo y declive del género en la ciudad. El título de la tesis: “José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa en Valencia”, resulta esclarecedor de la tarea que me impuse. Por una parte el estudio del escultor y su obra, en el contexto de la imagen escultórica religiosa valenciana de su tiempo, y por otro el de los escultores y las producciones que la hicieron posible desde el siglo XIX, elevando la ciudad a la categoría de uno de los principales centros escultóricos del Estado. No se trata de cosas distintas o meramente yuxtapuestas, en tanto nuestro escultor fue testimonio de excepción de toda una época, a la que aportó una destacada contribución. La distancia temporal y la bibliografía que había generado garantizaban la posibilidad de juzgar los hechos críticamente, escapando a las visiones reductoras acuñadas de un modo parcial en un determinado momento. El tema permitía además el análisis de aspectos históricos, técnicos, estilísticos, etc., dando vía libre a una estructura metodológica más amplia que podía resultar útil al propósito de edificar una historia de la cultura. Este tipo de estudio exigía también reconocer del valor que la sociedad del momento confirió a la imagen escultórica religiosa, los mecanismos del gusto, tratando de establecer las claves del estilo, sus antecedentes y sus consecuencias, los artistas que precedieron el desarrollo del género, y aquellos que como sus discípulos y colaboradores consolidaron sus logros.

Resumiendo, los objetivos fundamentales de esta tesis doctoral han sido:

Conocer los orígenes de Valencia como centro escultórico, abocado fundamentalmente a la imagen escultórica religiosa, en el segundo tercio del siglo XIX y rastrear los fundamentos de su existencia.

Reivindicar el papel de sus obradores, los escultores que los integraron y las obras que llevaron a cabo en la consecución de este proceso, entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX.

Reivindicar la figura del escultor José María Ponsoda Bravo, como uno de los hombres clave de la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX en el contexto de la revitalización del género.

Estudiar el obrador del maestro.

Estudiar los materiales, técnicas, clientes, y precios de sus trabajos.

Estudiar el quehacer artístico de José María Ponsoda y determinar su estilo, analizando sus fuentes de inspiración e influencias.

Determinar la influencia de José María Ponsoda en la imagen escultórica religiosa valenciana de su época, así como en sus discípulos y colaboradores.

Valorar su perfil en el contexto de la imaginería española de su tiempo.

Conocer los principales trabajos que integran el catálogo de su obra selecta.

Metodología y fuentes.

Inicié el trabajo rastreando las noticias publicadas sobre José María Ponsoda en obras de carácter general sobre escultura valenciana y diccionarios de artistas. A ellas siguieron publicaciones de signo más específico, atentas a lo local, como biografías o noticias sobre exposiciones en las que encontré las primeras referencias sobre el escultor y los primeros datos acerca de su obra. Dicha consulta constituyó su punto de partida. No partía de cero, pues tenía a mi disposición una bibliografía bastante amplia y diversa, pero desfasada en cuanto se refiere a muchos datos objetivos y opiniones, lastradas generalmente por el prisma de la modernidad como único criterio válido para

juzgar la obra de arte. Muchos de los errores de las nuevas publicaciones repetían los de las anteriores, insistiendo generalmente en el tópico del carácter anacrónico de la imaginería, en oposición al arte moderno, frente a la historiografía de otras regiones como Andalucía o Murcia, por fortuna liberada hace tiempo de este tipo de prejuicios. Numerosos trabajos han tendido en consecuencia a minimizar o silenciar los aspectos relacionados con la aportación a la imagen escultórica religiosa valenciana de muchos escultores. La dedicación a este género de otros muchos, catalogados como “imageros”, ha disuadido el estudio de su personalidad artística desde criterios escultóricos, quedando orillados hacia publicaciones de carácter etnográfico o devoto, cuyos autores adolecen de continuo de un escaso conocimiento de la Historia del Arte y su metodología.

La circunstancia de coincidir la cronología de Ponsoda con una época emergente de los obradores de imaginería valencianos comparable al episodio barroco, de la que constituyó como se ha dicho uno de sus mejores representantes, me llevó a estudiar la época y sus antecedentes y consecuencias. Dicha tarea ofreció multitud de inconvenientes. Al tradicional rechazo a firmar las imágenes religiosas por los escultores, ha de añadirse la pérdida de documentación por causas de distinta índole. La riada que asoló Valencia en 1957 y el cierre de la totalidad de los antiguos obradores, determinaron la pérdida de cuantiosas noticias documentales. La investigación comprendió la consulta del Archivo Municipal de Valencia y del Archivo Diocesano de Valencia. Si las noticias encontradas en la sección *Padrón* del primer archivo me permitieron completar la biografía y el perfil profesional de algunos nombres, la sección *Arte Sacro* del segundo puso a mi disposición un interesante fondo documental, referido a numerosas obras realizadas entre 1939 y los primeros años de la década de los sesenta, para los templos del territorio diocesano, preferentemente por artistas activos en la ciudad durante esta época, permitiendo perfilar las noticias que sobre sus autores se tenía. La comparación de su vasto fondo de dibujos ha permitido formular diversas hipótesis sobre la vida y la obra de algunos nombres, y confrontarlas con noticias extraídas de las entrevistas que en su momento mantuve con escultores, doradores y policromadores, en su mayoría ya fallecidos. En ciertos aspectos de los que no existe constancia escrita, el cotejo de los dibujos se ha completado con las noticias suministradas por dichos profesionales, activos en la posguerra, testigos de excepción de una época ya pasada, cuyas aportaciones puntuales se citan debidamente. Aunque: “la tradición oral es susceptible de perder fidelidad viéndose, a veces, alterada por la fragilidad de la memoria o la subjetividad humana”²⁹, su testimonio, conceptuado en ocasiones hacia el terreno de la anécdota se ha revelado francamente útil en muchas otras, corroborando en numerosas ocasiones lo afirmado por la documentación escrita.

La investigación sobre nuestro escultor desde las fuentes documentales, se inició con la sistematización de la parte de su archivo particular que ha llegado hasta nosotros, custodiada por la sobrina del escultor, María Dolores Soler Ballester en la casa familiar de Moncada. Esta documentación comprende un vasto fondo, integrado por el *Libro de Encargos*, un *Libro de Cuentas*, una relación de *Cartas escritas y mandadas*, una carpeta, seis archivadores de cartas, y una abundante documentación de carácter gráfico. Dibujos, estampas, tarjetas postales, y fundamentalmente un sinfín de fotografías de obras. Ha de señalarse, que aunque el *Libro de Encargos* se cite como una obra unitaria, en realidad está integrada por tres libretas, cuya continuidad en su numeración ha aconsejado considerarla como una única obra. El *Libro de Cuentas* conservado, rotulado en el lomo con el número 16, recoge únicamente información de

²⁹ RECIO LAMATA, J. P., *Las cofradías de Sevilla en la II República*, Sevilla, 2011, p. 93.

los años 1950-1957. El libro *Cartas escritas y mandadas*, abarca los años 1951-1959, aunque entre sus páginas conserva hojas sueltas con documentos fechados en los años sesenta. La carpeta contiene documentación anterior a 1936. Los seis archivadores contienen documentación comprendida entre los años 1935 y 1963 (*Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940; Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945; Cartas de 1947 hasta el 1948; Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953; Cartas de de 1948 hasta 1949 al 1960; Cartas de 1953 hasta 1961*). Las citas a los documentos contenidos en estos archivadores se han realizado arreglo a su disposición en ellos, a pesar de que muchos documentos no responden a la cronología que figura en el lomo. Procedí al estudio de la totalidad de la documentación escrita, transcribiendo por su interés en el capítulo “Apéndices” algunos documentos significativos conservados en este y en otros archivos así como el *Libro de Encargos* en su integridad. El número que acompaña a las obras en este manuscrito se cita entre corchetes a lo largo de las páginas del estudio, permitiendo fundamentar el estudio sobre una base segura. En aquellos trabajos que figuran en él pero carecen de numeración, se ha introducido una numeración en cursiva. Las obras que no aparecen en esta relación, pero están documentadas por otras vías, se han señalado convenientemente. Las referencias a las obras en el texto van precedidas por el año en el que figuran documentadas en el *Libro de Encargos*, o en su defecto de la cronología que manifiestan en función de su estilo. En el epígrafe “El quehacer artístico”, y en el capítulo “La impronta del maestro en la imagen escultórica religiosa valenciana”, las citas al *Libro de Encargos* se han sustituido por el número del catálogo que figura en él, permitiendo confrontar la alusión que a ellas se hace con el texto y la documentación sobre las obras estudiadas. La multiplicidad de aspectos que se han abordado, ha exigido volver sobre las obras más destacables en diversas ocasiones. En aquellas obras destinadas fuera del ámbito de la comunidad valenciana se indica entre paréntesis la provincia o el país al que pertenecen, coadyuvando a valorar la proyección de los trabajos que salieron del obrador del maestro. Las noticias referidas a las obras de otros escultores que se citan, proceden de los expedientes de la sección *Arte Sacro* del Archivo Diocesano de Valencia, o en su defecto de obras publicadas. En aras de la agilidad del texto no se ha creído conveniente su cita salvo en algunos casos.

Paralelamente a la investigación de la documentación escrita, y en estrecha relación con ella, procedí a escanear las fotografías originales del archivo particular de José María Ponsoda, en gran parte anteriores a la Guerra Civil y las relacioné con obras concretas, llevando a cabo su estudio. Juntamente con la colección de modelos originales, constituye un valioso documento sobre los trabajos del obrador, único por sus dimensiones en el contexto de la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX, cuyas pérdidas documentales afectan no solo a los archivos particulares de los escultores, sino también a los fondos de carácter institucional, integrados por la documentación del antiguo gremio de imagineros y el Sindicato de la Madera y el Corcho, destruidos en su mayor parte por la Administración. El carácter metódico y ordenado de nuestro escultor y la sensibilidad de su familia han coadyuvado a su conservación. Realizado el peregrinar por bibliotecas y archivos y analizada la documentación, estuve en condiciones de articular la estructura idónea para procesar aquel cúmulo de datos, verificando o rechazando hipótesis y ensablando los distintos capítulos.

La abundante documentación del obrador del maestro me ha permitido indagar en su lado más íntimo, revelado en infinidad de cartas, y documentos de carácter contable, fundamentando el estudio del escultor y su obra sobre una base sólida. Una vez ordenada y sistematizada, proseguí con la búsqueda de noticias biográficas suyas en los archivos de su ciudad natal. El trabajo incluyó la consulta del Registro Civil de

Barcelona, el Archivo Municipal de Barcelona, y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, en cuya escuela cursó estudios, pues los archivos parroquiales y de instituciones educativas vinculadas a la Iglesia en la ciudad ardieron en 1936. La búsqueda suministró interesantes noticias en este último archivo, pero resultó decepcionante en lo que respecta a los demás, siendo generalmente bastante parcos. Paralelamente a la información que iba obteniendo sobre su familia, consulté los archivos parroquiales de la iglesia de Santa María y del Salvador de Cocentaina, población de donde ésta era oriunda. De ellos extraje abundantes noticias relativas a su ascendiente, que me sirvieron para construir el capítulo biográfico. Siguiendo el periplo vital del escultor, proseguí con la búsqueda en otras fuentes documentales. La visita al Registro Civil de Valencia, el Registro del Cementerio General de Valencia, el Archivo de la Parroquia de San Esteban de Valencia, a cuya feligresía pertenecieron el escultor y su familia, el Archivo del Instituto General y Técnico de Valencia donde el escultor impartió clases, suministraron numerosos datos de interés. Visité asimismo el Archivo de la Comunitat Valenciana, donde consulté los libros de la Cámara de Comercio de Valencia, y el Archivo del Reino de Valencia, estudiando la documentación que allí se conserva relativa al gremio de imagineros y al Sindicato de la Madera y el Corcho, institución esta última que en la posguerra terminaría englobando el arte de la imaginería. En ella encontré referencias interesantes sobre el maestro y su obrador con anterioridad a la Guerra Civil, así como de otros escultores y pintores de imágenes coetáneos, con obrador abierto en la ciudad. Su consulta permitió situar el suyo en el contexto de la imagen religiosa valenciana de su tiempo. El cotejo de la documentación con las noticias publicadas, puso en evidencia un sinnúmero de errores, reproducidos por la bibliografía moderna, los repertorios de artistas de carácter general, y las obras referentes a la escultura valenciana en particular.

La documentación conservada por la familia de José María Ponsoda no solo aportó numerosas noticias sobre el artista sino también sobre su obrador. La trascendencia del taller u obrador en la materialización de la imagen escultórica valenciana del siglo XX, me llevó a plantear su estudio en un sentido amplio como centro formativo y lugar de creación escultórica, al margen de la visión tópica como lugar casi mágico, atestado de pertrechos y herramientas que el escultor maneja cual mítico Hermes. Al igual que otros compañeros de generación, el maestro tuvo una amplia formación, adquirida en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en diferentes obradores de imaginería. Este hecho le capacitó para abordar distintas técnicas y tipologías escultóricas cuyo estudio se ha llevado a cabo conjuntamente con su producción religiosa. Con ello he pretendido coadyuvar a la comprensión de la imaginería como género surgido de una capacidad técnica y de unas exigencias concretas, que se revelan en multitud de sugerencias insertas en las cartas remitidas por los clientes, de modo semejante a lo que ya es un hecho cuando se abordan otros géneros escultóricos.

El estudio de los discípulos y colaboradores del obrador, me llevó a emprender el vaciado sistemático de los libros de matrícula y las papeletas de notas de la antigua Escuela de Bellas Artes de Valencia, custodiadas en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de donde extraje numerosas noticias de primera mano, referentes a la formación de una elevada nómina de artistas relacionados con la imagen escultórica religiosa valenciana. Al margen de los distintos nombres con los que se ha conocido esta institución, me referiré a ella como “Escuela de Bellas Artes de Valencia”. Los nombres que figuran en el referido archivo, donde se custodia gran parte de su documentación histórica, son en su mayoría escultores, aunque también hay unos pocos tallistas y pintores de imágenes, titulares de obradores de imaginería. Con las noticias

publicadas y las que encontré en los referidos archivos, abordé el estudio de los capítulos concernientes al obrador de José María Ponsoda y la imaginería valenciana entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX, y elaboré la relación de artistas que figura en el capítulo “Apéndices”. En él se incluyen los nombres relacionados con ella, de los que he encontrado noticias documentales, a excepción de aquellos cuya relación con José María Ponsoda aconsejó tratarlos conjuntamente con su obrador y la influencia de su arte. La supeditación a su figura y la dependencia más que notoria en ocasiones de su arte, aconsejaron abordar este punto con posterioridad al suyo. Proceder de otro modo hubiera invalidado el criterio lógico que aconseja ir de lo más general a lo más particular, y atender a un orden cronológico en la exposición de los hechos.

Nuevamente la conservación de la documentación del obrador, ha posibilitado un estudio detallado de la vida y la obra del maestro, aportando información de primera mano sobre aspectos concernientes a materiales y procedimientos, géneros y tipologías, temas, clientela, precios, fuentes, influencias, etc. Aunque el estudio sobre los materiales y sus técnicas precede cualquier estudio sobre la obra de arte, éste resulta inseparable del de los géneros y las tipologías escultóricas. En este sentido, una de las mayores dificultades encontradas ha sido la de desligar unas cuestiones de otras. Diversos aspectos están fuertemente interrelacionados y en consecuencia figuran en varios puntos del trabajo, fruto de la exigencia de estudiar la imaginería en toda su complejidad. De este modo aunque algunas ideas se repiten en varios capítulos, en cada caso se asocian a aspectos distintos. Lo mismo cabe decir a propósito de las obras que se citan en diversos capítulos a propósito de conceptos distintos. La diversidad de influencias que acusan algunas obras concretas ha determinado que las referencias a ellas sean constantes y recurrentes a lo largo de este estudio. Con todo, se ha creído conveniente proceder de este modo en aras de un análisis más profundo y completo del quehacer artístico.

Al margen de la documentación de archivo, la consulta bibliográfica se ha revelado útil y necesaria. La bibliografía sobre imaginería ha ido creciendo en los últimos años, especialmente aquella que integran las monografías de escultores. Cada vez son más los títulos publicados desde el rigor que tienen en cuenta las últimas investigaciones. Paralelamente a la búsqueda archivística, emprendí la consulta de un amplio repertorio bibliográfico sobre escultura española de los siglos XIX y XX en general, e imaginería del siglo XX en los distintos centros escultóricos del Estado en particular, los cuales se recogen en la bibliografía. La consulta bibliográfica ha servido también para valorar la aportación de José María Ponsoda en el contexto de la imagen escultórica religiosa que se hacía en otros centros del Estado, y juzgar su estilo, permitiendo dilatar su espectro cultural, al liberarlo de ciertos tópicos, complejos de inferioridad y prejuicios historiográficos condicionados o lastrados por lo local. La inserción de su arte entre las corrientes escultóricas vigentes a comienzos del siglo XX, ha coadyuvado a superar el localismo y su pretendida exclusividad, sustrayendo su debate del ámbito confuso de la cultura popular, como aquella opuesta a la erudita, para devolverlo al de la Historia del Arte. Cuando la historiografía de la escultura valenciana hizo notar sus lagunas, la bibliografía de otros centros escultóricos del Estado como Barcelona, Madrid, o Sevilla se reveló útil al objeto de contextualizar, modelos, procesos y tendencias.

Con una selección de las fotografías del obrador y otras realizadas *ex profeso* se ha elaborado un catálogo de obras escogidas, dada la inviabilidad que ofrecía el estudio de la totalidad de los más de tres mil trabajos consignados en su mayor parte en el *Libro de Encargos*, amén de su dificultosa localización, por abarcar un numerosos conjunto de

imágenes de devoción para particulares en ocasiones no identificados, junto a obras remitidas a Hispanoamérica y aún Estados Unidos, Filipinas y Japón. Aunque el número de trabajos documentados nos pueda parecer sumamente elevado, no todos los que salieron del obrador se anotaron en él. Existen noticias de algunos a partir de fotografías en las que figuran anotaciones escritas, o por referencias incluidas en cartas, y de unos pocos que aunque figuran anotados, por distintas razones nunca llegaron a realizarse. Ello demuestra que en muchos casos el registro del encargo precedió la realización material de la obra y en ocasiones entre una y otra transcurrió más de un año, como señala su comparación con la información que a propósito de un grupo de obras realizadas en la posguerra conserva el Archivo Diocesano de Valencia, documentadas a raíz de su terminación. En los casos en los que se poseen datos de ambas fuentes, he preferido seguir en el catálogo la datación que figura en el *Libro de Encargos*, en aras de mantener la unidad, a pesar de que los expedientes del Archivo Diocesano de Valencia ofrecen una fecha más cercana a su ejecución material.

Toda vez, que las versiones de una misma obra se repetían con bastante frecuencia, como resulta habitual al arte de la imaginería, la selección de los mejores trabajos, realizada en atención a su calidad y singularidad, resultó el criterio más razonable. En esta selección se han incluido los modelos que gozaron de mayor aceptación, bien a través de su prototipo cuando éste resulta conocido, o bien a través de alguna versión que lo supera en calidad. En algunas ocasiones se ha creído conveniente el estudio de ambas, en tanto su comparación resulta útil a la evolución del estilo. También se han incluido en este catálogo obras de otros géneros, así como bocetos y dibujos. Es en estos últimos donde el arte del maestro se revela con soltura por delante de las obras definitivas, realizadas con intervención del obrador. En esta selección se muestran las obras mejores de los distintos géneros, permitiendo una mejor comprensión de la imaginería en el contexto de la escultura de su tiempo. La referencia a las obras que lo integran en el capítulo “El quehacer artístico”, y “La impronta de José María Ponsoda en la imagen escultórica religiosa valenciana”, se significa mediante el número que ocupan en él entre corchetes.

El estudio de los artistas que figuran en la relación integrada en el capítulo “Apéndices” sigue un orden cronológico. A este orden se ciñen en lo posible los nombres de los que se carece de fechas concretas. La vida y la obra de muchos de ellos, ha permitido perfilar los cuatro períodos históricos que he señalado, a propósito de la imagen escultórica religiosa valenciana entre el neoclasicismo y la estética del *aggiornamento*. Las referencias a sus nombres se han realizado siguiendo una exposición del conjunto de los hechos atenta a evitar duplicidades. En función de su trayectoria y de las obras que realizaron, numerosos escultores participan de dos épocas, por más que su aportación se circunscriba en lo fundamental a una sola. De la relación he excluido numerosos escultores de los que no se conocen imágenes en madera policromada, ni tampoco se tiene testimonio fehaciente de que las hicieran, aún siendo consciente de que a pesar de ello la gran mayoría debió tenerlas, en tanto los antiguos diccionarios de artistas donde figuran han sido generalmente remisos a referirlas. La redacción de dicha relación, donde figuran incontables noticias referentes a la formación, obras estilo, así como las fuentes documentales relativas a los artistas que se citan, ha ahorrado numerosas y continuas notas a pie de página, correspondientes a sus nombres. En ella he pretendido esclarecer su personalidad artística, discriminando los escultores de los doradores y pintores de imágenes, en orden a destacar la contribución de cada uno a la imagen escultórica religiosa valenciana entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del XX. Este repertorio puede ser útil a futuros investigadores

que deseen adentrarse en su estudio, sentando una base sólida fundada en multitud de datos, cuya procedencia figura al final de cada una de las voces.

La metodología adecuada a mi propósito ha sido aquella de carácter sincrético que busca aportar soluciones a los problemas que plantea contextualizar el estudio del artista y su obra, en el marco del desarrollo cobrado por un género escultórico como la imaginería en una ciudad como Valencia, en la que al igual que Barcelona, donde José María Ponsoda nació, había alcanzado una absoluta hegemonía. Dicha metodología se basa fundamentalmente en el método positivista y en la crítica de las fuentes, en lo tocante a la documentación de los hechos objetivos de la imagen escultórica religiosa valenciana entre 1850 y 1963, y el perfil del escultor, y en el análisis comparado en algunas cuestiones relacionadas con la obra, como los materiales y procedimientos, los géneros y las tipologías o la determinación del estilo en los que se ha seguido el *modus operandi* formalista. Otros aspectos en apariencia extrínsecos al escultor y su obra, como las funciones, estructura y significado del obrador, o su valoración a través de las distintas miradas, los temas o la clientela, ofrecen análisis que participan de aspectos tomados de la sociología, en lo que respecta al estudio de algunas cuestiones susceptibles de abordarse en el contexto de la sociedad de la época, en las que la historia de las mentalidades confluye con la Historia del Arte. El método iconográfico ha suministrado finalmente algunas claves interpretativas sobre muchas de las obras que integran el catálogo. Solo de este modo el cúmulo de datos objetivos trasciende a la historia de la cultura.

1. LA FORTUNA CRÍTICA DEL ESCULTOR

La carencia de referencias historiográficas valiosas sobre el escultor, hunde sus raíces en el escaso interés despertado por la escultura valenciana y particularmente por la imaginería hasta fechas recientes. Al margen de lo publicado en los periódicos de la época y las revistas devotas¹, las noticias hasta hace solo unas décadas, se limitaban únicamente a algunas publicaciones de carácter local, y en menor medida alguna obra de conjunto. Solo desde entonces, su nombre ha comenzado a aparecer en diccionarios y revistas de ámbito estatal o autonómico.

La primera referencia conocida sobre su persona se encuentra en el elenco de artistas que tomaron parte en la Exposición Regional Valenciana de 1909². En 1920 el padre Fullana le dedicó unas palabras de reconocimiento a propósito de las nuevas *Andas-trono*, de la Virgen del Milagro, en su *Historia de la Villa y Condado de Cocentaina*, publicada en 1920. Al destacar los logros de la junta encargada de preparar las fiestas del IV centenario, hacía alusión a ellas en los siguientes términos:

Interpretando la voluntad del pueblo, esta misma Junta central ha costeado un valioso trono para la conducción de la Santa Imagen, obra del acreditado artista Don José María Ponsoda, descendiente de esta villa y habitante hoy en la ciudad de Valencia³.

Prescindiendo del localismo tan caro a la cultura regionalista de la época, en el elogio de la obra, influyó el afecto hacia el artista que ocupaba el lugar antaño desempeñado por su maestro, Damián Pastor, en la provisión de imágenes para los conventos de la orden. La restauración de la Virgen del Castillo de Miranda de Arga (Navarra), encomendada en 1921 por el claretiano de origen navarro Damián Janáriz (1870-1947), dio pie a unas palabras elogiosas sobre el escultor en la novena de la Virgen que publicó en esta época, señalándolo como "... famoso y laureado escultor valenciano"⁴. Tras el paréntesis de la Segunda República y la Guerra Civil, la imaginería al calor del nuevo régimen⁵, retomó el lugar que había ocupado en los años

¹ Véase las entrevistas concedidas a Carlos Revenga y Eduardo Bort Carbó, publicadas por los periódicos *El Alcázar* en su edición de 3 de agosto de 1944 y *Jornada* de 21 de agosto de 1961, respectivamente. (REVENGA, C., "Valencianos. José María Ponsoda, que restauró la imagen de la Virgen de los Desamparados. Lleva realizadas 2.775 obras de arte religioso", *El Alcázar*, Madrid, 3 de agosto de 1944. BORT CARBÓ, E., "Diálogos. José María Ponsoda o setenta años de arte religioso. En 1939 restauró la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados. Hace un mes recibió el encargo 3.219 en su taller de escultor", *Jornada*, Valencia, 21 de agosto de 1961. "Apéndices, III. Entrevistas y artículos en la prensa periódica. A, B).

² *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, n° 88, p. 44.

³ FULLANA MIRA, L., O.F.M., *Historia de la Villa y Condado de Cocentaina*, Valencia, 1920, p. 468.

⁴ Aunque he manejado la cuarta edición, publicada en Valladolid en 1947 (JANÁRIZ, D., *Historia y novena de la Virgen del Castillo: Patrona de Miranda de Arga por el Padre Damián Janáriz, seguida de una reseña geográfica-histórica de la villa*, 4ª edición, Valladolid, 1947, pp. 15-16. El subrayado es nuestro.), las referencias sobre la restauración de José María Ponsoda ya debieron figurar en las primeras ediciones, que verían la luz en la década de los años veinte, a juzgar por la cronología de otros títulos del autor, como el manual para la visita domiciliaria del Corazón de María (JANÁRIZ, D., *Manual Visita Domiciliaria del Corazón de María*, Madrid, 1920), o la Novena a la Virgen de las Viñas, patrona de Aranda de Duero (JANÁRIZ, D., *Historia y Novena de la Virgen de las Viñas, patrona de Aranda de Duero por el Padre Damián Janáriz*, Aranda de Duero, 1924).

⁵ "Las actuales horas de España asisten al resurgir de uno de los géneros artísticos en el que más singularidad adquirió en el mundo el arte de la Patria. Este es el de la imaginería religiosa. ¿Caminamos,

veinte. De este modo, su nombre apareció en la prensa diaria, a propósito de la Restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados⁶. En 1945 Sanchis Alventosa refería su autoría sobre la imagen procesional de San Antonio de Padua del colegio franciscano “La Concepción” de Ontinyent que se adquirió en los años veinte⁷. La revista *Ferriario*, en mayo de 1946 citaba a nuestro escultor, en un artículo anónimo, junto a Carmelo Vicent, Alfonso Gabino, Vicente Benedito, Vicente Rodilla y José Arnal⁸. Ese mismo año José María Bayarri amigo personal de José María Ponsoda, empezó a publicar en las páginas de la revista *Ribalta*, una serie de referencias sobre el escultor. La primera de ellas, llevada a cabo con ocasión de la exposición *I Demostración de Arte en Madera*, celebrada en marzo de dicho año en los salones del ayuntamiento de Valencia, en la que el maestro tomó parte, incluyó una serie de noticias biográficas, entre las que figuraba el número de las obras ejecutadas hasta entonces por su obrador, y un reconocimiento a su trayectoria⁹. La segunda, llevada a cabo con ocasión de la *II Demostración de Arte en Madera*, en mayo del año siguiente, dio pie a un artículo de mayor calado a la hora de abordar cuestiones de estilo. El texto que llevaba por título: “Aquí J. M. Ponsoda en imaginería tradicional,” hacía depender el futuro de la imaginería de la tradición, identificando ésta con el compromiso entre la belleza o “escueta atención a lo formal”, y la emoción, o el sentimiento que definía como “el interés de la expresión”¹⁰. Se trataba pues del viejo dilema idealismo *versus* realismo de la doctrina clasicista propugnada por el academicismo.

En 1947 José María Bayarri lanzó desde las páginas de la revista *Ribalta* la idea de un homenaje al escultor, que habría de celebrarse en septiembre del mismo año. En el número correspondiente a julio-agosto de 1947¹¹, el crítico, profesor y al tiempo imaginero, amigo personal del maestro, destacaba la pervivencia de su obrador, verdadera institución en la Valencia de su tiempo, desde que iniciara su trayectoria a comienzos del siglo XX, haciendo un repaso a los distintos obradores de imaginería que había en la ciudad a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y que él mismo había conocido en su juventud. El texto, obra de referencia en el estudio de la imaginería valenciana de esta época, al incidir en los obradores y sus maestros como aspectos significativos a la hora de abordar la formación de los artistas y proceder a su clasificación, señalaba la circunstancia de haber sobrevivido al cierre de muchos, que al igual que el de nuestro escultor habían iniciado su andadura a comienzos de siglo en la Valencia de 1900. Este hecho habría de fundamentar la consideración de baluarte de la

en cuanto a la escultura hacia un arte eminentemente nacional? Bien pudiera ser. Por lo que hoy es evidente es que nuestras gubias más ilustres producen para la Cofradía y el templo español, la obra imaginera en donde a través de las complejas corrientes del arte actual resplandece también el sentido realista y altamente espiritual que caracterizó nuestra clásica imaginería” (BARBERÁN, C., “Escultores españoles ante su última obra de imaginería”, en *Fotos, Semanario Gráfico*, nº 320, Madrid, 17-IV-1943, 1943, s/p. Citado por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El arte de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, p. 420).

⁶ Véase el periódico, *Las Provincias*, Valencia, sábado 15 de abril de 1939, p. 8; 4 de mayo de 1939, p. 9; 11 mayo de 1939, p. 1; 13 de mayo de 1939, p. 1.

⁷ SANCHIS ALVENTOSA, J., *El Colegio de la Concepción de Onteniente en sus cincuenta años de existencia*, Valencia, 1945, p. 90.

⁸ “La Imaginería un arte que en Valencia se resiste a la industrialización”, *Ferriario*, Valencia, Año VIII, nº 10, 1946.

⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946.

¹⁰ BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta*, II Época, Año V, nº 41, Valencia, mayo, 1947. (Véase: “Apéndices, III. Entrevistas y artículos en la prensa periódica. D).

¹¹ BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana, Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, II Época, Valencia, nº 44-45, Julio-Agosto 1947.

tendencia más tradicional que los autores posteriores enfatizaron. El concepto “honradez”, referido al artista, guarda más relación con su acrisolada experiencia frente a imagineros advenedizos, y con el mantenimiento de un estilo propio y personal, que con la defensa del concepto tradicional de la imaginería, todavía al margen de las influencias de la estética del *aggiornamento*. En marzo de 1948, Bayarri se refería de nuevo al artista desde las páginas de la revista que dirigía en su artículo: “En la imaginería moderna José María Ponsoda”. Como ya hiciera en otros números, destacaba la cantidad de obras salidas del obrador, comparando su actividad con los antiguos obradores del barroco hispánico que capitanearon Risueño, Peral o Duque Cornejo, como también su desprendimiento con los templos faltos de recursos¹². Al margen de la socorrida comparación con los escultores barrocos, como era habitual en la época, sorprende lo escaso de las alusiones a su obra, tratándose de una revista proclive a la crítica de arte, como la validez de las mismas, en exceso ambigua y convencional, al modo practicado entonces. El último de los artículos que le dedicó Bayarri, concluía con un vago elogio hacia su obra, concretado en su capacidad para abordar por igual las figuras dramáticas de la Pasión y los amables temas femeninos o infantiles.

El canónigo e investigador Peregrín Lloréns Raga, se refirió también elogiosamente a José María Ponsoda en su monografía sobre Moncada, publicada en 1950, a propósito de la casa de recreo del escultor en la población. A pesar de rotular su fachada como: “estudio-taller,” la vivienda fue lugar de solaz y solo ocasionalmente obrador como él afirma:

Mención especialísima merece aquí, puesto que honor para Moncada es, el recoleto Estudio de Escultura e Imaginería de don José M^a Ponsoda Bravo. Este imaginero valenciano ha sabido escoger un bellissimo rincón de Moncada para su Estudio. Como si hubiera presentido, que la silueta en sombras de lo que fue Castillo feudal, le exigiera imperiosamente ser ella el único matiz que hiciera resaltar todavía más la luminosidad de sus espirituales e inimitables creaciones¹³...

Las referencias al escultor, a quien encargó en 1939 la nueva imagen del *Cristo* de Massalavés [L.E., nº 2511], no se sustraen al carácter de meros tópicos localistas. El libro de Emilio Aparicio Olmos, sobre la imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia, publicado en 1955, lo cita a propósito de la restauración que “el reputado imaginero” le practicó en la primavera de 1939, señalando que la hizo sin percibir retribución¹⁴. En 1962 volvió a publicar este dato, señalando su autoría sobre el *San José*, que se venera también en su basílica, y de la *Virgen de los Desamparados* de la iglesia de San Nicolás de Buenos Aires¹⁵. Las opiniones del capellán mayor de la patrona de Valencia hacia su arte fueron recompensadas con el “regalo agradecido” de un pequeño crucifijo de devoción en 1956 [L.E., nº 3095].

La *Historia de l'Art Valencià*, de José María Bayarri, publicada en 1957, no fue aprovechada por el crítico, amigo personal del artista como se ha señalado, para realizar una valoración de su obra y ofrecer unas pinceladas de su vida, redundando en la noticia de su formación con Damián Pastor, junto a los escultores Burgalat, López, Farinós,

¹² BAYARRI HURTADO, J. M., “En la imaginería moderna, José María Ponsoda”, *Ribalta*, II Época, Año VI, nº 51, Valencia, Marzo, 1948, s. f.

¹³ LLORÉNS RAGA, P. L., *La Ciudad de Moncada (Ensayo Histórico)*, Valencia, 1950, p. 33. Coincidiendo con sus estancias de descanso en Moncada, solía realizar algunas obras para distraerse.

¹⁴ APARICIO OLMOS, E., *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1955, p. 51.

¹⁵ APARICIO OLMOS, E., *Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de la Región Valenciana*, Valencia, 1962, pp. 79, 342, 620.

Pérez, Badenes, Amador, Venancio Marco, Quilis, Ureña, Capuz, Tena, Amorós, formados con él o con su hermano Modesto Pastor, sin reparar en que éste último había fallecido en 1889, y que ya mucho antes de su defunción cada uno de los hermanos Pastor trabajaba por separado y tenía sus propios discípulos¹⁶. Tampoco la aprovechó al respecto el artículo de José Guillot Carratalá, publicado el mismo año, cuya única virtud estriba en recoger su nombre junto al de otros escultores valencianos del siglo XX¹⁷.

La muerte del escultor, en octubre de 1963, determinaría el olvido de su figura durante décadas, asociada ya entonces a un género desacreditado que había vivido su canto del cisne durante la posguerra, y al que la modernidad iba a dejar atrás inexorablemente. El consejo “no copies a Ponsoda” dado por el padre Alfons Roig, profesor de arqueología e historia del arte en el seminario de Valencia, finales de los cincuenta, resulta significativo del cambio de gusto que se operaba.

A pesar de su inmediato eco en los medios locales¹⁸, su desaparición confirmaba una vez más la suerte de muchos artistas del cincel y de la gubia descrita casi medio siglo antes por Feliu Elías¹⁹. Tras el paréntesis de los años sesenta, la voz correspondiente al artista en la *Gran Enciclopedia Valenciana*, publicada en 1972, ofrece un escueto perfil biográfico, destacando algunas de las obras realizadas después de la Guerra Civil para la catedral, y la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, sin entrar a valorar cuestiones de estilo²⁰. Unos años después, en 1978, Miguel Ángel Catalá, se limitó a citar el escultor a propósito de la escultura valenciana de la década de 1878-1888, en una relación de nombres extraída de la *Història de l'Art Valencià* de José María Bayarri²¹. El mismo año, el crítico y profesor Alfons Roig se refirió a José María Ponsoda anteponiendo su nombre al de otros imagineros activos en la Valencia de la posguerra, en atención a haber restaurado la imagen original de la Virgen de los Desamparados²². Se trata curiosamente de una de las escasas referencias sobre imaginería valenciana publicadas durante los años de depreciación del género.

Durante la década de los ochenta las referencias al escultor en trabajos generales y obras de conjunto, se asocian a algunas de sus obras más populares. Felipe María Garín lo cita en su *Historia del Arte en Valencia*, a propósito de la *Purísima* de la catedral de Valencia, que sustituyó la imagen labrada por José Esteve Bonet en 1781, si bien apunta que la obra: “... no alcanza las delicadísimas calidades de aquella”²³. El *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*, de 1983²⁴, y el *Catálogo monumental de la Provincia de Valencia*, de 1986 que dirigió²⁵, tuvieron la virtud de otorgar valor patrimonial a la imaginería valenciana de los siglos XIX y XX, según la tendencia seguida por los catálogos que las diputaciones de las provincias andaluzas han

¹⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts Aplicades”, p. IV, en *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957.

¹⁷ GUILLOT CARRATALÁ, J., “La talla religiosa en Valencia. Belleza y arte de los maestros del siglo XX”, *Ferriario*, Valencia, 21 de mayo de 1957.

¹⁸ *Almanaque Las Provincias para 1964*, Valencia, p. 321; *Archivo de Arte Valenciano*, XXXV, Valencia, 1964, p. 71.

¹⁹ “Així veiem que els nostres grans artistes tot just fan la viu-viu, i después, en morir, son oblidats; se'n van a l'altra vida sense deixar rastre, ço que no es veu en cap enlloc més del planeta” (ELÍAS BRACONS, F., *Op.cit.*, I, Barcelona, 1926, p. 121.).

²⁰ *Gran Enciclopedia Valenciana*, IX, Valencia, 1972, p. 105.

²¹ CATALÁ GORGUES, M. A., *Cien años de pintura, escultura y grabado valencianos, 1878-1978*, Valencia, 1978, p. 26.

²² ROIG IZQUIERDO, A., “Art viu de la posguerra a València”, *Saó*, Valencia, nº 15, 1978, pp. 16-17.

²³ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1980, p. 50.

²⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., (Dir.), *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983.

²⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., (Dir.), *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*, Valencia, 1986.

publicado en la última década, al recoger la autoría del escultor sobre numerosas imágenes conservadas en Valencia y su provincia, con independencia de ínfimo valor que ofrecen como obra de consulta, en tanto ignoraron muchas obras, le asignaron erróneamente otras y transmitieron incontables errores. El *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, publicado en 1983, recoge únicamente su autoría sobre el *Cristo del Tránsito* y la imagen de *San José* de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia²⁶.

La tesis doctoral de Enrique Tamarit Ortega, leída en 1987, inaugura un conjunto de estudios sobre la imaginería valenciana de posguerra, atentos a la valoración de cuestiones de estilo. Nuestro escultor figura en ella, a la cabeza del grupo que siguieron la tradición, integrado por nombres tan dispares como Pío Mollar, Carmelo Vicent, José María Bayarri, Enrique Galarza, Vicente Tena, Francisco Martínez Aparicio, Vicente Tamarit, José María Hervás, y José Justo²⁷. En 1988 Salvador Aldana se refirió al maestro, a propósito de la visita que el escultor José Esteve Edo realizó en su juventud a su obrador, recogida en la biografía que le dedicó²⁸. Ese año vería la luz la tesis de Juan Ángel Blasco Carrascosa, *Escultura Valenciana 1931-1939*, publicada con el título: *La Escultura Valenciana de la Segunda República*, donde nuestro escultor se cita a propósito de aquellos que continuaron la tradición imaginera al margen de la modernidad. Su nombre apenas destaca dentro del heterogéneo grupo de escultores de esta corriente que recoge²⁹, insuficientes con todo para ofrecer un panorama cabal de la tendencia, que polarizó el género durante la época. El autor se refirió al maestro en maestro en otros trabajos que no entran a valorar su estilo. “La escultura, el siglo XX hasta la guerra del 36” (1988)³⁰, “La escultura valenciana en los años treinta” (1998)³¹, *La escultura Valenciana del siglo XX* (2003)³². Asimismo Ferri Chulio recogió su autoría sobre numerosas imágenes de la Virgen en el apartado gráfico de la obra *María en la Diócesis de Valencia*, (1988) que el coordinó³³. Lo mismo cabe decir de su libro

²⁶ CATALÁ GORGUES, M. A., “Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, J., (Dir.), *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, pp. 477-478.

²⁷ No aclara si se refiere a Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) o Vicente Ten Cuesta (Valencia, 1904-1996). (TAMARIT ORTEGA, E., *Elementos plásticos, socioeconómicos e ideológicos en la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, T. D., Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, vol. I., p. 292.).

²⁸ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo, colección escultores valencianos*, Valencia, 1988, p. 17. Si bien no negamos la veracidad de la noticia, especialmente en lo que atañe al consejo de estudiar el monumento que en Valencia iba a levantarse a Mistral, obra de su colaborador Luís Bolinches, habida cuenta de la vocación docente que le caracterizó, hemos de rechazar las circunstancias que la rodearon, pues no es posible que fuera con ocasión de la restauración de la *Virgen de los Desamparados* en piedra del puente del Mar de Valencia, obra del escultor Francisco Sanchis, que llevó a cabo Alfredo Just, a raíz de su mutilación en 1933, ampliamente documentada, aunque si un año antes, cuando José María Ponsoda restauró la *Purísima* de la catedral objeto asimismo de otro atentado. La noticia de estar realizando entonces un San Blas para Onda no hemos de desestimarla por más que no figure en la documentación de su archivo particular.

²⁹ El grupo lo forman Rafael Alemany, Vicente Antón, José María Bayarri, Vicente Benedito, Pío Mollar, Felipe Panach, Vicente Rodilla, José Sánchez Lozano, Antonio Sanjuán y Miguel Torregrosa (BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda República*, Valencia, 1988, pp. 55-59).

³⁰ BLASCO CARRASCOSA, J. A., “La escultura, el siglo XX hasta la guerra del 36”, en *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1988, tomo VI, p. 92.

³¹ BLASCO CARRASCOSA, J. A., “La escultura valenciana de los años treinta”, en AGUILERA CERNI, V., *Et Alii., Arte valenciano años 30*, Valencia, 1998, p. 71.

³² BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 74-75.

³³ FERRI CHULIO, A., (Coord.) *María en la Diócesis de Valencia*, Valencia, 1988.

sobre los santuarios marianos de Valencia y Murcia³⁴, (2001) y sus diversas publicaciones sobre la imaginería patronal destruida durante la Guerra Civil en las provincias de la Comunidad Valenciana³⁵. Su colaboración en el libro *Madre y Patrona*, (1995), dedicado a conmemorar el tercer centenario del patronazgo de la Virgen del Remedio de Albaida, recoge su autoría sobre algunas obras del escultor en las diócesis de Orihuela-Alicante y Valencia, referidas a dicha advocación³⁶.

Dentro de las aportaciones al catálogo de José María Ponsoda hechas desde el rigor, al invocar documentación de archivo, Cots Morató recoge su autoría sobre la *Purísima Concepción* y la *Virgen de los Dolores* de Santa María de Oliva, en su monografía del templo, publicada en 1989³⁷, obra pionera en la valoración de la imagen religiosa valenciana moderna como bien patrimonial. Payá Andrés en su libro sobre la Virgen de la Divina Aurora de Beneixama, se refiere a su imagen actual cuyo rostro considera: "...uno de los más bellos que salieron de las manos del genial artista"³⁸, a pesar de errar en la atribución a su obrador de las imágenes de la *Purísima*, el *Cristo yacente*, y *San Antonio de Padua*, de la iglesia de esa población³⁹. Del amplio capítulo de autores dedicados al ámbito local que recogen obras de nuestro escultor, Llop Catalá da cuenta de los trabajos que el maestro realizó para la cofradía de las Hijas de María del Rosario de Vila-real⁴⁰. A modo asimismo de ejemplo, en tanto que no vamos a hacer un listado exhaustivo de este tipo de aportaciones, Arturo Llin refiere la imagen del convento franciscano de Agres, costeadada por Josefa Carrasquer en 1909⁴¹, destacada bienhechora del convento, a cuya munificencia se debió el encargo el mismo año de un trono para el Santísimo (nº 49). Finalmente las guías artísticas de las provincias andaluzas, publicadas en 2006, el *Nazareno* de Vera (Almería), y el Corazón de Jesús de Paterna del Campo (Huelva)⁴².

Las referencias publicadas en algunos repertorios de artistas modernos, como el *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, de la editorial Forum Artis, publicado en 1994, que firma Agramunt Lacruz⁴³ o el *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, dirigido por el mismo autor en 1999⁴⁴, se deben a Francisco Delicado Martínez. Los contenidos de ambos, así como el de otro publicado en 1994

³⁴ FERRI CHULIO, A., *Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia y Murcia*, Madrid, 2001, pp. 87, 89, 92, 93. En ellas recoge la autoría del escultor sobre algunas imágenes marianas.

³⁵ FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal valentina destruida en 1936, Escultura patronal alicantina destruida en 1936, Escultura patronal castellanense destruida en 1936*. Existen sucesivas ediciones de estas publicaciones realizadas por el autor entre 2005 y 2011.

³⁶ FERRI CHULIO, A., "La Mare de Déu del Remei en las diócesis de Orihuela-Alicante y Valencia," en CORBÍ VIDAGAN, J., (Coord.), *Madre y Patrona. Primer Centenario del Patronazgo de la Virgen del Remedio*, Albaida, 1995, pp. 158, 162, 164.

³⁷ COTS MORATÓ, F., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*, Oliva, 1989, p. 71.

³⁸ PAYÁ ANDRÉS, M., *María, Divina Aurora*, Beneixama, 1993, p. 56.

³⁹ PAYÁ ANDRÉS, M., *Op.cit.*, p. 25. Véase: ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 8/ 70; 8/ 67; 8/ 72.

⁴⁰ LLOP CATALÁ, M., *Historia de la Asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994, p. 87 y ss.

⁴¹ LLIN CHÁFER, A., *La Mare de Déu d'Agres y su santuario*, Valencia, 2001, p. 137.

⁴² ESPINOSA SPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Sevilla, 2006. p. 336. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Guía artística de Huelva y su provincia*, Sevilla, 2006. p. 438.

⁴³ "Ponsoda Bravo José María", en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Madrid, 1994, tomo XI, pp. 3384-3385.

⁴⁴ "Ponsoda Bravo José María", en AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1408-1409.

por el mismo autor⁴⁵ se repiten en otras colaboraciones suyas con escasas variaciones⁴⁶. En ellas y en los títulos anteriores recoge algunas noticias aportadas por Bayarri muchos años antes en la revista *Ribalta*, como las referentes a su formación, iniciada en Barcelona en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, y el obrador del escultor Francisco Torrás y continuada en Valencia con Damián Pastor Micó, o los nombres de algunos de sus discípulos, a las que añade nuevos datos, como los que atañen a la localización de su obrador, sito inicialmente en la calle *Vora Séquia* y luego en la plaza de San Lorenzo, su participación en la Exposición Regional de Valencia de 1909, o la concesión de la Medalla *Pro Ecclesia*, ampliando sensiblemente el número de obras conocidas con respecto a otros autores. Desgraciadamente, la ocasión de volver sobre el escultor no dio pie a la modificación de algunos errores, como la cifra incompleta de 2800 trabajos salidos del obrador, publicada por Bayarri en 1947, la valoración harto vaga de su arte: “en la tradición de un Risueño, un Peral o un Duque Cornejo”, o las afirmaciones de: “carecer en su trayectoria de estética y renovación”, y producir “muchas obras seriadas”⁴⁷.

Carmen Pinedo se refiere en diversas ocasiones al maestro en su monografía sobre los artistas de Meliana, Coret, Benlloch, Rausell, y Cardells, publicada en 2001⁴⁸, a propósito del paso por su obrador de los dos últimos escultores y aunque reconoce que fue uno de los más importantes de la Valencia de su tiempo, toma prestadas algunas de las opiniones anteriores que hemos examinado, entre ellas la “escalofriante” a decir de Blasco Carrascosa, cifra de obras, publicada por Bayarri en 1946⁴⁹.

Elena de las Heras persiste en el error de considerar el obrador de la calle San Lorenzo de Valencia como “el más activo de la ciudad, el más productivo”, añadiendo la apreciación de haber sido también “... el más fecundo en cuanto a labor docente entre los escultores de la primera mitad del siglo XX”, indicando que en él se formaron José Arnal, Julio Benlloch y Carmelo Vicent⁵⁰. Su tesis doctoral, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catalogación*, leída en la Universidad de Valencia en 2003, dio pie a una valoración de su estilo, realizada conjuntamente con el de Pío Mollar, que sitúa en las coordenadas de la tradición imaginera fundada por Ignacio Vergara y José Esteve Bonet, a propósito de la aportación realizada por ambos imagineros a la estatuaría de carácter público de la ciudad⁵¹. En ese mismo año Clemares Lozano se refirió al maestro en su monografía sobre Valentín García Quinto en quien los padres del artista pensaron inicialmente confiar su formación, señalando: “que se había hecho famoso entre otras cosas por haber restaurado la *Virgen de los Desamparados* de Valencia”. En tanto “el prestigio de este escultor hizo que existiese una gran demanda de su obra en toda la zona de la Vega Baja”⁵².

En 2004 dio a luz la monografía de Lindo Martínez sobre la Semana Santa en Aranjuez, donde se recogía la autoría del maestro sobre la imagen de *Jesús de*

⁴⁵ DELICADO MARTÍNEZ, F., “El escultor imaginero José María Ponsoda”, Yecla, *Revista de Semana Santa*, 1994, s. f.

⁴⁶ DELICADO MARTÍNEZ, J., Y HERRÁEZ SÁNCHEZ, E., “El escultor imaginero José María Ponsoda”, *Pasos de Semana Santa*, Madrid, 2001, pp. 82-83; DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Ponsoda Bravo, José María”, *Yakka, Revista de estudios yeclanos, Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIII al XXI)*, Año XVII, nº 15, Yecla, 2005, pp. 199-202.

⁴⁷ DELICADO MARTÍNEZ, J., Y HERRÁEZ SÁNCHEZ, E., *Op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁸ PINEDO HERRERO, C., *Quatre artistes de Meliana. Una generació*, Meliana, 2001, pp. 67, 72, 111, 141, 147.

⁴⁹ PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, pp. 41, 67, 68, 70, 71.

⁵⁰ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia. Estudio y catalogación*, T. D., Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 86.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² CLEMARES LOZANO, E., *Valentín García Quinto, escultor*, Albaterra, 2003, p. 59.

Medinaceli que allí se venera, aportando una fotografía del escultor tallando uno de los relieves de la cabeza del Cristo de la Sábana Santa, que el autor confunde con aquella obra⁵³. La *Gran Enciclopedia de la Comunitat Valenciana*, editada en 2005 bajo la coordinación de la Universidad de Valencia, reitera lo señalado en la *Gran Enciclopedia Valenciana* de 1972. El texto añade algunas noticias sobre la formación del escultor, incompletas al silenciar su paso por el obrador de Damián Pastor, cayendo en el error de estimar la producción de su discípulo en la década que media entre 1940 y 1950 en “más de 2800 obras” cuando esta cifra, tomada de un artículo publicado por José María Bayarri en 1947, corresponde a la cifra total hasta esa fecha⁵⁴. El creciente interés por la escultura policroma en el sureste peninsular, daría pie a la segunda exposición monográfica sobre el maestro, celebrada en Almoradí, en abril de 2006. Los artículos del catálogo, redactados por José Antimo Miravete Gómez y Roberto Cabrera⁵⁵, aunque breves, inauguran un nuevo punto de vista al relacionar su estilo con la escultura barroca valenciana, de José Esteve Bonet y José Puchol Rubio, de acuerdo con las tendencias historiográficas recientes, que han tratado de rastrear en las tradiciones artísticas vernáculas las raíces del neobarroco, por más que contengan algunos errores cronológicos y de apreciación⁵⁶. En ese año publicamos un artículo sobre Modesto y Damián Pastor en el que incluimos a nuestro escultor entre los discípulos aventajados de este último, al lado de nombres como Venancio Marco Roig, o José Capuz Mamano⁵⁷. En 2007 nos decidimos a abordar la obra del maestro en Cocentaina⁵⁸, población de la que era oriunda su familia. Aunque el trabajo resultó incompleto, debido a que entonces desconocíamos la existencia de su archivo personal, hicimos una aproximación a su estilo, atendiendo a una visión más completa de su formación e influencias, procediendo a sistematizar la bibliografía más útil que existía sobre él.

El artículo de María Ángeles Carabal Montagud y las hermanas Virginia y Beatriz Santamarina Campos, sobre los obradores valencianos de imaginería, pintura y dorado, publicado en 2011, se limita a citar el de José María Ponsoda entre el grupo de aquellos que las autoras consideran: “más importantes,” incluyendo al maestro entre los clientes del obrador de pintura de imágenes y dorado de Bartolomé García Boluda, a pesar de que éste solo llegó a presentar un presupuesto para un trabajo a la viuda del escultor que nunca llegó a realizarse⁵⁹. En ese año Melendreras Gimeno publicó un

⁵³ LINDO MARTÍNEZ, J. L., *Una Historia de la Pasión Pasos, Cofradías y Semana Santa en Aranjuez*, Aranjuez, 2004, pp. 116-117. El artículo de Xavier Mas i Barberá, publicado en la revista de fiestas de Moncada de ese mismo año está basado en las noticias de Bayarri y Javier Delicado, y nada nuevo añade a lo conocido (MAS I BARBERÀ, X., “José María Ponsoda Bravo, maestro de maestros,” *Revista de fiestas*, Moncada, 2004, s.f.).

⁵⁴ “José María Ponsoda Bravo”, *Gran Enciclopedia de la Comunitat Valenciana*, Valencia, 2005, vol. 12, p. 396. El error de asignar a esta década “la producción mariana más importante del maestro Ponsoda”, lo repite años después Ana María Ruíz Lucas a propósito de la Virgen de Lourdes de Cieza (RUIZ LUCAS, A. M., *Redemptoris Mater, advocaciones marianas en Cieza*, Cieza, 2009, nº 36).

⁵⁵ En CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Almoradí, 2006.

⁵⁶ La relación del arte de José María Ponsoda con Esteve Bonet ya fue señalada en 1998 por José Antimo Miravete Gómez, si bien a propósito del *Cristo del Consuelo* de la iglesia de Santiago de Orihuela, que este autor le asignó erróneamente. MIRAVETE GÓMEZ, J. A., “Notas sobre el tema iconográfico del “paso” del santo sepulcro. El ejemplo de la Semana Santa de Almoradí”, en PERTUSA RODRÍGUEZ, M. T., MIRAVETE GÓMEZ, J. A., (Coords) *La Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Esperanza de Almoradí, Primer Centenario*, Alicante, 1998. p. 52.

⁵⁷ LÓPEZ CATALÁ, E., “Introducción...”, *Op. cit.*, pp. 156-175.

⁵⁸ LÓPEZ CATALÁ, E., “La obra del escultor José María Ponsoda Bravo en Cocentaina”, *Mare de Déu*, Cocentaina, 2007, pp. 95-100.

⁵⁹ CARABAL MONTAGUD, A., SANTAMARINA CAMPOS, V., SANTAMARINA CAMPOS, B., “Los talleres artesanos-artísticos de la Valencia del siglo XX”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, Valencia, 2011, p. 351.

artículo con noticias extraídas del catálogo de la exposición de Almoradí y de recursos informáticos procedentes del *blogg* de su comisario. En él retoma algunos de los tópicos reiterados por otros autores, como el de la fama que adquirió al restaurar la Virgen de los Desamparados de Valencia, cuando ya era un prestigioso imaginero, o el de su: “inmenso taller”, y su actuación durante la posguerra; alternados con algunas noticias erróneas, como su traslado definitivo a Valencia en 1900, o la revalidación de la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice* por Pío XII en 1951⁶⁰.

Bárbara Bejarano Neila sitúa a nuestro escultor junto a Enrique Casterá, instalado en Madrid desde 1951 y Francisco Cuesta, entre los imagineros más representativos del núcleo valenciano, a propósito de su estudio sobre la imaginería de Pérez Comendador⁶¹, en una afirmación realizada a partir del conocimiento que pudo tener de la obra de todos ellos fuera de Valencia.

Las referencias recientes de Tormos Capilla a propósito de la imaginería de Moncada⁶², proceden de los artículos publicados por Javier Delicado y del catálogo de la exposición de Almoradí. A ellas añade un inventario de las obras del escultor conservadas en la población de L’Horta y aporta algunas noticias sin documentar, como el nombre erróneo de su primer maestro, con el que se formó en Barcelona, en tanto no figura ningún Salvador Torrás entre los anuarios de los escultores activos en la ciudad entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En 2105, año en que se cumple el 75 aniversario de algunas imágenes estrenadas en 1940, han aparecido algunos artículos sobre José María Ponsoda. El de Civera Marquino⁶³, basado fundamentalmente en los trabajos de José Antimo Miravete, Roberto Cabrera y Javier Delicado, poco aporta, salvo las escuetas referencias sobre las obras de Lliria. El dato sobre la colaboración del dorador y pintor de imágenes Vicente Torrent con el maestro, lo toma del *blogg: Comunidad Valenciana Arte y Memoria*, aunque cabe darlo por cierto, en virtud de las noticias de hemeroteca que su responsable maneja. La lista de discípulos del maestro, la toma del artículo que publicamos en 2006. En ninguno de los casos se cita la fuente. Además, se incurre también en algunos errores, como la confusión del *San Francisco* de la Tercera Orden de Moncada con un “Corazón de Jesús”, o la afirmación que otorga al obrador el carácter de “...más fecundo y activo de Valencia en las décadas de los años 40 y 50”⁶⁴, condición que detentó el de Pío Mollar en perjuicio de la intervención directa del maestro sobre las obras, como se verá. Finalmente, el artículo de Francisco Benavides Vázquez, sobre nuestro escultor y los Hospitalarios, publicado en 2016⁶⁵, aunque breve, y tomado de publicaciones anteriores que no cita, tiene el valor de ser el primero que relaciona su obra con una orden religiosa.

En general, puede afirmarse que actualmente se observa un incremento del interés por la figura de José María Ponsoda. Si bien y aunque las publicaciones que hacen referencia a ella han aumentado en los últimos años, no lo han hecho en la misma

⁶⁰ MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Los escultores José María Ponsoda Bravo (1885-1963), y José Noguera Valverde (1913-1986). Su obra para la Comunidad Valenciana”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXVII, Castelló de la Plana, Enero-Diciembre, 2011, pp. 421-438.

⁶¹ BEJARANO NEILA, B., *Enrique Pérez Comendador, 1900-1981, escultor imaginero: los pasos procesionales*, Cáceres, 2012, p. 47.

⁶² TORMOS CAPILLA, J. B., *Tressors del Patrimoni Imatger Moncadí*, Moncada, 2010, pp. 53-63.

⁶³ CIVERA MARQUINO, A., “LXXV Aniversario de la talla escultórica de San Miguel de Lliria”, *Fira i Festes de Sant Miquel*, Lliria, 2005, pp. 121-123.

⁶⁴ CIVERA MARQUINO, A., *Op. cit.*, p. 122. (El subrayado es nuestro).

⁶⁵ BENAVIDES VÁZQUEZ, F., “Vivir el patrimonio, José María Ponsoda, escultor de la Hospitalidad Universal”, *San Juan de Dios, Revista de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Sevilla, Septiembre-Octubre 2016, nº 585, p. 15.

proporción las noticias fidedignas extraídas de archivos. Se percibe una tendencia a repetir insistentemente lo dicho por otros autores, y a tomar prestadas sus opiniones, refrendando sus errores, al margen de nuevas aportaciones documentales que las prueben. Poco se ha avanzado en el estudio de su producción y en la interpretación de su arte, a pesar de que el maestro constituyó un referente de la renovación de las fuentes de inspiración de la imagen escultórica religiosa valenciana de su tiempo, a través de la estampa devota y el nazarenismo.

2. LA IMAGEN ESCULTÓRICA RELIGIOSA VALENCIANA ENTRE EL NEOCLASICISMO Y LA ESTÉTICA DEL AGGIORNAMENTO

2.1. El segundo tercio del siglo XIX.

El esplendor de la imaginería valenciana de la primera mitad del siglo XX que José María Ponsoda conoció a raíz de su establecimiento en la Valencia de comienzos del siglo y al que él mismo contribuyó con su arte, hunde sus raíces en el segundo tercio del siglo XIX. Aunque en su marco cronológico se llevaron a cabo las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz, de fatales consecuencias para el sostenimiento de las instituciones religiosas, fueron los escultores de este período los que formaron a los protagonistas del episodio posterior, en el que se consumó la revitalización del género, que llega hasta los años sesenta del siglo XX.

Para Feliu Elías, durante la primera mitad del siglo XIX Valencia había sabido prolongar una tradición de imaginería religiosa que Barcelona tal vez había perdido. Aunque Barcelona retomara después esta tradición, en la segunda mitad de siglo, sobrepasando a la producción valenciana, como prueba la demanda en Valencia de escultura salida de sus obradores, aunque dejándola en una actividad a su juicio “*relativament considerable*”¹, la crisis de la escultura en el primer cuarto del siglo XIX fue según Elías menor en Valencia “*terra de imatgers*”, que en otros centros escultóricos peninsulares debido al papel detentado por la Academia de San Carlos:

*Val a dir, però que en les altres terres peninsulars la crisi de l'escultura potser era major, llevat de València, on l'Acadèmia de San Carles fou un fogar sempre càlid d'art*².

Al margen del papel del obrador como institución docente, del que ya nos ocuparemos al estudiar el de José María Ponsoda, la transmisión del legado escultórico tardo-académico estuvo a cargo de la escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde se formaron la mayoría de los escultores valencianos que a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX cultivaron la imaginería. A partir de las últimas décadas del siglo XVII, nombres como Leonardo Julio y Raimundo Capuz primero, e Ignacio Vergara, y José Esteve Bonet después, habían elevado el género desde la mediocridad artesanal, al nivel de otros centros peninsulares de vanguardia como Castilla, o Madrid, a la cabeza del núcleo cortesano, donde en el siglo XIX se enraizaron dinastías de escultores valencianos como los Piquer o los Bellver. De este modo Valencia constituyó desde la irrupción barroca un centro escultórico nada desdeñable, exportando sus producciones al resto del Estado y aún fuera de sus fronteras. Si Raimundo Capuz o Ignacio Vergara se asocian a la proyección interior en ciudades como Bilbao, Barcelona o Cádiz, a las que remitieron conjuntos procesionales e imágenes, y Granada, Madrid, Murcia, o Sevilla, fueron escenario de la diáspora de los escultores valencianos en los siglos XIX y XX, la obra de José Esteve Bonet llegó a puntos del extranjero como Marsella y Orán.

Así, por más que el siglo XIX no fuera ya el de los grandes retablos y sillerías de coro como señala Elías, se seguían encargando imágenes nuevas a sus obradores, en

¹ ELÍAS BRACONS, F., *Op.cit.*, I, 1926, p. 80.

² ELÍAS BRACONS, F., *Op.cit.*, I, 1926, p. 35.

gran medida según las pautas de las épocas anteriores, marcadas por la simplificación de los volúmenes y la repetición reiterada de los modelos consagrados. Según Elías:

València fou sempre un centre de producció d'imatges, alhora que un bon mercat. Un catolicisme adalera per ço que de tangiblement adorador hi ha en el culte de les imatges, ha estat de cents anys enrera molt actiu a València, més actiu que en el restant de les terres peninsulars, on el culte de les imatges es tan fervent que gairebé espanta. Però en les terres castellanes, aragoneses i andaluses, per exemple, aquesta ardent devoció per les imatges es limitada a un nombre restringit d'icones, les quals veneren tradicionals, irrenovables i insubstituïbles; mentres que tota la regió valenciana sembla –al menys durant el segle XVIII i part del següent– adalorada per l'adoració de múltiples imatges, cada vegada més nombroses³.

Contrariamente a lo que pudiera creerse, la ruptura político-social que encarna el turbulento primer tercio del siglo XIX español, no trajo consigo una renovación de la escultura religiosa. Como en el resto del Estado, en Valencia la inercia fue la tónica dominante durante las primeras décadas, protagonizadas por los epígonos del episodio barroco. Al no existir una burguesía comercial e industrial, el escultor solo encontrará clientes en esa aristocracia inmovilista y en la Iglesia cada vez más empobrecida, explicándose así el inmovilismo estilístico, como refiere Reyero:

... la mayor parte de los (escultores) que entonces estuvieron activos en España se inclinaron, a lo sumo, por un academicismo ecléctico de inspiración clasicista y, desde luego, mostraron un entusiasmo más o menos acusado hacia la imaginería⁴...

Generalmente se observa una carencia de originalidad, manifestada en la tendencia a basarse en los modelos dieciochescos de escultores como Ignacio Vergara o José Esteve Bonet, en correspondencia con lo acaecido en otros centros escultóricos como Sevilla o Murcia, región esta última donde a decir de Melendreras Gimeno se acusa un proceso de “asalzillamiento”⁵, patente en escultores como Marcos Laborda o Francisco Sánchez Araciel. La influencia de los ideales clásicos, mediatizados por la pervivencia del barroquismo no se vislumbra plenamente en Valencia hasta el segundo tercio de siglo, momento en el que alcanzan la madurez los escultores nacidos en los primeros años de la centuria.

Durante la época perviven los antiguos obradores de escultura familiares pero raramente realizan trabajos comparables en entidad a los del episodio barroco-clasicista que alumbró figuras de la talla de Ignacio Vergara Gimeno o José Esteve Bonet. Un nieto de este último, Antonio Esteve Romero (1804-1859), ejemplifica la trayectoria del grupo de artistas que continuaron la tradición de sus predecesores, encarnando una suerte de compromiso entre el académico o escultor formado en la escuela de la Academia, y el imaginero, aunque también de la degradación de la gran tradición barroco-clasicista valenciana a mediados de la centuria, por la repetición hibernada de sus recetas y modelos, como se desprende del mediocre grupo escultórico de San Jorge que realizó para Banyeres (1841), inspirado acaso en el que su abuelo realizó en 1780 para Paiporta [Fig. 1]. Suyas eran las imágenes de la iglesia de Massarrojos (Valencia), de la que acaso subsiste San Juan Evangelista, obra de vestir de mediados del XIX.

³ ELÍAS BRACONS, F., *Op.cit.*, I, 1926, pp. 80-81.

⁴ REYERO, C., “El academicismo clasicista”, en *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995, p. 34.

⁵ MELENDRERAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, 1996, p. 12.



Fig. 1. Antonio Esteve Romero, *San Jorge*. 1841. Banyeres, iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia. (Destruído).



Fig. 2. Antonio Marzo Pardo, *Cristo Yacente*. Valencia, iglesia de las Escuelas Pías. (Destruído).

A este grupo se adscriben también Antonio Marzo Pardo (Valencia, 1802-1867), José Piquer Duart (Valencia, 1806-Madrid, 1871), Francisco Bellver Collazos y Francisco Pérez Figueroa. Sin antecedentes artísticos familiares conocidos, Antonio Marzo es el más representativo de los escultores valencianos activos durante el segundo tercio del siglo XIX, que podríamos llamar isabelinos, por coincidir su madurez artística con el reinado de Isabel II. Realizó esculturas funerarias y conmemorativas, participando en compañía de Antonio Esteve Romero en la fuente que la ciudad de Valencia quiso dedicar a la memoria del pintor Joan de Joanes. La desdichada historia de su materialización encarna sin duda la incapacidad del neoclasicismo valenciano para abordar aspectos que los escultores de temperamento barroco hubieran resuelto de un modo más satisfactorio. Llevó también a cabo muchos encargos de imaginería como la Virgen de la Asunción de la Iglesia de Albaïda, el Cristo Yacente o *Piedad* de las Escuelas Pías de Valencia [Fig. 2], o las esculturas de la capilla mayor de la catedral de

Segorbe, en compañía de Modesto Pastor. Su estilo, como el de todos ellos parte de la tradición barroco-clasicista vernácula, atemperada por un neoclasicismo en ocasiones escasamente convincente.

Hijo del escultor José Piquer Montserrat, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la biografía de José Piquer Duart (Valencia, 1806-Madrid, 1871), ejemplifica al artista de genio romántico. Formado en Valencia, marchó a Madrid, y más tarde a México, Cuba y París, para regresar de nuevo a la capital del Estado, donde fue nombrado escultor de cámara de Isabel II, realizando importantes trabajos y obras de imaginería, como el *San José* de la iglesia de Carcaixent (1860)⁶, que le fue encargado en atención a su fama, o el conjunto de la iglesia de Tolosa (Guipúzcoa), ejecutado entre 1847 y 1850⁷, dentro de cuyo grupo merece destacarse *San Antonio de Padua*, cuya posición semi-genuflexa todavía acusa la influencia de Ignacio Vergara y los escultores de su generación.

Perteneciente como el anterior a una dinastía de escultores, hijo y padre respectivamente de Francisco Bellver Llop y Ricardo Bellver Ramón, y hermano de José y Mariano Bellver Collazos, Francisco Bellver Collazos (Valencia, 1812-Madrid, 1890), se formó en Madrid, donde según Ossorio se trasladó a los pocos años, en la Real Academia de San Fernando, y en el obrador del escultor José Tomás, maestro también de sus dos hermanos. Del conjunto de imágenes que realizó para Huerca-Overa (Almería), la *Virgen de las Angustias* [Fig. 3], y el *Cristo en su Tercera Caída*, todavía manifiestan la influencia de la escultura valenciana del siglo XVIII, a través de las piedades y nazarenos de José Esteve Bonet (Cartuja de Jerez, iglesia de Polop, iglesia de los Agustinos de Xàtiva, conventos de Benicarló, Biar, Onil).

La impronta de los modelos barroco-academicistas pervive asimismo en la obra de Francisco Pérez Figueroa. Hijo de José Pérez Broquer (Alcoi, 1789-1865), y nieto de Francisco Pérez Gregori, el mejor discípulo de José Esteve Bonet, realizó las imágenes de San Andrés, San Lorenzo, y San Pedro, de la iglesia de San Jaime de Vila-real que se perdieron en 1936. *San Lorenzo*, conocido por una fotografía anterior a su destrucción, estaba inspirado en el *San Esteban* de Esteve Bonet, que preside la iglesia del santo en Valencia. Llevó a cabo también un *San Jorge* ecuestre de Alcoi (1867), que sustituyó la imagen de su padre. Ese mismo año se documentan el grupo procesional de Jesucristo y la Samaritana de Crevillent, obras de vestir difíciles de estudiar por haber sido restauradas intensamente. Remitió imágenes a Buenos Aires (Argentina), y Montevideo (Uruguay), solicitadas sin duda por su acreditada reputación. Acaso sea obra suya el magnífico *San José* que se venera en la catedral de la ciudad uruguaya de San José de Mayo, en la línea de la imagen de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, del escultor Felipe Andreu. La *Purísima Concepción* firmada, que ha salido recientemente al mercado del arte en Valencia [Fig. 4], acredita nuevamente su inspiración en los modelos tardo-barrocos.

⁶ DARÁS I MAHIQUES, B., *L'església parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent i els seus artífexs, segles XVI-XX*, Valencia, 2014, p. 54.

⁷ PLAZAOLA ARTOLA, J., "Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa", *Goya*, nº 235-236, Madrid, 1993, pp. 7-10.



Fig. 3. Francisco Bellver Collazos, *Virgen de las Angustias*. Ca. 1860. Huércal-Overa, capilla de San Juan.



Fig. 4. Francisco Pérez Figueroa, *Purísima Concepción*. Ca. 1860. Valencia, mercado del arte.

Al margen de los escultores con una trayectoria académica destacada, se acusa el protagonismo de otros que realizan una producción artesanal con escaso aliento creativo. Feliu Elías señala a propósito de este momento, la carencia de encargos de envergadura, relegados a obras de vestir con abundantes postizos, demandadas por una clientela devota, preferentemente privada y por asociaciones piadosas y cofradías. Este tipo de obras constituyó la ocupación primordial de escultores como Bernardo Morales Soriano (Elx, 1822-Valencia, 1898), artista de formación autodidacta vecino y pariente de Mariano Benlliure, en el barrio valenciano del Cabañal donde regentaba una farmacia⁸, y Vicente Esteve, escultor que realiza la *Dolorosa* del convento de *San Sebastián* de Cocentaina (1859)⁹, similar a las que guardan las parroquiales de Beniarrés, Benigánim y Faura, todas ellas datables a mediados de la centuria.

⁸ Este último dato figura en una carta de Pascual Sanmartín a Mariano Benlliure en demanda de ayuda económica. El documento se conserva en el Archivo Documental de su Museo Monográfico de Crevillent (Citado por MONTOLIU SOLER, V., *Op. cit.*, p. 17).

⁹ SEMPERE, D., *Memorias del Convento de Cocentaina*, ms, p. 47. (Citado por AGULLÓ SANCHIS, B., *Convento de San Sebastián Mártir, Franciscanos, Cocentaina*, Alcoi, 2004, p. 118).



Fig. 5. Antonio Esteve Romero? *San Juan Evangelista*. Ca. 1850. Massarrojos. Iglesia de la Asunción. Fig. 6. Francisco Martínez, *El Arcángel San Gabriel*. 1881-1883. Oliva. Iglesia de San Roque.

Es la época de las imágenes de devoción para vestir del Nazareno, la Dolorosa, San Juan [Fig. 5], la Purísima, o el Divino Niño, en las que todavía pervive aunque mitigado el eco de Ignacio Vergara o José Esteve Bonet¹⁰, y las obras de culto de los retablos, ángeles y figuras secundarias realizadas en yeso, conjuntamente con su mazonería. Iglesias como las de Sorita del Maestrat, Palanques, Segart, La Font d'en Carròs, aún conservan obras de este tipo, y se sabe que existieron en Gilet y Santa María de Oliva. Muchas de ellas llegan hasta las décadas finales del siglo XIX. La iglesia de San Roque de esta última población ofrece un amplio conjunto de obras de este tipo, realizadas por el escultor Francisco Martínez (1881-1883) [Fig. 6], figurando entre ellas el San Ramón titular de su capilla¹¹. En estas circunstancias perviven también las antiguas imágenes realizadas con telas endurecidas, siguiendo un procedimiento mixto conocido en Valencia por la laxa expresión: “de palillo”. Con este procedimiento al que no fueron ajenos escultores de otros centros como Cataluña o Castilla, incluso el propio Mariano Benlliure, en el paso de Jesús Descendido de Zamora, al modo de los realizados por Ramón Álvarez Prieto (Zamora, 1825-1889), se llevó a cabo el trono procesional de la Virgen de la Cueva Santa de Beniarrés (1848), conocido por

¹⁰ Refiere Elena Gómez Moreno a propósito de Francisco Salzillo: “El representa ese momento en que la escultura no está ya al servicio de la Iglesia, sino al de los fieles; ya no son retablos, sino imágenes de vestir, verdaderos ídolos de la devoción popular, o pasos procesionales, o figurillas de barro, que formaban Nacimientos tan lejanos de la exactitud histórica como afectos a la sensibilidad de sus espectadores”. (GÓMEZ MORENO, E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951, p. 163).

¹¹ CASTELL BOMBOI, J., “Les tretze imatges de la parroquia de Sant Roc d’Oliva”, en CAÑAMÁS PÉREZ, C., (Coord.), *Sant Roc d’Oliva: un itinerari per l’art, la devoció*, Oliva, 2003, pp. 29-35; CASTELL BOMBOI, J., “Capelles laterals iconografies i advocacions”, en CAÑAMÁS PÉREZ, C., *Op. cit.*, p. 40.

fotografías antiguas, semejante al antiguo de la Virgen del Milagro de Cocentaina [Fig. 7], que aún se conserva¹².



Fig. 7. Trono procesional de la Virgen del Milagro de Cocentaina. Mediados del siglo XIX. Cocentaina. Convento de las Clarisas. Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838- ?). Fig. 8. Dos Ángeles Mancebos del camarín de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838 o 1846- ?), al que luego me referiré, realizó obras de este tipo [Fig. 8]. Como certeramente ha señalado Constantino Gañán:

La estética neoclásica imperante exige modelos cada vez más simplificados, no solo formal, sino también cromáticamente, lo que provoca la proliferación de técnicas rápidas, efectivas y baratas¹³.

La revitalización de la escuela valenciana la llevarían a cabo pues, los escultores nacidos a comienzos del segundo cuarto de siglo, fundamentalmente Modesto Pastor Juliá (Albaida, 1825-Valencia, 1889), y Felipe Farinós Tortosa (Valencia, 1826-1888). De la importancia del primero da idea su inclusión en el diccionario de artistas de Thieme-Becker en 1932, como ha señalado Melendreras¹⁴. No cabe duda de que la consideración del primero como “*figura cabdal*” por José María Bayarri, está fundada en su condición de “buen maestro de numerosos discípulos y buen imaginero”, reconocida por Gaya Nuño¹⁵, pero también en la transmisión larvada de las claves

¹² LÓPEZ CATALÁ, E., “Las andas-trono de la Mare de Déu de la Cova Santa”, Beniarrés, *Revista de fiestas*, 2001, s.f. Si bien entonces no conocía que las andas en cuestión de 1848 eran de madera y telas encoladas.

¹³ GAÑÁN MEDINA, C., *Op.cit.*, p. 62.

¹⁴ THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1932, tomo XVII, p. 288. (Citado por MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Un gran imaginero valenciano del siglo XIX español: Modesto Pastor y Juliá (1825-1889)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 88, Catelló, 2012, pp. 397-432).

¹⁵ Sobre las opiniones que les mereció a estos y otros autores véase: LÓPEZ CATALÁ, E., “Introducción...” *Op. cit.*, p. 160. Nota nº 1.

formales barroco-clasicistas, que suministraran las pautas del neobarroco valenciano vigente hasta la inmediata posguerra. Su arte, asentado en el último barroco y en la herencia de la tradición académica valenciana, que Ana Buchón deriva como el de su hermano, el escultor Damián Pastor Micó, de la lección de Ignacio Vergara¹⁶, no cayó en la degradación de la copia servil y reiterativa, sino que merced a su valía supo infundirle aliento propio, coadyuvando a su dignificación. Se ha supuesto que se formó en la escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y así se ha venido repitiendo insistentemente, pero lo cierto es que exhumada la documentación de su archivo, su nombre no aparece en las listas de alumnos de la institución durante los años en que se supone debió formarse. Su obra dispersa por numerosas provincias, parte de la herencia barroco-clasicista de Antonio Marzo, de quien creemos pudo ser discípulo a juzgar por su colaboración en la obra de la catedral de Segorbe y las semejanzas que muestra la *Asunción de Trujillo* [Fig. 9], con la que Marzo realizó para el retablo mayor de la iglesia de Albaida¹⁷, conocida por la estampa de Antonio Pascual Abad. Su copiosa obra se vio muy mermada a consecuencia de las destrucciones de 1936, con todo en Albaida todavía se conserva, aunque repintado el trono de mancebos que talló para la Virgen del Remedio [Fig. 10], y en la ermita del Cristo de la vecina población de Atzeneta, una bellísima *Dolorosa* de vestir, que acreditan la notable calidad de su arte.



Fig. 9. Modesto Pastor Juliá, *Asunción de la Virgen*. 1882. Trujillo, iglesia de la Asunción.



Fig. 10. Modesto Pastor Juliá, *Trono de la Virgen del Remedio*. Ca. 1885. Albaida, iglesia de la Asunción.

La formación sobre un numeroso grupo de discípulos, acredita asimismo la transcendencia de su nombre en la imagen escultórica religiosa valenciana del segundo tercio del siglo XIX. Escultores como Antonio Yerro Feltrer (Valencia, 1842 - ?), Damián Pastor Micó (Albaida 1845 -?), hermano suyo por parte de padre, Ezequiel Mampel Almela (Forcall, 1844-Gilet, 1927), Antonio Capuz Gil (Godella, 1847-Valencia, 1914), José Viciano Martí (Castelló de la Plana, 1855-1898), Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946), o José Burgalat Ferrer (Valencia, 1864-?), quien le

¹⁶ BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara...*, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁷ FERRI CHULIO, A., *Grabadores y grabados alicantinos, siglos XVIII-XIX*, Alicante, 1999, pp. 156-157.

sucedió en el obrador a su muerte, después de haber sido su socio los últimos años de su vida, protagonizan el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Aunque no tuvo la proyección de Modesto Pastor, en cuanto a producción y a discípulos que arroparan el obrador, a pesar de que fue profesor de la escuela de San Carlos, y realizó obras notables para poblaciones como Novelda, Sagunto o Alcázar de San Juan, Felipe Farinós Tortosa es figura destacada del segundo tercio del XIX. Alcahalí señala que: “fue un excelente escultor religioso”, refiriendo que remitió obras a Cartagena, Pamplona, Zaragoza o Montevideo, que todavía no se han identificado. El *Descendimiento* del convento de Santa Catalina de Valencia, conocido por la lámina publicada por la revista *Las Bellas Artes*, en su edición de 1 de mayo de 1858 [Fig. 11], puede ponerse en relación con un nuevo concepto de la imagen escultórica religiosa, que orientada por el clasicismo y el arte de los nazarenos ha abandonado los resabios barrocos que manifestaba el antiguo *Descendimiento* de Alzira del escultor José Gil Escrig (? , 1760-Moncada, 1828), (1802), con vistas a lograr una renovada y sincera emoción religiosa. Lo mismo puede decirse de la *Purísima Concepción* de la iglesia parroquial de Biar, conocida por fotografía antigua, y del *Crucifijo* para el velatorio del Cementerio General de Valencia, que hemos identificado con el que procedente de allí, se conserva actualmente en una capilla lateral de la iglesia de Santa Catalina de esta ciudad.

Su arte asume el historicismo romántico y avanza el realismo que irrumpe en torno a los años sesenta. Si la escultura del retablo neogótico de la catedral de Valencia, que llevó a cabo en 1867 [Fig. 12], resulta cercana a la obra del escultor José Aixa Iñigo (Valencia, 1844-1920), profesor de la escuela de San Carlos que en 1892 proyectó las vidrieras del ábside del templo en un historicismo doctrinario, los sayones que acompañan la imagen del *Nazareno* de Francisco Salzillo de la cofradía del Perdón de Orihuela (ant.1859), ofrecen algunos rasgos del naturalismo que se inicia en este momento, por más que no logren liberarse de una suerte de ingenuidad propia de la imaginería decimonónica valenciana.



Fig. 11. Felipe Farinós Tortosa, *Proyecto de Descendimiento*. Ca. 1858.



Fig. 12. Felipe Farinós Tortosa, *Arcángel*. 1867. Museo de la Catedral de Valencia.

El idealismo de la tradición académica pervive en la obra de Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838 - ?), que realizó los antiguos mancebos de palillo del camarín de la Virgen de los Desamparados [Fig. 8], y el retablo del oratorio del antiguo seminario conciliar. Los ángeles de yeso que lo coronan, constituyen la única concesión al pasado barroco.

2.2. El último tercio del siglo XIX.

Cuando José María Ponsoda nace en la Barcelona de 1882, la capital del principado se preparaba para la exposición universal de 1888. Este acontecimiento marcó un antes y un después, en el desarrollo de la ciudad, que vio nacer su vocación artística, cimentando un sentido cosmopolita, sin el cual no podrían entenderse el nazarenismo de vocación romántica que informó el arte religioso catalán de la época, cuando en otras regiones del Estado todavía permanecían anclados en la repetición de los modelos vernáculos de progenie barroco-clasicista. Los esfuerzos modernizadores que habrían de culminar en el evento, ofrecieron multitud de iniciativas y proyectos para los escultores locales. Señala Feliu Elías a propósito de la evolución de la escultura catalana del siglo XIX, una primera fase, marcada por la pérdida de la tradición escultórica, relegada a manifestaciones populares de carácter menor, hasta la revelación que supuso el arte de los hermanos Vallmitjana en 1866. En este orden de cosas, la exposición de Barcelona de 1888 vino a suponer el inicio de una nueva coyuntura, caracterizada por el protagonismo de una generación de escultores que cosecharon sus triunfos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ciertamente el siglo XIX no era ya el de los retablos y las sillerías de coro, pero al resurgimiento de la escultura catalana, contribuyeron en gran medida los encargos de imaginería procedentes de particulares e instituciones religiosas¹⁸, que se incrementaron al amparo del nuevo clima político de la Restauración, bajo cuyo paradigma ideológico se llevó a cabo el auge del género monumental, coadyuvando a una nueva edad de oro de la escultura catalana, después de décadas de prolongada postración¹⁹. Si el periodo anterior estuvo precedido por las consecuencias del concordato de 1851 entre España y Roma, por el que se establecía la catolicidad del Estado, se estipulaba el retorno de las órdenes religiosas y se prometía el respeto hacia sus bienes, el último tercio de siglo se vio condicionado por la restauración de la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII. El marco político que inauguraba permitió el retorno de las órdenes religiosas, coadyuvando a la construcción de numerosos templos y conjuntos conventuales, generalmente bajo el prisma del clasicismo y el historicismo imperante, poblados de capillas que demandaron retablos e imágenes. Como señala Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz:

La época del último cuarto del siglo XIX es social e ideológicamente propicia a la revitalización de la escultura religiosa, cuyas formas plasmadas en madera policromada continúan vivas en el imaginario colectivo. Durante la Restauración se reactiva el catolicismo fervoroso que había recibido graves injurias durante la pasada revolución (1868). Igualmente, se renueva una conciencia social de asistencia a los necesitados, que se canaliza tanto a través de fundaciones públicas como religiosas. El resultado es la sucesión de licencias para erigir o restablecer conventos masculinos –

¹⁸ SUBIRACHS BURGAYA, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, 1994, pp. 252-262. ALCOLEA I GIL, S., y ALCOLEA I BLANCH, S., "El fet religiós", en *L'escultura catalana del segle XIX*, Barcelona, 1989, pp. 65-69.

¹⁹ FONTBONA DE VALLESCAR, F., *Història de l'art Català*, Barcelona, 1983, VI, pp. 242-253. SUBIRACHS BURGAYA, J., *Op. cit.*, p. 212-213.

suprimidos por la Desamortización–, la vitalización de obras pías y asistenciales, la nueva efervescencia de la piedad popular y de sus tradicionales actos de culto público, etc²⁰.

El remozamiento de los antiguos templos y la construcción de nuevos en el extrarradio de las ciudades, demandados en su mayoría por las congregaciones religiosas, brindaron numerosas posibilidades a la escultura religiosa. A esta labor se dedicaron la mayoría de los escultores de la época, bien a título personal o en los numerosos obradores que existían en Barcelona, Valencia y Olot, donde la fundación en 1888 de la razón social “El Arte Cristiano”, exigió la creación de un numeroso corpus de modelos, realizados por escultores como José Berga y Boada, Miguel Blay, Celestino Devesa, José Llimona, o Jaime Martrús, destinados a ser reproducidos preferentemente en cartón-madera²¹. Un elemento significativo para entender el recobrado auge de la escultura religiosa en estos momentos, es el de la aparición por estos años en Barcelona y Valencia de grandes obradores, perfectamente organizados, en los que podían realizarse todo tipo de encargos en madera, destinados al amueblamiento de los templos. Señala Feliu Elías el caso del obrador barcelonés “La Milagrosa”, dirigido por el escultor Miguel Castellanas Escolá (Gràcia, 1852-Barcelona, 1924), representativo de lo que él consideraba una imaginería afectada y sentimental que censura. Siguiendo a este crítico, el género alcanzó en ambos centros tal desarrollo que paralelamente a lo que ocurría con la escultura profana, la mayoría de los escultores que desde finales de siglo se dedicaban en Madrid a esta actividad, procedía de ellos. Así ocurrió por poner unos ejemplos con el obrador de Francisco Font establecido en la calle Desengaño, o los conocidos Talleres de Arte del padre Félix Granda fundados en 1891, en el paseo izquierdo del Hipódromo. El ideario de estos últimos, tributario de los *Arts and Crafts* de Ruskin en la recuperación de los viejos oficios, postulaba un nostálgico arqueologismo, como modo de evitar lo que su fundador conceptuaba como “un pietismo afectado”²², que hemos de relacionar con el naturalismo reposado que se abre paso tras la lección de Rodin en escultores como Miguel Blay o José Llimona.

Los años que discurren entre el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, estuvieron marcados por la concentración de los encargos escultóricos en unos pocos centros. Frente a la multiplicidad de épocas pasadas, las empresas escultóricas de carácter religioso alentadas por la Restauración se dirigieron fundamentalmente a Barcelona, y Valencia, centros periféricos a diferencia de Madrid, cuyos obradores atendieron escultores catalanes o valencianos. Como señaló Feliu Elías:

*La imatgeria de les esglésies, aquests exèrcits incomptables de sants de fusta, de pasta dura sobre fusta, de pedra, etc., surten tots dels obradors de València, d’Olot i de Barcelona; i bona part de la que produeix Madrid és obra de catalans o bé de valencians que hi van establir obrador i botiga*²³.

²⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes, Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, 2013, p. 454.

²¹ Sobre este particular véase: SUBIRACHS BURGAYA, J., *Op. cit.*, pp. 85-87. FERRÉS, P., *El Arte Cristiano: passat i present d’una indústria artesanal*, Girona, 2006, pp. 31-33.

²² A propósito del concepto de arte que inspiraba sus talleres, resultan elocuentes las palabras del fundador respecto a las obras religiosas presentadas en las exposiciones nacionales: “Las Exposiciones de Bellas Artes están llenas de pinturas y esculturas de asuntos religiosos, saturados de un pietismo afectado, tanto las más de las veces, impío y escandaloso...” (*Talleres de Arte Félix Granda y Buylla, Pbro. Extracto de la edición facsímil del primer catálogo de la empresa con motivo del centenario de su publicación*, Madrid, 1991, p. 18, nota nº 1. El subrayado es nuestro).

²³ ELÍAS BRAÇONS, F., *Op. cit.*, I, pp. 126-127.

En ambas ciudades se asistió al surgimiento de grandes obradores de imaginería, dirigidos generalmente por experimentados escultores. En ellos aprendieron el oficio una legión de discípulos, los cuales una vez establecidos por su cuenta, atendieron multitud de encargos hasta la posguerra, época de la que sería protagonista la generación de escultores que con ellos aprendieron el arte de la gubia. El auge de los obradores barceloneses y valencianos coincidió con el ocaso del resto de centros peninsulares. Resulta particularmente esclarecedor a este respecto, la importación de imaginería que realizaron ciudades y pueblos castellanos a sus obradores desde las décadas finales del siglo XIX. Ciudades como Barbastro, Burgos, Cáceres, Huesca, Málaga, Pamplona, Teruel, Zamora o Zaragoza, por poner solo algunos ejemplos, conservan todavía obras realizadas a la sazón en estos centros [Figs. 13-16]. El conjunto de pasos de la Semana Santa de Burgos, con grupos escultóricos encargados a Francisco Borja, Francisco Font, o Pío Mollar, puede considerarse representativo al respecto. En ocasiones, en una misma obra encontramos la participación de obradores de ambos centros, como es el caso de *El Nacimiento* de la iglesia del Carmen de Jerez. De este modo la Virgen, San José y el Niño se encargaron al barcelonés Francisco Font, haciéndose cargo el valenciano Vicente Tena Fuster de las figuras secundarias.



Fig. 13. Obrador valenciano, *Andas del Corpus*. Último tercio del siglo XIX. Catedral de Teruel.



Fig. 14. Obrador valenciano, *Andas de Santa Emerenciana*. Último tercio del siglo XIX. Catedral de Teruel.



Fig. 15. Juan Dorado Brisa, *Sepulchro de Cristo*. 1896. Murcia, Iglesia de San Bartolomé. (Destruído en 1936).



Fig. 16. Obrador valenciano, *Andas del Brazo de Santa Teresa*. 1914. Alba de Tormes.

Al igual que en las provincias andaluzas el tradicionalismo fue la tónica dominante en Murcia. A pesar de haber detentado hasta este momento una notable actividad, en los últimos años del siglo cedería ante las producciones de los obradores valencianos, que para Fernández Sánchez encarnan la complacencia del nuevo gusto burgués por el historicismo y el arqueologismo, frente a la arraigada estética salzillista²⁴. En Madrid los obradores de cierto prestigio fueron los capitaneados por escultores catalanes o por los herederos de las relevantes dinastías de escultores valencianos a las que se ha hecho referencia a propósito del episodio anterior. Nombres como Jose Alcoverro, Miguel Blay, Manuel Fuxà, Jerónimo Suñol, Ricardo Bellver o el mismo Mariano Benlliure, establecidos en la capital del Estado realizaron abundantes obras de imaginería. La movilidad de los escultores valencianos no constituye una novedad, como acreditan los casos de Blas Molner Zamora (Valencia, 1737-Sevilla, 1812), Vicente Luís Hernández Couquet (Valencia, 1807-Sevilla, 1868), José Piquer Duarte, y Francisco Bellver Collazos, establecidos en Sevilla y Madrid, ya señalados, no obstante la tendencia proseguiría al alza en el siglo XX, con nombres como José Lainosa Genovés, Francisco Borja Borja, Juan Dorado Brisa, Ramón Chaveli Carreres, José Capuz Mamano, Francisco Marco Díaz-Pintado, Ramón Mateu Montesinos, Amadeo Ruiz Olmos, o Rafael Rubio Vernia. Incluso la formación de algunos nombres de prestigio como Luís Marco Pérez o Víctor de los Ríos se circunscribe en algún momento a la ciudad del Turia. En palabras de Pérez Sánchez: “Lo que no faltó nunca en Valencia es una reconocida habilidad manual y técnica que dio buenos frutos, de «oficio» y magisterio, en tierras lejanas”²⁵.

Dicha habilidad estuvo sobre todo al servicio de las necesidades de los templos de la región, pero también de muchísimos otros del resto de la geografía peninsular y los países americanos. Paralelamente a este esplendor edilicio, los antiguos templos

²⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, T. D., Murcia, 2014. pp. 170-171.

²⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en *Valencia, Tierras de España*, Barcelona, 1985, p. 344. (El subrayado es nuestro).

renovaron sus viejas capillas, encargando numerosas obras a los escultores del momento. Según Feliu Elías:

València construeix moltes esglésies i convents nous, refà infinitat de capelles en les catedrals, col·legiates i grans esglésies: necessita encara altres imatges per a col·locar, dintre nínxols, en les façanes de les cases, en les ermites, en les botigues comercials, en els col·legis, en els tallers, etc., etc. Els imatgers de València tenen, doncs, una bona clientela en la llur terra. Això fou potser la causa de la relativament escassa exportació d'aquesta imatgeria valenciana. Els escultors es refiaren massa del mercat local. Potser fou per raons oposades que els tallistas de Barcelona i Olot es decantaren tant i amb tan bons resultats cap a l'exportació d'imatges, un cop els en pervingue l'anomenada, en la segona meitat del segle XIX²⁶.

Para añadir más tarde:

Realment, pel que respecta a la imatgeria de fusta policromada, les náyades de la fi de segle són les de les vaques grasses per a l'escultura catalana. Mai no s'ha vist en aquest ram una activitat tan gran. La gent devota de tota Espanya i d'Amèrica no es cansa de comprar estàtues del stock dels nostres imatgers ni de fer-los encàrrecs²⁷.

Juntamente con Barcelona, Valencia constituía a la sazón el centro escultórico de mayor prestigio, en relación con la imagen religiosa, como señala por poner un ejemplo una noticia aparecida en la prensa murciana de 1895 en la que se afirmaba que las obras del escultor local Francisco Sánchez Araciel (Murcia 1851-1918): "... pueden competir perfectamente con obras anónimas de Valencia y Barcelona e incluso con las imágenes que llevan la firma de escultores notables"²⁸.

Con todo, ya se ha visto como Serrano Cañete se preguntaba pocos años antes "a que es debido que durante este siglo la escultura valenciana parezca tan abatida y desalentada"²⁹. En este sentido añade Pérez Sánchez:

... es fácil adivinar la evidente pobreza del panorama valenciano, con la excepción, quizá, de cierta escultura religiosa, de carácter artesano, casi industrial en su repetición mecánica, que tenía amplio mercado en las iglesias rurales, y en las nuevas fundaciones piadosas, y que incluso se exportaba a Sudamérica en las últimas décadas del siglo³⁰.

De hecho, resulta sumamente elocuente a este respecto, como señala el mismo autor, lo sucedido a propósito del monumento ecuestre que la ciudad del Turia planeó erigir en 1879 a la memoria de Jaime I, cuyo jurado dejó desierto el premio, encargando directamente el trabajo a Agapito Vallmitjana³¹. Sin prejuicio de la consideración de Valencia como "*terra d'imatgers*" recogida por Feliu Elías, el encargo de obras de imaginaria a escultores catalanes en la región como en todo el Estado, constata el papel

²⁶ ELÍAS BRACONS, F., I, *Op. cit.*, p. 81.

²⁷ ELÍAS BRACONS, F., I, *Op. cit.*, p. 135.

²⁸ «Diario de Murcia», Viernes, 12 de julio de 1895; «Las Provincias de Levante», Viernes, 12 de julio de 1895. Citado por MELENDRETERAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos...*, *Op. cit.*, p. 175, nota 34; La escultura en Murcia durante el siglo XIX, Murcia, 1997, p. 340. (El subrayado es nuestro).

²⁹ SERRANO CAÑETE, J., *Op. cit.*, p. 66.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Op. cit.*, p. 344. (El subrayado es nuestro).

³¹ PINGARRÓN SECO, F., "Sobre la concepción y ejecución del monumento al rey Jaime I el Conquistador en el parterre de Valencia", *Saitabi*, nº 49, Valencia, 1999, pp. 445-462.

rector que en el terreno de lo escultórico desempeño Barcelona desde el último tercio del siglo XIX.

La participación de Modesto Pastor en los relieves del *monumento a Colón* de Barcelona, de la que da noticia Feliu Elías o el *Sagrado Corazón* que remitió a Tarragona, no ensombrece la intervención de escultores del principado en algunas obras señeras de imaginería o de obras de tipo funerario, tempranamente atestiguada en la participación del catalán Antonio Sola en el sepulcro de la marquesa de Ariza levantado por José Álvarez Cubero en la iglesia arciprestal de Lliria, a comienzos de siglo³². A esta obra siguieron en el último tercio el mausoleo en Valencia de la Madre Sacramento, de Agapito Vallmitjana³³, los pasos procesionales *La Oración en el Huerto* y *La Calle de la Amargura* de Novelda, y el *Belén* del marqués de Dosaguas para su palacio en Valencia, de Domingo Talarn, un *San Francisco de Borja* para el palacio ducal de Gandía, y la *Purísima Concepción* y *San José*, de la iglesia de las esclavas del Sagrado Corazón de Benirredrà (Gandía), realizadas por Juan Flotats, estas tres todavía conservadas. También las imágenes de autor anónimo salidas de los obradores catalanes llegaron a Valencia, como al resto del Estado. Se tiene noticia de las imágenes de la capilla de la Virgen del Carmen de la iglesia de Santa María de Alcoi, y de un *San Jorge* entronizado en la ermita de la Virgen de los Lirios³⁴, pudiendo observar la misma procedencia la imagen patronal del santo que se veneraba en su iglesia, y hoy conserva el Casal de Sant Jordi [Fig. 17]³⁵. El pintor Fernando Cabrera Cantó (Alcoi, 1866-1937), poseyó un *San José* de devoción obra del escultor Miguel Blay [Fig. 18], que hoy se encuentra en la iglesia de San Mauro y San Francisco de Alcoi.



Fig. 17. Obrador barcelonés, *San Jorge*. Post. 1873. Alcoi. Casal de Sant Jordi.



Fig. 18. Miguel Blay (Olot, 1866-Madrid, 1936), *San José*. Alcoi. Iglesia de San Mauro.

³² RIERA, A., “Antonio Solá, escultor internacional a Roma”, en *La belleza ideal, Antonio Solà (1780-1861). Escultor a Roma*, Quaderns del Museu Frederic Marés, nº 15, Barcelona, 2009, p. 165.

³³ PILATO IRANZO, A., “El túmulo funerario de la Madre Sacramento: una obra del escultor Agapito Vallmitjana i Barbany en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2001, pp. 79-88.

³⁴ ESPÍ VALDÉS, A., *Escultura y escultores en Alcoi*, Alcoi, 1974, p. 16.

³⁵ LÓPEZ CATALÁ, E., “San Jorge “el Xicotet”, en *Camins d’Art*, Valencia, 2011, ficha nº 111, pp. 382-383.

La nómina de trabajos de los obradores barceloneses remitidas a Valencia como al resto del Estado, prueba su hegemonía como centro escultórico. El establecimiento de José María Ponsoda en la Valencia de comienzos de siglo XX, podría estar relacionada con la competencia que representaba la extensa nómina de imagineros que existían en su ciudad. Aunque a ello cabría objetar algunas cuestiones familiares que analizaremos en el capítulo biográfico, la menor competencia para el desarrollo de su arte, que en Valencia podía existir frente a Barcelona, debió resultar determinante, por encima de otros factores, como el atractivo que pudiera representar el prestigioso obrador de Damián Pastor a escultores foráneos que aspiraran a dedicarse a la imaginería, como aconteció con el yeclano Venancio Marco, o el deseo de consagrarse a un género que en la capital catalana empezaba a cultivarse en un creciente clima de secularismo. Contrariamente a Barcelona, Valencia mantenía un clima más tradicional en correspondencia con la persistencia de los modelos vernáculos de los siglos XVIII y XIX, herederos del latente barroquismo de los Vergara y Esteve, que sucesivas generaciones de escultores habían transmitido.

La formación de nuestro escultor, iniciada en la última década del siglo XIX, coincidió con el inicio a una época de revitalización de la imaginería como género. En ella tuvo un papel destacado la irrupción del realismo, desde la década de los sesenta, por cuanto abría nuevas posibilidades de expresión a un arte lastrado por los tipos tradicionales y la simplificación clasicista, cuya influencia cabe considerar en paralelo a la renovación que el historicismo medievalista detentó en la imagen escultórica religiosa. La tendencia neogótica había sido introducida en Valencia como se ha señalado por escultores, como Felipe Farinós en el retablo mayor de la catedral, diseñado por el arquitecto romántico Ramón María Ximénez Cros, o formados en parte en el extranjero como José Aixa. Cabe señalar que este retablo significó en conjunto una obra conceptualmente historicista, sobre todo en las esculturas de San Gabriel y San Miguel, a diferencia de otras, cuyas pretensiones se limitaron a la introducción deliberada de orlas, molduras, o complementos de diseño historicista, como mimbos o coronas, con vistas a aclimatar las imágenes a los nuevos templos que en esta época se fueron construyendo en los estilos medievalistas³⁶. En este contexto, caracterizado por el mantenimiento de los tipos tradicionales, heredados del siglo XVIII, la influencia del nazarenismo en el segundo tercio del siglo XIX, coadyuvó a la renovación del género desde las pautas del historicismo romántico. De la mano del romanticismo y de la restauración en estilo que propugnaba el incipiente racionalismo arquitectónico, se propusieron nuevos modelos basados en la edad media, que marcaban una ruptura con los vernáculos tradicionales, heredados del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX.

En el último tercio de siglo la escultura religiosa de Barcelona y Valencia fluctuó entre el nazarenismo, y un cierto rigorismo arqueologista planteado como factor de modernidad, en tanto su aspiración a una mayor autenticidad de las imágenes sagradas en un momento marcado por la creciente secularización, lo empujó a renovar de raíz sus fuentes de inspiración. Juntamente con estas directrices, en los obradores valencianos persistió el gusto por los habituales modelos barroco-clasicistas, en ocasiones reinterpretados a la luz de la técnica pictoricista del momento impuesta por el realismo. Durante este periodo se inicia una segunda renovación de la mano de las tendencias de signo naturalista que irrumpen desde los años sesenta, cuya influencia persistiría durante décadas, coadyuvando a una cierta evolución de la imagen religiosa. Según Pérez Sánchez:

³⁶ Sobre la arquitectura religiosa en España de este período véase: NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española 1808-1914*, Madrid, 1996, pp. 322-326.

... los artistas ya nacidos en el siglo XIX, prolongan, hasta muy avanzado el mismo, la raíz neoclásica de su formación pero van introduciendo, junto a un cierto gusto por lo expresivo y anecdótico, una ejecución cada vez más libre y una complacencia por el movimiento que culminará hacia 1875, con el triunfo del «verismo» a la italiana, estilo trivial en el que se alzarán buena parte de los monumentos conmemorativos con que la Restauración inundará calles plazas y jardines. También la imaginería piadosa verá una evolución que desde los modelos de cierta fría interpretación neoclásica, intentará recuperar un cierto patetismo «castizo», retomando como modelos los escultores de los siglos XVII y XVIII de la tradición realista y barroca³⁷.

La vida artística de Valencia transcurría lánguidamente entre las habituales exhibiciones de objetos artísticos en los escaparates de algunos comercios, y las exposiciones de arte, de las que daba noticia la prensa de la época. La Exposición Industrial, auspiciada en 1883 por la Sociedad Económica de Amigos del País, y la del Congreso Eucarístico de 1891, constituyeron en ocasiones el marco en el que se exhibió la imagen escultórica religiosa en la ciudad. Uno de los escultores valencianos que presentó su obra en exposiciones y cuyas realizaciones fueron más destacadas en este sentido fue Ricardo Soria Ferrando (Valencia, 1839-1906). Su personalidad destaca en el discreto panorama escultórico del periodo. Formado con Antonio Marzo y en las escuelas de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid, ha sido reconocido por haber sido el introductor del modelo vivo en las clases de la escuela de Valencia, no obstante su producción religiosa fue muy alabada por la prensa de la época. Presentó a la exposición de la Sociedad de Amigos del País de la ciudad (1868), un San José en el que resulta patente la huella de la tradición barroco-clasicista vernácula, en contraste con los que llevó a cabo para el colegio de los Jesuitas de Valencia, y el conde de Buñol cuyo taburete egipcio, resulta esclarecedor de los gustos historicistas y nazarenos, a los que sin duda también tuvo que plegarse. De su producción en madera policromada pervive el *San Pedro de Alcántara* de vestir de Arenas de San Pedro y el *Cristo del Amparo* de la ermita de Beniarrés (1902), obra esta última en la que se acusa claramente el estudio del natural, fruto de la praxis académica que prescribía la utilización del modelo vivo [Fig. 19]. Otras obras suyas relacionadas con la imaginería son un *San Antonio de Padua* [Fig. 20], y el modelo en barro de la *Dolorosa* de La Vilavella, ambos en colecciones particulares. Hasta 1936 poblaciones como Algemesí, Sagunto, Salem, Silla, La Vilavella, o Yecla, poseían imágenes suyas. Testimonio del reconocimiento del que gozó constituye la noticia del envío a Buenos Aires de un grupo escultórico del *Calvario*. La lista de obras insertada en un memorial que remitió a la Academia de San Carlos no es reducida, aunque tampoco resulta francamente abundante, habida cuenta de que debió llevarlas a cabo personalmente, pues no consta que tuviera ayudantes al margen del escultor Victor-hino Gómez López. Su hijo José Soria Savall, le sucedió en el obrador, en una línea que presumimos continuista con el arte de su padre.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, *Op. cit.*, p. 344. (El subrayado es nuestro).



Fig. 19. Ricardo Soria Ferrando, *Cristo del Amparo*. 1902. Beniarrés. Ermita del Cristo del Amparo.



Fig. 20. Ricardo Soria Ferrando, *San Antonio de Padua*. Ca. 1870. Colección particular.

No obstante las experiencias realistas de Ricardo Soria, la imaginería valenciana del último tercio de siglo siguió anclada en la tradición vernácula, que encarnan los numerosos discípulos de Modesto Pastor, especialmente su hermanastro Damián Pastor Micó (Albaida, 1845-?). Juntamente con José Guzmán Guallar (Valencia, 1844-1929), del que luego hablaremos, fueron titulares de importantes obradores por los que pasaron una elevada nómina de escultores que llega hasta la segunda mitad del siglo XX.

Discípulo de Modesto Pastor, a quien sigue de cerca en la *Purísima* de la Congregación de las Hijas de María de Vila-real [Fig. 21], Antonio Yerro Feltrer (Valencia, 1842-?), cultivó las obras de colección, la escultura de carácter funerario, la restauración, y el retrato, este último ejecutado desde las coordenadas realistas, a las que escapa su obra religiosa, tristemente reducida hoy a la *Purísima* que el ayuntamiento de esta ciudad castellanense ha depositado en el museo de la Basílica de San Pascual. Realizó diversos trabajos para Asturias, entre los que se cuenta la restauración de la capilla, y muy probablemente la intervención que entonces se practicó a la imagen de la Virgen de Covadonga, acaso a requerimientos de Benito Sanz y Forés (Gandía, 1828-Madrid, 1895), obispo de la diócesis ovetense entre 1868 y 1881, como sugiere su actuación en el retablo mayor de la Colegiata gandiense.

Formado también en el obrador de Modesto Pastor, en cuyo domicilio residió durante años, hasta su profesión en la Orden Franciscana, el arte de Ezequiel Mampel también resulta tributario del de su maestro, como atestigua el *San José* de la iglesia de Beniarrés [Fig. 22]. Perdidas las obras que realizó para el convento franciscano de Ontinyent y el asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Benigánim, las imágenes que sobreviven en Cocentaina y Beniarrés atestiguan su profesionalidad.



Fig. 21. Antonio Yerro, *Purísima Concepción*. Ca. 1879. Vila-real. Asociación de Hijas de María. (Destruída).



Fig. 22. Ezequiel Mampel, *San José*. Ant. 1898. Beniarrés. Iglesia de San Pedro. (Destruído).

Formado con el escultor Francisco Pérez y en la escuela de San Carlos, José Guzmán Guallar (Valencia, 1844-1929), fue uno de los imagineros más destacados del momento. A los 23 años había marchado a Lyon, viéndose obligado a regresar a Valencia donde se dedicó a la imaginería. A su obrador se vinculan Francisco Badía Saurí (Foios, 1861-?), Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867-Valencia, 1939), profesor de la escuela de Bellas Artes de Valencia, más conocido como pintor, Vicente Benedito Baró (Valencia, 1884-1956), el laureado Emilio Calandín Calandín (Valencia, 1870-Barcelona, 1919), quien fue yerno del maestro, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, Joaquín Borrás Gallent (1888), Eduardo Villanueva Berenguer (Valencia, 1888-?), Doroteó Lleó Gisbert (Valencia, 1891-?), Juan Bautista Porcar Ripollés (Castelló de la Plana, 1889-1974), más conocido como pintor, Domingo Tormo Vidal (1889), su hijo Luís Guzmán Domingo (1892). Su producción, de carácter bastante desigual, ofrece algunas imágenes de carácter puramente devoto, como la *Purísima* de la iglesia de Alfafara, inspirada en la de Esteve Bonet de la catedral de Valencia, y otras de mayor enjundia como los también conservados, *San Pedro de Alcántara* de la concatedral de Cáceres (1898), de estudiada expresión realista, y el conjunto *La Virgen de los Lirios*, de la iglesia de San Mauro y San Francisco de Alcoi, conservado sin la imagen orante de San Felipe Neri a los pies, en la iglesia de San José del barrio de Batoi, que reinterpreta la efigie de la antigua patrona de la ciudad [Fig. 23], obra de José Esteve Bonet. La destruida *Purísima* de la iglesia de San Juan del Mercado, que labró en 1899 para sustituir la célebre pintura de Joanes de la iglesia de la Compañía [Fig. 24], puede relacionarse con la monumental obra de Jean-Marie Bonnassieux (Panissières (Loire), 1810-Paris, 1892) para Boulogne-sur-Mer.



Fig. 23. José Guzmán, *Virgen de los Lirios*, 1906. Alcoi. Iglesia de San José (Batoi).

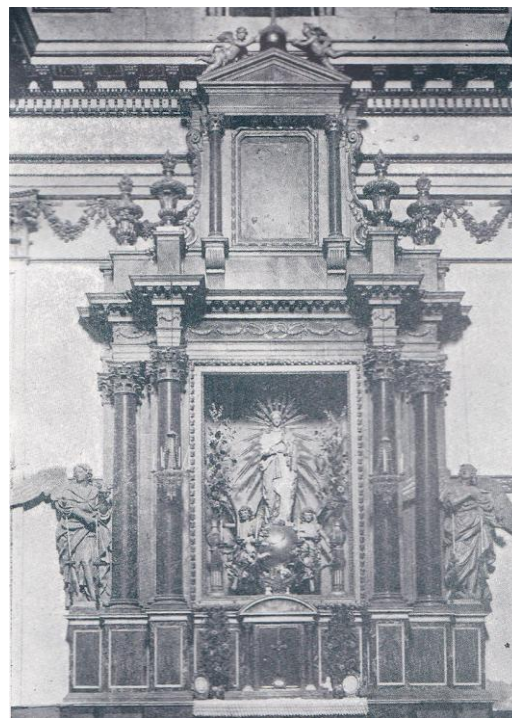


Fig. 24. José Guzmán, *Purísima Concepción*, 1899. Valencia. Iglesia de San Juan del Mercado.

Fiel a la tradición tardo-académica resulta la obra de Damián Pastor Micó y los nombres asociados a su obrador, por el que pasaron José March Coll (Benimámet, 1867-Valencia, 1948), Alfredo Badenes Moll (Carcaixent, 1876-Colombia, ?), Francisco Pablo Panach (Valencia, 1877-1948), José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), sobrino del maestro, Miguel Temprado Primo (Valencia, 1888-?), o el propio José María Ponsoda Bravo. Formado con su hermanastro, Modesto Pastor Juliá, cuya impronta acusa el *San Francisco de Paula* que realizó para la iglesia de la Asunción de Carcaixent (1879), con angelitos vivaces y gran peana barroca, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Damián Pastor es asimismo figura destacada de la imagen religiosa escultórica valenciana de finales de siglo. Perdida gran parte de su obra, entre la que despuntaba la *Virgen del Rosario de la Aurora* de Valencia, que denota su virtuosismo técnico [Fig. 25], subsisten algunas imágenes, como la bellísima *Purísima Concepción* de la iglesia de Agullent, las dos imágenes de *San Vicente* de la misma población, la del templo parroquial y la venerada públicamente en una hornacina de la plaza mayor, y la Virgen de la Esperanza de Guadasèquies. Realizó obras para las provincias de Cádiz, Jaén, Málaga y Murcia. San Juan Grande de la catedral gaditana, Santa Marcela de Jaén, o los grupos de la *Anunciación* del convento de la Encarnación y el *Martirio del Beato Marcos Criado* del convento de la Trinidad, de Antequera³⁸. *El Prendimiento* de Murcia que llevó a cabo, y del que únicamente resta la figura de Jesucristo, permanece inmune al realismo, cuya asimilación en Valencia denotan ciertas obras de carácter profano de Antonio Yerro (Valencia, 1842-?), o Luís Gilabert Ponce

³⁸ DE LA BANDA Y VARGAS, A., *Historia del Arte en Andalucía, de la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, 1991, VIII, p. 194. CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Guía artística de Málaga y su provincia*, Sevilla, 2006, II, pp. 56, 76. Sobre su obra en Cádiz véase: ALONSO DE LA SIERRA, A., (Coord.), y PÉREZ MULET, F., *Et Alii., Guía artística de Cádiz y su provincia*, Sevilla, 2005, I, p. 210.

(Valencia, 1848-1930). Otros escultores formados con Modesto o Damián Pastor indistintamente, fueron Amador Sanchis (Ontinyent, 1870-Valencia, 1929), Modesto Quilis (Penáguila, 1870-Valencia, 1928), y Aurelio Ureña (Ontinyent, 1861-Valencia, 1939), titulares de destacables obradores como se verá. También cabría figurar entre ellos Francisco Borja Borja, (Valencia, 1874-1926), cuyas glorias o “apoteosis” de la Virgen del Pilar resultan tributarias de la obra de Modesto Pastor, singularmente del *Trono* de ángeles de la Virgen del Remedio de Albaida. Dentro de los discípulos de Modesto Pastor, cuya obra pertenece a este momento destaca también Antonio Capuz Gil (Godella, 1846-Valencia, 1914), de cuyo hermanastro Damián fue cuñado.



Fig. 25. Damián Pastor, *Virgen del Rosario*. Valencia. Post. 1886. Asociación del Rosario de la Aurora. (Destruída).



Fig. 26. Luís Gilabert Ponce, *Virgen de la Saleta*. 1870. Valencia, Iglesia de Santo Tomás. (Destruída).

Discípulo de Antonio Esteve Romero (Valencia, 1804-1859), Luís Gilabert Ponce (Valencia, 1848-1930), curso estudios en la Escuela de San Carlos, donde después sería largos años docente. Recordado por haber sido el maestro del escultor Mariano Benlliure durante unos días, se dedicó a la escultura funeraria y monumental y a la imaginería, trabajos que anotó en un libro de encargos que aún conservan sus descendientes. Sus imágenes “humildes” a decir de Benlliure manifiestan con todo la dignidad de su formación académica y el virtuosismo del obrador. La *Virgen de los Desamparados* en colección particular que Elena de las Heras dio a conocer, no se aparta de la imaginería de devoción de la época. Mayor interés ofrece la *Virgen de la Saleta* de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, que llevó a cabo en colaboración de Manuel Chambó Mir (Valencia, 1848-1913), escultor al que Bayarri asigna los clasicistas ángeles de la portada de la iglesia de la Compañía de Valencia. Dicha virgen, conocida por fotografía antigua [Fig. 26], acusa un vivo naturalismo que recuerda la raíz popular que informó el belenismo napolitano del barroco.

Formado finalmente con Modesto Pastor, el arte de José Viciano Martí (Castelló, 1855-1898), acusa también su impronta. Especialmente el destruido trono de la imagen procesional de San Pascual Bailón de Vila-real, a la boga neobarroca, o el crucifijo, conocido por tarjeta postal antigua, en el que se acusa la impronta del *Cristo de la Vega* de Albarracín. Perdidas estas obras se conserva el *Nazareno* de Plasencia, fiel a la tradición valenciana acuñada por escultores como José Esteve Bonet o Vicente Llácer.

Los años del último tercio de siglo fueron decisivos en la consolidación de una burguesía local, cuyo ascenso económico y social representó el marqués de Campo. Aún careciendo de la proyección comercial de la escultura religiosa barcelonesa, la valenciana consolidó como se ha visto su presencia exterior durante estos años. Las producciones de los obradores valencianos de imaginería conservadas fuera de Valencia, compensan sin duda las pérdidas de 1936, resultando determinantes en el estudio de muchos escultores cuya obra en la región prácticamente ha desaparecido o se ha visto drásticamente mermada. La imagen escultórica religiosa valenciana revistió en estos momentos un notable desarrollo, como acredita el número de artistas dedicados al género y la ingente cantidad de obras.

2.3. El primer tercio del siglo XX.

El establecimiento de nuestro escultor en la Valencia de comienzos del siglo XX, coincidió con un momento especialmente activo en el proceso de recuperación de la imaginería, del letargo arrastrado desde el segundo tercio del siglo XIX, marcado como se ha dicho por las leyes desamortizadoras de Mendizábal y Madoz. En él se continuó la revitalización de la vida religiosa iniciada en la época anterior, materializada en la inauguración de numerosos templos parroquiales y conventuales de los que en ocasiones dio noticia la prensa de la época³⁹. En ellos encontraron acomodo una legión de imágenes, en virtud del concepto tradicional de espacio eclesial que establecía un culto principal en la capilla mayor, y otros secundarios en las capillas colaterales para devociones de cofradías y particulares.

Durante el último tercio del siglo XIX, había seguido su andadura la generación de escultores nacidos en su mayoría entre los años treinta y cuarenta, que aprendieron el oficio con los maestros anteriores, activos a mediados de la centuria. El desarrollo de su obra coincidió con el triunfo del realismo, cuya influencia se superpuso a los postulados clasicistas y tardo-barrocos con los que se formaron. A diferencia de los periodos anteriores, los escultores que se dedicaron preferentemente a la imaginería, rehuyeron generalmente la actividad académica, transmitiendo la práctica del oficio a la generación nacida a finales de siglo. Sus integrantes fueron los verdaderos protagonistas de la imagen religiosa valenciana del primer tercio del siglo XX, y aún muchos de ellos de la inmediata posguerra. No obstante, sus maestros lejos de desaparecer de la escena artística, tomaron parte con sus obradores en las mejores empresas artísticas del momento como la nueva iglesia parroquial de Beniarrés o la capilla del asilo fundado por Leonor Ortiz en Benigánim. A ellas se vincularon nombres como Damián Pastor (Palomar, 1845-?), Alfredo Badenes (Carcaixent, 1876-Colombia?), Ezequiel Mampel, (Forcall, 1844-Gilet, 1927), o José Cervera (Valencia, 1873-?). Su arte no se aparta de los presupuestos formales de sus maestros, en cuyos obradores se formaron. Al margen de los intentos de renovación a los que ya nos referiremos, se aprecia una progresiva

³⁹ Véase al respecto las noticias sobre la bendición de la nueva iglesia de Beniarrés y Benissa o el convento de las Reparadoras de Valencia, de 1904 (“Una iglesia nueva en Valencia” *Almanaque Las Provincias para el año 1904*, Valencia, 1903, p. 139).

tendencia a la barroquización, consecuente con el olvido de los postulados del neoclasicismo y la influencia realista. El esteticismo modernista irrumpe en multitud de andas de imágenes patronales cuajadas de jugosa talla y pobladas por ángeles mancebos y serafines, como las de la Virgen de la Soledad de Nules, llevadas a cabo por el escultor Tomás Soler [Fig. 27], dedicado también a la imaginería de devoción [Fig. 28], que por sus paralelismos con aquellas debió realizar las de la Virgen de la Cueva Santa de Beniarrés, o las de la Virgen de los Dolores de Requena, de José Grique, estas últimas de original gusto modernista. Juntamente con ello en los poblados marítimos de Valencia se asiste al surgimiento de pasos procesionales integrados por varias figuras, siguiendo el uso castellano ampliamente demandado a la sazón a los obradores valencianos, cuya adquisición contrasta con la tendencia tradicional hasta entonces que gustaba de pasos integrados por una sola figura.



Fig. 27. Tomás Soler, *Andas de la Virgen de la Soledad de Nules*. Primeros años del siglo XX. Destruídas.



Fig. 28. Tomás Soler, *San Juan Bautista*. 1907. Depositada en el Museo de la Basílica de San Pascual de Vila-real. Actualmente desaparecida.

El periodo inaugurado con el nuevo siglo, en el que el joven José María Ponsoda completó en Valencia su formación, coincidió con el inicio de una revitalización de la imaginería como género, que tuvo una amplia representación en la Exposición Regional de 1909. En esta revitalización detentó un acentuado protagonismo el realismo, que había irrumpido en el segundo tercio del siglo XIX como se ha señalado, propiciando nuevas posibilidades de expresión a un arte lastrado por el peso de la tradición y la simplificación neoclásica, y abocado a la repetición decaída de los antiguos modelos asumidos por la cultura regionalista, por cuanto volvía de nuevo a entroncarlos con la experiencia de lo real. La introducción y desarrollo de esta corriente discurrió en paralelo al medievalismo, vigente desde los años sesenta de aquel siglo, que había permitido la ampliación de su reducido elenco. La huella del natural se detecta en rasgos concretos, como la viveza de los rostros infantiles de muchos ángeles y niños Jesús que los escultores valencianos tomaron de la realidad, el estudiado tacto de los ropajes, que eludiendo las convenciones académicas se doblan en múltiples pliegues, o

el tratamiento deshecho de las nubes, como queriendo sugerir lo evanescente, pero no fue íntegramente asumido, en tanto estos mismos escultores siguieron repitiendo los modelos tradicionales, estimados como garantía de éxito por la sociedad del momento, mientras reservaban el estudio del natural para sus retratos y monumentos públicos. Durante los años de entreguerras se iniciaría la renovación del género, de la mano del nuevo ideal figurativo que irrumpe con el clasicismo mediterraneista catalán y el realismo castellano. El Congreso de Arte Cristiano que se celebró en Barcelona a finales de 1913, marcaría el inicio de un deseo de superar la estampa devota como fuente de inspiración⁴⁰. Este nuevo clasicismo no era ya el de la plástica neoclásica, sino otro renovado, que exaltaba un nuevo ideal femenino. Tampoco el realismo era el que había auspiciado la corriente naturalista y el paradigma positivista en el último tercio del siglo XIX, sino otro interesado en lo sobrio, atento a lo esencial, y fundado en los tipos de la tierra y la imaginería del siglo de oro.

La escultura religiosa valenciana del periodo revistió un extraordinario desarrollo, como acredita el creciente número de artistas dedicados al género, y la ingente producción, presente en todas las provincias del Estado y Sudamérica. De ella dan cuenta los numerosos folletos y catálogos publicitarios de los obradores, en los que se muestra un elenco de tipologías nunca igualado: ángeles adorantes, o cirioferarios, tronos, monumentos, manifestadores, pasos procesionales, carrozas, y una gran diversidad de imágenes, como también las revistas y periódicos de inspiración católica de todo el Estado en los que se anunciaron. Se asiste al florecimiento de grandes establecimientos, dirigidos por experimentados escultores o en algunas ocasiones por pintores de imágenes, que requirieron sus servicios [Fig. 29]. En estos obradores se perpetuó el aprendizaje práctico de la escultura, merced a la división tradicional del trabajo que prescribía su división funcional, en maestros, oficiales y aprendices. Juntamente con ellos resultan representativos otros, en ocasiones de dimensiones más reducidas, que a pesar de iniciar su andadura en el momento anterior, mantuvieron su protagonismo en este momento. En ambos se formaron una legión de artistas, los cuales establecidos por su cuenta, atendieron multitud de encargos hasta la posguerra, época de la que sería protagonista la generación que aprendió el oficio en ellos.

⁴⁰ MIRALLES, F., *Història de l'Art Català*, Barcelona, 1985, VII, p. 250.



Fig. 29. Julio Derrey. *Obrador de Imaginería Valenciano*. Ca. 1915. Fotografía publicada por Agramunt Lacruz.

Discípulo de Modesto Pastor como se ha señalado, Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946), dirigió uno de los mayores obradores valencianos de todos los tiempos. Fundado en la última década del siglo XIX, a juzgar por su participación en el Congreso Eucarístico Nacional de Valencia de 1893, realizó obras de gran dignidad durante las primeras décadas del siglo XX, llegando como la mayoría hasta la posguerra. A él estuvieron vinculados escultores como Pascual Amorós Vicent (Vilareal, 1876-1943), José Raga Crehuá, Federico Siurana († Valencia, 1961), Manuel Bañón (Valencia, 1882-?), Antonio Sanjuán (Barracas, 1902-Valencia, 1996), José Alonso Serra, Vicente Tamarit (Valencia, 1905-1954), y el hijo del maestro Vicente Tena Cuesta (Valencia, 1904-1996), que lo dirigió a su muerte, acaecida en 1946. Su folleto publicitario constituye juntamente con el de José Romero el más completo de los editados por los obradores valencianos, al tiempo que un documento de primer orden para estudiar su producción. Las obras realizadas para Alba de Tormes (Salamanca), donde la iglesia de San Juan de la Cruz conserva la *Apoteosis* del santo [Fig. 30], inspirada en la lámina de San Miguel de los Santos, insertada en las *Vidas de los Mártires del Japón*, publicada en Madrid por la imprenta Esperanza en 1862, que figura entre las páginas del referido folleto publicitario, Jerez de la Frontera (Cádiz), Medina de Rioseco (Valladolid), Osuna (Sevilla), Priego (Córdoba), San Fernando (Cádiz), atestiguan su predicamento por todo el país⁴¹. Singularmente los pasos procesionales *Cristo atado a la Columna* de San Fernando (Cádiz), y *Jesús de la Desnudez* de Medina de Rioseco (Valladolid), [Fig. 31], revelan la dirección de un escultor dotado, aunque en cierto modo impermeable al realismo en las expresiones, en ocasiones algo almibaradas. La *Aparición del Corazón de Jesús a Santa Margarita Alacocque*, conocido por la

⁴¹ Sobre la obra de Vicente Tena véase: RUBIO DE CASTRO, A., “Aproximación histórica al nuevo paso de Jesús de la Desnudez. Vicente Tena y su taller”, en *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de la Desnudez, historia, arte y tradición, Medina de Rioseco, Valladolid*, Palencia, 2010, pp. 97-110.

fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana y el referido *San Fernando*, demuestran su aclimatación a la moda nazarena.



Fig. 30. José Tena Fuster, *Apotheosis de San Juan de la Cruz*. Ca. 1910. Alba de Tormes, iglesia de San Juan de la Cruz.



Fig. 31. José Tena Fuster, *Jesús de la Desnudez*. 1910. Medina de Rioseco, museo de la iglesia de Santa Cruz.

Enfrentado con Vicente Tena, a juzgar por las críticas vertidas en el folleto publicitario de su obrador, Aurelio Ureña (Ontinyent, 1861-Valencia, 1939), regentó otro de los acreditados obradores valencianos del momento, por el que pasaron nombres como José Ortells (Vila-real, 1887-1961), José Seiquer Zanón (Librilla, 1902-?), o Vicente Tamarit (Valencia, 1905-1954). Asociado en un principio con el escultor Eugenio Carbonell (Benimámet, 1871-Valencia, 1944), lo regentó luego en solitario, mientras su socio se dedicaba a la escultura funeraria, ante la falta de encargos para ambos. En él se llevaron a cabo obras de notable empaque, como el *San Antonio* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, conocido por su folleto publicitario, con marcada pose semi-genuflexa en la tradición de Ignacio Vergara, y la *Purísima Concepción* del colegio de este nombre regentado por los Franciscanos de Ontinyent⁴², inspirada en la de José Esteve Bonet de la catedral de Valencia. El *San Francisco de Borja* de su catálogo, está inspirado en el que Damián Pastor llevó a cabo para la capilla del Palacio Ducal de Gandía. El *Trono* de Cristo y la *Samaritana* de la cofradía California de Cartagena (1930), es obra de acusado sentido decorativo, a pesar de la tradición que afirma que uno de los ángeles se basó en una actriz de moda de la época, tal como el realismo había propuesto. Al igual que la mayoría de los imagineros valencianos del momento, su estilo, de gran dignidad, permaneció anclado en el idealismo tradicional. Lo mismo puede afirmarse de la obra en madera policromada que se conoce de su socio, reducida a unas pocas esculturas, entre las que destacamos un *Niño Jesús* de devoción, propiedad de sus descendientes, una *Purísima* encargada por el obispo de la Seu

⁴² SANCHIS ALVENTOSA, J., *Op. cit.*, p. 89.

d'Urgell, la efigie que corona la roca de la *Fama* del Corpus de Valencia, sufragada en 1909 por la entidad *Lo Rat Penat*, con una gran victoria de recuerdo modernista, relacionable con algunos de los ángeles de sus monumentos funerarios, y el aparatoso *Trono* de la Virgen de Campanar (1914), con ángeles mancebos y figura genuflexa de huertano. De ellas escapa la *Virgen de Agosto* de la iglesia de Serra, ejecutada ya en la posguerra, cuyas preocupaciones realistas explica su inspiración en el retrato de la hija difunta del escultor, fallecida de tuberculosis.

Hermano de Vicente Tena Fuster, José María Tena Fuster (Valencia, 1863- ?), fue pintor de imágenes de profesión, en consecuencia es lógico que contara con escultores profesionales para llevar a cabo las numerosas obras de imaginaria que le fueron encargadas, a juzgar por su ampliamente ilustrado folleto publicitario, nutrido de modelos de otros obradores. Probablemente formó parte del suyo Eduardo Comes Mestre, quien durante la posguerra se intitulaba: “Sucesor de José Tena”. El *San Juan* de Puntallana (1904), muestra un estilo idealizado cercano a la obra de su hermano Vicente. Llevó a cabo el paso de la Exaltación de la Cruz de Cuenca (1909), conjunto de varias figuras en la línea del *Ecce Homo* de Jerez de la Frontera y el *Jesús de la Desnudez* de Medina de Rioseco.

De personalidad más acusada, a juzgar por su romántica *Santa Julia*, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 [Fig. 32], José Burgalat había colaborado con Modesto Pastor en numerosas obras. Después se asoció con él, como hiciera Serafín de Basterra con su coetáneo Bernabé de Garamendi (Bilbao, 1833-1898), por poner un ejemplo. La influencia del maestro se acusa en el *Sagrado Corazón de Jesús* de Xaló, y en el *Niño Jesús de Praga* de la iglesia de la Virgen del Carmen de Valencia, regentada por los Carmelitas Descalzos. Realizó asimismo una *Milagrosa* que remitió a Teruel (1911).

Dentro de las coordenadas descritas con anterioridad a propósito de Vicente Tena Fuster y Aurelio Ureña, se movió el escultor José Castrillo Martínez. Asociado con el pintor José Martínez Baixauli, en los comienzos de su carrera, de su obrador salieron trabajos de notable exquisitez, como las Andas y Trono procesional de la Virgen de Montiel de Benaguasil [Fig. 33], o el conjunto escultórico de la iglesia del asilo de Carcaixent, realizado conjuntamente con Alfredo Badenes. La *Virgen de los Desamparados*, *Santa Amalia*, y los ángeles que rematan los retablos de esta institución benéfica, constituyen buena prueba del virtuosismo alcanzado por la imaginaria valenciana de la época.



Fig. 32. José Burgalat, *Santa Julia*. Ant. 1890. Paradero desconocido.



Fig. 33. José Castrillo, *Andas y trono procesional de Nuestra Señora de Montiel*. 1905. Benaguasil, iglesia de la Asunción. (Destruídas).

De similar filiación estilística, José March Coll (Benimámet, 1867-Valencia, 1948), fue pintor de imágenes en lugar de imaginero. Sus obras las realizaron escultores acreditados como Ricardo Soria, o José María Ponsoda. Juntamente con Isidoro Garnelo y Modesto o Damián Pastor, llevó a cabo el conjunto escultórico del Asilo de San Rafael de Enguera a decir de José Sanchis Sivera⁴³. Otras realizaciones suyas fueron el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, cuya recreación le fue encargada de nuevo después de la Guerra Civil⁴⁴ y un conjunto de ángeles dispuestos sobre las pilastras de un templo, conocido por las fotografías de su obrador [Fig. 34], semejante al de San Roque de Oliva, inspirado en los que José Esteve Bonet realizó para la Iglesia de la Compañía de Valencia⁴⁵.

Más conocido por su obra pictórica, Isidoro Garnelo (Enguera, 1867-Valencia, 1939), realizó una notable producción en madera policromada, entre la que se cuenta el grupo de la *Virgen de las Escuelas Pías* de la iglesia de los Escolapios de Valencia, destruido en 1936. La *Purísima Concepción*, conocida por la obra Sanchis Alventosa sobre el colegio La Concepción de Ontinyent [Fig. 35], se relaciona con la estatuaria francesa del siglo XIX, singularmente Jean-Marie Bonnassieux, en la imagen de Boulogne-sur-Mer, a la que ya nos hemos referido a propósito de la *Purísima* de San Juan del Mercado que realizó su maestro José Guzmán, o *Nuestra Señora de Gracia* de San Nizier de Lyon. La talla minuciosa en la línea de la herencia realista se acusa en otras obras, como en el *Sagrado Corazón de Jesús* publicado por José María Bayarri en

⁴³ SANCHIS SIVERA, J., *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*, Valencia, 1922, p. 223.

⁴⁴ Archivo Diocesano de Valencia, de ahora en adelante: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 1/ 44.

⁴⁵ Su realización esta atestiguada por la serie de fotografías del obrador conservadas por Vicente March Bernal, hoy propiedad de su hijo.

las páginas de la revista *Ribalta*, o el *Niño Jesús de Praga* de los Carmelitas Descalzos de Caravaca (Murcia).



Fig. 34. Obrador de José March, *Ángel Custodio de España*. Ca. 1900. Paradero desconocido.



Fig. 35. Isidoro Garnelo, *Purísima Concepción*. Ca. 1900. Ontinyent, Colegio La Concepción. (Destruída).

Patriarca de una saga de escultores y pintores de imágenes, que se prolongó durante al menos dos generaciones, José Gerique Chust (Valencia, 1868 - 1943), expuso en 1893 en el Congreso Eucarístico Nacional de Valencia y en la exposición Regional de Valencia de 1909. Su obrador, por el que pasaría Venancio Marco según Javier Delicado, antes de establecerse por su cuenta⁴⁶, llevó a cabo una notable producción en la que destacan las andas del Santísimo Sacramento de la iglesia de la Asunción de Carcaixent⁴⁷, conjunto de talla dorada de gran exquisitez y muy probablemente las andas de la coronación de la Virgen de los Desamparados de Valencia⁴⁸; el retablo neogótico del santuario de Nuestra Señora de Regla de Chipiona (Cádiz), la *Virgen de las Angustias* de Plasencia (Cáceres), (1903), el *Cristo de los Mineros* de La Unión (Murcia), (1913), y el paso procesional de la *Santa Cena* de Crevillent (1925), con cabezas de tratamiento naturalista, y ropajes de telas endurecidas [Fig. 36], y una extensa lista de imágenes de devoción, conservadas en colecciones privadas que llevan la etiqueta del obrador. Sus hermanos Manuel, Rafael y Vicente cursaron estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dedicándose también a la imaginería. El obrador del último, por el que en sus inicios pasaron Francisco Pablo Panach (Valencia, 1877-1948), y Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909-Valencia, 1990), se trasladó a Pego, localidad natal de la esposa del artista durante la posguerra. En este momento

⁴⁶ DELICADO MARTÍNEZ, J., "Un escultor..." *Op. cit.*, 1996, p. 130.

⁴⁷ DARÁS MAHIQUES, B., *Op. cit.*, p. 58, nota nº 114.

⁴⁸ Se afirma que fueron encargadas "al acreditado escultor Sr. Gerique" (*Crónica de las fiestas de la Coronación Pontificia de la Imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, 1923, p. 192).

llevó a cabo *El Prendimiento* de Gandía (1952). En esa época se encuentra documentado asimismo a Francisco Gerique Roig. Otros miembros de la familia como José Gerique Olmos y José Gerique Roig (Valencia, 1894-?), acaso alguno de los dos fue el hijo de José Gerique a quien se encargó el *Descendimiento* de Plasencia (Cáceres), (1925). También cursaron estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia a uno de ellos se debe la imagen de la Virgen del Carmen de Cantoría, labrada ya en la posguerra⁴⁹.



Fig. 36. Obrador de José Gerique Chust, *Santa Cena*. 1925. Crevillent. Museo de la Semana Santa.

Otro significativo obrador fue el regentado por Modesto Quilis Cortell (Penàguila, 1870-Valencia, 1928), escultor formado según Bayarri con los Pastor, probablemente Modesto, pues según se ha señalado su hermanastro Damián se estableció luego por su cuenta, separándose de él, y en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, con nombres como Pío Mollar (Valencia, 1878-1953), Vicente Benedito (Valencia, 1884-1956), Salvador Berenguer Savall (1889?), Francisco Marco-Díaz Pintado (Valencia, 1889-1980), o Juan Bautista Pesudo Nebot (Vila-real, 1888?). A diferencia de otros escultores volcados en la imaginería, reacios a exponer sus obras en exposiciones y certámenes, consta participó en la Exposición Nacional de 1897, consiguiendo una mención de honor⁵⁰. A su obrador pertenecen los pasos de palillo de la *Entrada de Jesús en Jerusalén*, la *Oración en el Huerto*, el *Encuentro de Jesús con la Verónica*, la *Última Cena*, y el *Descendimiento* de Jaca, la apoteosis de San Francisco de Asís de Ribadeo, que recuerda la realizada por el obrador Reixach Vilas para Medellín (Colombia), debida al escultor de la casa Juan Serra, diversas obras para Castro-Urdiales, Pamplona, Rafelbunyol y Xàtiva [Fig. 37], así como la decoración escultórica en yeso de la iglesia de San Cristóbal de Valencia, y de las parroquiales de Altea, Moixent y Vilamarxant, construidas por su cuñado, el maestro de obras Adrián Vela Gadea. La inspiración de la *Cena* de Jaca en la pintura de Joanes del Museo del Prado, *El Descendimiento*, en el cuadro de Rubens de la catedral de Amberes, o el ángel de la *Oración del Huerto* en el paso de la cofradía de Jesús de Murcia de Salzillo, atestiguan el peso detentado en su producción por el historicismo. También el *San José* de devoción de la iglesia de Otos, basado en el de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, obra de Felipe Andreu, que inspiró a Modesto Pastor el de

⁴⁹ ESPINOSA SPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Sevilla, 2006. p. 378.

⁵⁰ PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pp. 164, 464.

San Roque de Oliva. Lo mismo cabe decir de los tondos con los *Evangelistas* de las pechinas de Vilamarxant y Altea, inspirados en modelos del renacimiento italiano. Otras obras en yeso como los *Ángeles* de San Cristóbal de Valencia, o las imágenes del retablo del Corazón de Jesús de Moixent, ofrecen por el contrario una inspiración medievalizante.



Fig. 37. Modesto Quilis, *Andas de la Virgen del Milagro*. Rafaelbunyol, Iglesia de San Antonio. (Destruídas).



Fig. 38. Amador Sanchis, *Santo Tomás*. 1912. Valencia, Iglesia de Santo Tomás. (Destruído).

Formado asimismo con uno de los Pastor, según refiere Bayarri⁵¹, con Amador Sanchis (Ontinyent, 1870-Valencia, 1929), se relacionan un numeroso grupo de escultores notables como Virgilio Sanchis Sanchis (Moixent, 1888-Roglà-Corberà, 1965), Vicente Antón Puig (Beniarjó, 1893-?), Pascual Nadal Oltra (Pego, 1884-Leangho-Keóuu, China, 1935), Blas Ferre Beneyto (Bocairent, 1900-?), Pascual Sempere Sanchis (Onil, 1901-Alicante, 1980), Victorino Gómez López (Victor-hino), (Azuébar, 1890-Castelló, 1974), Vicente Navarro Romero (Valencia, 1888-Barcelona, 1979), o Luís Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, 1896-Madrid, 1983). Su obrador en el que también se llevaron a cabo carrozas, como la que desfiló en Ontinyent, en el cincuentenario de la restauración de la Orden Franciscana⁵², atendió obras en las que prima lo decorativo como el trono de la Purísima, y el relieve del *Sagrado Corazón de Jesús* que presidía el oratorio del ayuntamiento de esta población⁵³, hoy en la parroquia

⁵¹ BAYARRI HURTADO, J. M., "Arts aplicades... p. IV", en *Història de l'Art...*, *Op. cit.*

⁵² SANCHIS ALVENTOSA, J., *Op. cit.*, 1945, p. 92.

⁵³ BERNABEU GALBIS, R., *Oratorios y ermitas de Ontinyent*, Ontinyent, 2000, pp. 14-15, 143-144.

de Santa María, los ángeles de la pila bautismal de la iglesia de San Juan del Mercado⁵⁴ o los modelos de los ángeles para el *Viril de la Fe* de la iglesia de Santo Tomás de Valencia⁵⁵, con encargos en los que se manifiesta una acusada monumentalidad y un alto concepto de lo escultórico, como la gran imagen del titular de este último templo [Fig. 38], para el que también llevó a cabo el *San Felipe Neri* y el *San Vicente Ferrer* que lo flanqueaban a los lados del retablo, así como una imagen de la *Virgen del Carmen*. El *San José* de la iglesia de San Agustín de Valencia, del que daba cuenta el periódico *La Correspondencia de Valencia*⁵⁶, ofrece una aclimatación del modelo tradicional vergariano al nazarenismo de comienzos de siglo, del que se sustraía la gran figura del mancebo, de rasgos modernistas.

A diferencia de los escultores anteriores, a los que Bayarri dedicó unas escuetas referencias, nada se conoce acerca de la formación de Melitón Comes. Se ha supuesto que cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia⁵⁷, pero nada se sabe del maestro o maestros con los que debió aprender el oficio. Es probable que aprendiera a tallar la madera con alguno de los hermanos Pastor, muy probablemente Modesto, en su obrador de la calle Lliria, a juzgar por la noticia de su establecimiento en la cercana calle Beneficencia, durante los inicios de su carrera, y el estilo idealizado de sus imágenes, algo ingenuas. A pesar de las destrucciones de la Guerra Civil, las escasas obras que han sobrevivido y las fotografías del obrador, nos permiten señalar que fue en todo fiel a la tendencia neobarroca en boga, que gustaba de composiciones complejas de varias figuras, de canon alargado gravitando sobre nubes etéreas, todo ello servido con una talla de técnica impresionista. Testimonio de este modo de hacer era el grupo *La Duda de Santo Tomás* que existía en la iglesia del mismo nombre en Valencia [Fig. 39]. De él se apartan algunas imágenes como el *Corazón de Jesús* que ofreció a su esposa en 1895 como regalo de compromiso, obra de sobria inspiración nazarena o las neogóticas *Andas* de la Virgen del Perpetuo Socorro de la iglesia del Temple de Valencia. A pesar de su innegable talento en la resolución de los grupos integrados por varias figuras, las expresiones de sus imágenes carecen de la fuerza y la naturalidad que hubiera cabido esperar de su innegable habilidad técnica y compositiva. Esta contradicción explica los discordantes calificativos “*genial*” y “*manco nyerviós*” que Bayarri le dedica. Su obrador contó con escultores notables, como Juan Dorado Brisa (Valencia, 1874-Paterna, 1907), Juan Ibáñez Castro (Massarrojos, 1883-?), que lo sucedió a su muerte, o José María Alcácer Guzmán (Aldaia, 1907-Madrid, 1994), sobrino suyo, cuya obra se desarrolló en su mayor parte en el Madrid de la posguerra.

Formado en los obradores de Damián Pastor y José Gerique Chust⁵⁸, Venancio Marco (Yecla, 1871-Valencia?), constituye uno de los nombres de referencia de la imagen escultórica religiosa valenciana del primer tercio de siglo. Su obrador, establecido en 1898, en los números 18-22 de la calle Caballeros, fue uno de los más importantes de la Valencia de comienzos de siglo, a juzgar por la calidad de las obras, una muestra de las cuales presentó en 1909 en la Exposición Regional de Valencia. Dos años antes, había remitido a Sevilla la imagen de San Antonio de Padua de los

⁵⁴ GIL GAY, M., *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1901, p. 67.

⁵⁵ Para la obra de Amador Sanchis en la iglesia de Santo Tomás de Valencia, véase: SANCHIS SIVERA, J., *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia*, Valencia, 1913, pp. 97-98, 114, 144.

⁵⁶ *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 6 de febrero de 1905.

⁵⁷ NAVARRO I PRÒSPER, E., “Melitón Comes Guasp”, *Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Aldaia, 2004, p. 8.

⁵⁸ DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor...”, *Op. cit.*, p. 130.

Capuchinos (1907), de la que da cuenta Roda Peña⁵⁹. En su obrador al que se vincularon escultores como Joaquín Climent Lázaro (Valencia, 1884-1935), Jaime Mulet Mulet (Gata de Gorgos, 1878-Valencia, ?), Enrique Galarza Moreno (Valencia, 1894-Picassent, 2000), o Vicente Tamarit Bauxauli (Valencia, 1905-1954), se realizaron sobre todo obras de imaginería, como el antiguo conjunto de la capilla de las Reparadoras de Valencia, el *San Antonio* de la catedral de Valencia [Fig. 40], y los pasos procesionales de *Jesús Caído* y la *Oración en el Huerto* de Ciudad Real, este último realizado también para el Grao de Valencia, pero también obras de carácter funerario, como el crucifijo fundido en bronce del panteón de la familia Durá y Argente en el Cementerio General de Valencia, que lleva la firma de su titular.



Fig. 39. Melitón Comes, *Santo Tomás*. Ant. 1913. Valencia, iglesia de Santo Tomás. (Destruído).



Fig. 40. Venancio Marco, *San Antonio de Padua*. Ant. 1909. Catedral de Valencia.

Dorador y pintor de imágenes de profesión, José Romero Tena (Valencia, 1871-1958), adquirió protagonismo por dirigir el que muy probablemente ha de ser considerado unos de los mayores obradores de imaginería valencianos del momento. Su fundación debió acaecer en torno a 1899, año en que se fecha el grupo *San Vicente Niño en acto de predicar a tres compañeritos*, y sus andas, de la Cofradía de los Niños de San Vicente de Valencia, realizado según boceto de Federico Rubert a decir de Daniel Benito, quien señala que su profesión del primero era “tallista y dorador”⁶⁰. Corbín Ferrer afirma que llegó a tener 40 o 60 operarios, pues no consta como expositor en el Congreso Eucarístico Nacional de Valencia de 1893, y si en la Exposición Regional de

⁵⁹ RODA PEÑA, J., “Panorama escultórico en la Sevilla de 1907”, en *Estudios de Historia del Arte: Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, 2009, Vol. 2., p. 295.

⁶⁰ BENITO GOERLICH, D., *El Real Monasterio de San Agustín de Valencia, Parroquia de Santa Catalina Mártir y San Agustín Obispo*, Valencia, 2015, p. 352.

1909. Por él pasaron nombres como Juan Bautista Palacios (Alzira, 1879-Valencia, 1940), Juan Bernet (?), Francisco Cuesta (Ayora, 1882-Valencia, 1948), José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), Antonio Ballester Aparicio (Valencia, 1885-1930), Rafael Alemany Camps (Valencia, 1886-1969), José María Bayarri Hurtado (Valencia, 1886-1970), Julio Vicent Mengual (Valencia, 1890-1940), Ramón Mateu Montesinos (Valencia, 1891-1981), Rafael Bargues Asencio († Madrid, 1940), y otros menos conocidos como Manuel Andrés Badía (Burjasot, 1888- ?), Alfonso Torres Egeda (?), José María Sivera Piera (Godolleta, 1885-?), Manuel Oliver Monfort (?), José Pérez Gregori (Valencia, 1891-1943), o Manuel Biot Rodrigo (†Alboraia, 1984). Su radio de acción no se limitó a Valencia y sus pueblos, sino que alcanzó a todo el Estado y aún a varios países sudamericanos, comprendiendo además la construcción de andas, retablos, púlpitos y todo tipo de mobiliario religioso, restauraciones, como también proyectos decorativos de carácter religioso o civil, como los medallones de valencianos ilustres del claustro de la Universidad de Valencia. A pesar de las destrucciones de la Guerra Civil, en las que perecieron la *Oración en el Huerto* de Barbastro, inspirada en el paso de Francisco Salzillo de la cofradía de Jesús de Murcia, se conservan los pasos procesionales *El Prendimiento*, *El Enclavamiento* y *El Descendimiento* que realizó para Astorga, así como la *Virgen del Pilar* de su iglesia de Valladolid, que reprodujo en su catálogo [Fig. 41].

Francisco Borja Borja (Valencia, 1874-1926), se instaló en Zaragoza, donde llevó a cabo numerosas apoteosis de la Virgen del Pilar, tributarias del arte de los hermanos Pastor, como la que se conserva en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de la capital aragonesa [Fig. 42], datable en torno a los primeros años del siglo, momento al que pertenece la *Coronación de Espinas* de Burgos (1904). En ella se percibe contrariamente la aclimatación al realismo practicado por los escultores catalanes.



Fig. 41. Obrador de José Romero Tena, *El Enclavamiento*. Primer cuarto del siglo XX. Paradero desconocido.



Fig. 42. Francisco Borja, *Nuestra Señora del Pilar*. Primer cuarto del siglo XX. Zaragoza. Iglesia del Sagrado Corazón.

Instalado en Murcia, Juan Dorado Brisa (Valencia, 1874-Paterna, 1907), llevó a cabo *El Sepulcro* (1896), *El Lavatorio* (1904), y *San Juan Evangelista* (1905), para la cofradía de la Sangre. El primero de ellos era obra de grandiosa concepción romántica. Sus mancebos, de grandes alas, en arrebatado vuelo, acusaban la dignidad de su oficio.

Destruída este extraordinario conjunto, se conserva la imagen de San Juan, caracterizada por un ponderado naturalismo.



Fig. 43. Juan Dorado Brisa, *San Juan Evangelista*. 1905. Murcia, Cofradía de la Sangre.

Discípulo de Damián Pastor, Alfredo Badenes (Carcaixent, 1876-Colombia?), marchó a Colombia tempranamente, donde realizó obra para la catedral y el palacio arzobispal de Cartagena, pero las imágenes que llevó a cabo en su etapa valenciana atestiguan su valía. De notable calidad era la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Beniarrés, realizada en los primeros años de siglo, a juzgar por el *San Félix de Valois* de devoción que llevó a cabo para el vicario de esta población Félix Giner, firmado y fechado (1904) [Fig. 44], que se conserva en ese mismo templo. Por estos años se ocupó de la decoración escultórica de la capilla de la Virgen de Aguas Vivas de la iglesia de la Asunción de Carcaixent, población natal del artista [Fig. 45]. Del conjunto destacaban sus elegantes mancebos, inspirados en los célebres torcheros venecianos como ha hecho notar Vicente Guerola⁶¹, que apoyados sobre ménsulas dispuestas en los chaflanes de las pilastras, sostenían sendos grupos de luces. Destruído en 1936, se conservan los ángeles que rematan las vertientes del frontón del retablo mayor y la imagen de *San Eduardo* de la capilla del Asilo de la Virgen de los Desamparados (1906).

⁶¹ GUEROLA BLAY, V., “Alfredo Badenes Moll”, en *Desertorum Protectio, Doña Amalia Bosarte. Vida y obra*, Carcaixent, 2012, p. 401.



Fig. 44. Alfredo Badenes, *San Félix de Valois*. 1901. Beniarrés, Iglesia de San Pedro. Fig. 45. *San Eduardo*. 1906. Carcaixent, Asilo de Nuestra Señora de los Desamparados.

Todas estas obras conforman lo único que se conoce de su época valenciana, caracterizada por la influencia de su maestro Damián Pastor, patente en la persistencia de la tradición tardo-académica, el eclecticismo de sus fuentes de inspiración, el peso del esteticismo en los bellos rostros, y el dominio técnico de la talla, que gusta de los bucles de pelo ondulados y las nubes deshechas. Por su obrador situado inicialmente en el número 13 de la calle de las Danzas y más tarde en el número 15 de la calle Turia de Valencia, pasaron escultores como José María Bayarri Hurtado (Valencia 1886-1972), Ramón Mateu Montesinos (Valencia 1891-1981), Roberto Rubio Rosell (Barcelona 1886-Valencia, 1962), Miguel Torregrosa Alonso (Alcoi 1887-1973), o Eduardo Comes Mestre.

Dentro de los imagineros activos en Valencia en este momento hemos de señalar asimismo a Francisco Pablo Panach (Valencia, 1877-1946). Formado con Damián Pastor pasó por los obradores de Francisco Cuesta, José María Ponsoda y Pío Mollar. De su obra y trayectoria me ocuparé al abordar los colaboradores de José María Ponsoda.

Discípulo de Modesto Quilis a decir de Bayarri, Pío Mollar constituye acaso el imaginero valenciano de esta época más conocido fuera de Valencia, por los grandes pasos procesionales que le fueron encargados. Su grandísimo obrador atendió la realización de escultura profana, funeraria, y sobre todo imaginería, que remitió a todo el Estado e Hispanoamérica. Por él pasaron Julio Vicent Mengual (Valencia, 1890-Madrid, 1940), José Pérez Gregori (Valencia, 1891-1943), Enrique Galarza (Valencia, 1895-Picassent, 2000), Vicente Beltrán Grimal (Sueca, 1896-Valencia, 1963), Luís Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, 1896-Madrid, 1983), Federico Siurana (†

Valencia, 1961), Pelegrín Pérez Sanchis (Valencia, 1898-1961), Enrique Pariente (Valencia, 1903-1987), Carlos Román (Algeciras, 1903-Valencia, 1996), Modesto González Latorre (Valencia, 1909-1996), Vicente Pallardó (Valencia, 1909-1996), José María Hervás Benet (Valencia, 1912-Torrent, 1996). Como también José Ros Bayarri, Manuel Magraner, y Vicente Sahuquillo, de quienes se tienen menos noticias. De su abundantísima producción cabe destacar las imágenes procesionales de la *Dolorosa*, el *Cristo Yacente*, y la *Oración en el Huerto* de Benavente, el *Prendimiento* de Burgos [Fig. 46], o la *Sagrada Cena* y la *Virgen del Rocío* de Málaga⁶² [Fig. 47]. Hasta 1936 también se conservaban varias obras suyas en Jaén, y en poblaciones de la provincia como Linares, Torredonjimeno o Úbeda. Las imágenes de *San Pedro de Alcántara* de la catedral de Plasencia y la *Purísima* del monasterio de Guadalupe, testimonian la presencia del obrador en algunos templos referenciales del legado cultural de nuestro país. Testimonio de su aplicación a la escultura profana resulta la escultura de Pizarro (1926), realizada para el monumento erigido mediante concurso al conquistador en Piura (Perú), escultura en la línea del ejecutado por Eduardo Barrón para Medellín (Colombia). El modelo, puesto a disposición del Ayuntamiento de Valencia por los herederos del escultor en 1968, fue reproducido en metal convirtiéndolo en monumento a la *Raza Española*⁶³. Para Elena de las Heras: “fue uno de los auténticos continuadores de la tradición imaginera heredada de las pautas estilísticas seguidas por Ignacio Vergara y José Esteve en el siglo XVIII”⁶⁴. No en vano la famosa *Purísima* de Esteve inspiró la del santuario de Guadalupe, y el *San Esteban* de la iglesia de su nombre en Valencia, el *San Lorenzo* de su iglesia de Murcia, construido ya después de la Guerra Civil⁶⁵. La referencia a Salzillo en el *Beso de Judas* de Burgos y la *Sagrada Cena* de Málaga, que encendió las críticas de González Anaya⁶⁶, ilustran el peso que el historicismo de signo neobarroco detentó en su obra. No en vano la leyenda “Antiguos y clásicos talleres de arte religioso español”, impresa en sus papeles timbrados, adquiere en este sentido verdadero carácter de divisa. El predicamento de que gozó en este tipo de encargos desmiente las críticas gratuitas que le dedica Sánchez López⁶⁷. Su estilo, caracterizado por un extraordinario dominio de la técnica, al servicio de un realismo expresionista, se transmitió a sus numerosos discípulos y colaboradores. Esta asimilación plena y convincente del naturalismo, contrasta con lo acostumbrado por la mayoría de los imagineros valencianos, inmersos en una idealización edulcorada de los modelos consagrados por la tradición decimonónica. Al igual que gran parte de sus colegas valencianos referidos en este apartado, la producción del obrador llegó hasta la posguerra, época en la que los encargos en los que el maestro intervino directamente contrastan por su calidad con una ingente cantidad de obras mediocres y rutinarias. Con todo, no se entienden los problemas que le acarreó el *Jesús Nazareno de los Pasos* de

⁶² CLAVIJO GARCÍA, A., “La Semana Santa Malagueña en su Iconografía Desaparecida”, *500 Años de plástica cofradiera*, II Parte, Málaga, 1987, pp. 50-53.

⁶³ PINO DEL OLMO, A., “Pío Mollar escultor con unción religiosa”, *Rocío*, nº 30 tercera época, Málaga, 2008, pp. 25-26.

⁶⁴ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, 2003, p. 86.

⁶⁵ MELENDRERAS GIMENO, J. L., “La obra del escultor valenciano Pío Mollar en Murcia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXV, Castelló, enero-diciembre 2000, pp. 213-214.

⁶⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 113.

⁶⁷ “De su obrador valenciano saldrían piezas adocenadas, sin interés artístico, cuyas líneas generales recuerdan tanto las pautas expresionistas propias de la figuración fallera como la sensiblería empalagosa de las imágenes de Olot”. (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 422. El subrayado es nuestro).

Málaga, obra de hermosísimo y doliente rostro, de no ser por el recelo orquestado por los escultores locales, celosos del prolongado éxito de un artista foráneo⁶⁸.



Fig. 46. Pío Mollar, *El Prendimiento*. 1927. Burgos. Cofradía del Prendimiento.



Fig. 47. Pío Mollar, *Nuestra Señora del Rocío*. 1935. Málaga. Iglesia de San Lázaro.

Al margen de las pautas formales de la tradición, y paralelamente a la evolución de la escultura profana, registrada en España durante el primer tercio del siglo XX, en Valencia se llevaron a cabo algunos intentos de renovación de la imagen escultórica religiosa, impregnada de la herencia decimonónica del clasicismo académico y del neoclasicismo, y de la tendencia impresionista-realista en boga, que se entrelazan y superponen según los usos del eclecticismo. A ellos se refería Feliu Elías al afirmar: “*Avui dia, afortunadament, hi ha una reacció en l’ofici d’imatger que permet d’augurar una resurrecció del bon art de la talla religiosa*”⁶⁹. A semejanza de la renovación de la plástica profana, dichos intentos se orientaron a la búsqueda de un realismo de nuevo cuño, no ya el de la materia evanescente de nubes deshechas en multitud de salientes, túnicas y mantos doblados en múltiples pliegues y cabellos desmenuzados, que el naturalismo había practicado desde las últimas décadas del siglo XIX, paralelamente al mantenimiento de los modelos tardo-académicos, sino aquel inspirado en la copia del natural y la realidad tangible, practicado por la imaginería barroca de los reinos hispánicos⁷⁰ y el de un sólido clasicismo, alejado de los condicionantes paganizantes del cuerpo de la mujer, enarbolados por el mediterraneismo y el noucentismo catalán. Aunque el realismo decimonónico había

⁶⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 185. Lo mismo ocurrió con el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de Banyeres de Mariola, realizado en Barcelona durante la posguerra por el obrador de José Vila Rafel, objeto de las críticas del escultor valenciano José Justo Villalba, miembro de la Comisión de Arte Sacro de la diócesis de Valencia. (El documento conservado en el Archivo Diocesano de Valencia, pendiente de una correcta catalogación se encuentra actualmente extraviado).

⁶⁹ ELÍAS BRACONS, F., *Op. cit.*, I, p. 139.

⁷⁰ “Los escultores realizan una incursión en la tradición imaginera de Berruguete o Pedro de Mena”, (PÉREZ ROJAS, J., *Op. cit.*, 1994, p. 85).

insuflado nueva savia a la herencia del clasicismo académico, no se trataba ahora tanto de una renovación del concepto de la talla en madera, como de un cambio que afectaba a los modelos y las fuentes de inspiración, al modo practicado por Mariano Benlliure desde las últimas décadas del siglo XIX. Como en Barcelona o Madrid, su influencia en Valencia sería más efectiva a consecuencia de la formación de los escultores en las Escuela de Bellas Artes, en las que se practicaba un renovado academicismo y lo que es más importante se respiraba el ambiente de la bohemia artística, a diferencia de otros centros más conservadores, en los que la formación teórica dependía por entero de las escuelas de artes y oficios. En este sentido la imagen escultórica religiosa de Barcelona, Valencia, o la que en Madrid llevaron a cabo escultores catalanes y valencianos en esta época, difiere notablemente de la realizada en otros centros como Murcia o Sevilla, más anclados en la tradición, y apegados por tanto a sus invariables castizos. Hemos de señalar que dicha renovación tampoco revistió en Valencia carácter general, la mayoría de los escultores siguieron apegados a los arquetipos más conocidos y continuaron ejecutando sus tallas con arreglo al pormenor detallista, pero unos pocos emprendieron un camino más arriesgado, fundado en propuestas que se apartaban de la tónica más habitual. Esta evolución estuvo fundada en una apuesta de carácter personal, emprendida al margen del gusto comúnmente aceptado y de la producción de la imagen religiosa en los grandes obradores. Señala Josep María Bayarri a este respecto:

La imaginería fue por mucho tiempo la que suministraba los elementos de experimentación para juzgar aquí respecto de la escultura valenciana. La buena norma de las orientaciones gremiales o de ellas advenida, regulaba la continuidad profesional, y los maestros escultores se sucedían y el prestigio de la bella actividad. Un día los vientos del liberalismo económico levantándose con un estrago desastroso, devastador, al hacer posible, destruyendo los gremios, el establecimiento de talleres de escultura religiosa por manos indoctas, por gentes extrañas completamente, al amoroso cultivo de este arte, industrializaron y mercantilizaron la bella profesión y modernamente, la decadencia ha continuado una curva de desprestigio incalificable. Los talleres, casi se mecanizaron y el gusto estragado de las personas que hacían los encargos, era parte de la continuidad y desaparición en la decadencia. Algunas esperanzas y realidades servían obras que la juventud de talento que iba por el camino de la imaginería en principio, firmaba, o mejor dicho realizaba, porque la gloria de la producción y también el provecho, se lo asignaba el patrono, a cuyo nombre estaba el taller. Nombres, primero de Rubio, de Ballester, de Palacios, de Capuz, los Vicente, y pocos más, iban retornando el prestigio a la imaginería valenciana y eran hitos en medio del desconcierto imperante⁷¹.

José María Bayarri volvió a referirse a este proceso de “*dignificació*” de la imaginería valenciana, iniciada en su opinión por algunos escultores del obrador de José Romero Tena, en el que estuvo a comienzos de siglo, como Juan Bautista Palacios Chirivella (Alzira, 1879-Valencia, 1940), José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), y Antonio Ballester Aparicio (Valencia, 1885-1930)⁷². El papel que otorga al respecto a este gran obrador, contradice lo afirmado con anterioridad acerca de cómo se “industrializaron y mecanizaron” los demás. Cabe insistir como se ha señalado en su carácter de apuesta personal, al margen de un proyecto artístico en común de carácter programático. En el caso de Palacios este alcance resulta ciertamente contradictorio pues si el *Cristo del Prendimiento* de Linares (1928) [Fig. 48], juntamente con el resto del paso, destruido en 1936 manifiesta en efecto “... vida y realidad, sin afectaciones, ni

⁷¹ BAYARRI HURTADO, J. M., *Alcácer Guzmán*, Valencia, Ribalta, 1936, pp. 5 bis, 6 bis.

⁷² BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, pp. II-III, en *Història de l'Art...*, *Op. cit.*

convencionalismos, sin amaneramientos”, como señalaba el crítico Alfredo Cazabán en la prensa de la época⁷³, el *Cristo del Perdón* de Valencia, llevado a cabo el mismo año que la obra anterior⁷⁴, resulta una imagen correcta, aunque ligada a los formulismos de un esteticismo tradicional, perpetuado por el obrador de Romero Tena, del que nunca se distanció. Podría creerse siguiendo a Bayarri, que esta renovación fue un proceso obrado en él al margen de cualquier influencia externa, pero examinando sus frutos, los logros más destacados se antojan obra de artistas que alternaron la imaginería con la estatuaria civil y de carácter monumental. A diferencia de Palacios, el alcance renovador de Capuz por la senda humanista de un clasicismo mediterraneista imbuido en ocasiones del sencillo primitivismo de sus antiguas civilizaciones, resulta harto más consecuente, aunque se obrara fuera de la ciudad que le vio nacer [Fig. 49]. Exceptuando el *San Joaquín* de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de la calle Alboraiia de Valencia, de intensa emoción, contenida en la expresión del rostro y el drapeado facetado en múltiples aristas, muy probablemente realizada en el obrador de Romero Tena, del que la Comunidad afirma ser obra suya, anterior a la Guerra Civil, restaurada con posterioridad al conflicto, las escasas imágenes que llevó a cabo para Elx y Valencia fueron hechas en Madrid a partir de 1939.



Fig. 48. Juan Bautista Palacios, *Cristo del Prendimiento de Linares*. 1928. (Destruído). Fig. 49. José Capuz, *El Descendimiento*. 1928. Cartagena, Cofradía Marraja. Fig. 50. Ignacio Pinazo Martínez, *Crucifijo*. 1925. Albacete, Casa de Misericordia (Destruído).

Formado en los obradores de José Guzmán y José Romero Tena y en la escuela de Bellas Artes de Valencia, de la que llegó a ser profesor, con Antonio Ballester Aparicio (Valencia, 1885-1930) se relacionan escultores como Francisco Badía Plasencia, Agustín Ballester Besalduch, José Justo Villalba, Jose María Bayarri o Juan Castellano Bay. Aunque se afirma que abrió obrador en la calle Salvador, dedicado fundamentalmente a la imaginería, la ausencia de obra suya identificada no permite evaluar su aportación a la “dignificació” del género, que se revela tarea de escultores que compatibilizaron la talla en madera con la escultura monumental. La referencia de

⁷³ CAZABÁN LAGUNA, A., “De imaginería, Linares: un paso procesional”, en *Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén: director don Alfredo Cazaban Laguna*, Año XVI, septiembre 1928, nº 189, p. 285.

⁷⁴ Sobre esta obra informaba la revista *La Semana Gráfica*, nº 91, 7 de abril de 1928, y *Diario de Valencia*, 1 de abril de 1928, p. 10.

Bayarri a una Santa Cecilia y un San Vicente Ferrer, del que hizo estudios de las telas del hábito que luego fotografió para utilizarlas al llevar a cabo el modelo⁷⁵, nos lleva a lamentar una vez más la escasa atención que suscitaron, frente al retrato o a las obras decorativas, a propósito de las cuales cabe señalar su participación en la empresa de la serie de tondos de valencianos ilustres que adornan el claustro de la Universidad de Valencia, probablemente encargada al obrador de Romero Tena.

Dentro del grupo de escultores afectos a la renovación, la aportación más destacada fue la realizada por Ignacio Pinazo Martínez (Valencia, 1883-Godella, 1970), Roberto Rubio Rosell (Barcelona, 1886), José Pérez Pérez (Barcelona, 1887-Alcoi, 1978), Miguel Torregrosa Alonso (Alcoi, 1887-1973), Francisco Marco Díaz-Pintado (Valencia, 1887-Xàvia, 1980), Miguel Torregrosa Alonso (Alcoi, 1887-1973), Julio Vicent Mengual (Valencia, 1890-1940), Luís Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, 1896-Madrid, 1983), y Vicente Beltrán Grimal (Sueca, 1896-Valencia, 1963). A ella se sumaron Carmelo Vicent Suria (Valencia, 1890-1957) y José Arnal García (Valencia, 1900-1950), discípulos de José María Ponsoda. Su formación se circunscribe a la enseñanza reglada y a su obrador. La significativa aportación de ambos la abordaremos en profundidad al tratar de los discípulos y colaboradores del maestro y la impronta que su arte detentó en ellos.

Hijo del pintor Ignacio Pinazo Camarlench, Ignacio Pinazo Martínez se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, marchando a Madrid donde trabajó en el obrador de Mariano Benlliure. Su estancia en Albacete, donde fue profesor de la Escuela Normal le reportó algunos encargos de imaginería, como el *Crucifijo* de la capilla de la Casa Misericordia de esta ciudad castellano-manchega (1925), cuyo dramatismo profundiza en la escultura barroca castellana [Fig. 50], un *Jesús Prendido* (1929), y la *Dolorosa* de la familia Vicente-Toda (1930), estas dos últimas en Jumilla. En ellas se percibe la búsqueda de un nuevo realismo ajeno a los arquetipos tradicionales. Aunque algunos rasgos como la disposición del manto de púrpura de *Jesús Prendido* ofrezcan puntos de contacto con el arte decimonónico, el concepto no es nada convencional, como tampoco el de la *Dolorosa*, sentada sobre sus piernas, al modo de la *Virgen de la Piedad* de Jean-Hippolyte Flandrin.

José Pérez Pérez, conocido como “Peresejo”, cursó estudios en las escuelas de bellas artes de Valencia y Madrid. En la ciudad del Turia aprendió a tallar la madera en el obrador de Luís Gilbert Ponce y en la capital del Estado fue discípulo de Lorenzo Coullaut Valera. Viajó a París, donde conoció la obra de Rodin, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. El *Crucificado* que realizó para Tolosa en 1918, compendio de academicismo y expresión realista en la línea de su maestro Coullaut Valera, se enmarca dentro de las valiosas aportaciones al tema que años después realizaron Miguel Blay en el *Cristo de los Jesuitas* de Gijón (1924) y Mariano Benlliure en el *Cristo de la Expiración* de Málaga (1940).

Formado con Alfredo Badenes y Pío Mollar, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Miguel Torregrosa llevó a cabo las nuevas imágenes de los titulares de la iglesia de San Mauro y San Francisco de Alcoi (1911), destruidas en 1936, así como un *Sagrado Corazón de Jesús* (ant. 1925), inspirado en una pintura del alcoyano Laporta, de los que daba noticia la *guía* de la ciudad de Vicedo Sanfelipe [Cat. Fig. 144]. El planteamiento renovador de esta última obra lo entronca con la imagen labrada por Vicente Beltrán para la iglesia de San Pedro de Sueca [Fig. 52], de la que luego me ocuparé, en la búsqueda de fuentes de inspiración alternativas a los modelos más utilizados. Se tiene noticia gracias a la publicación de Vicedo Sanfelipe, de un busto de

⁷⁵ BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, p. II, en *Història de l’Art...*, *Op. cit.*

Ecce Homo, en la línea de las obras de estudio de los obradores valencianos [Cat. Fig. 643], en el que se percibe su acercamiento al tema desde el estudio de la imaginería del siglo de oro.

La carrera de Francisco Marco deviene arquetípica del escultor valenciano establecido fuera de su ciudad, cuya amplia experiencia le permite realizar una meritoria aportación a la renovación de la imagen escultórica religiosa valenciana. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en los obradores de Modesto Quilis, José Romero Tena y Alfredo Badenes, consiguió diversos galardones en las exposiciones artísticas. Fue profesor en la Escuela de Artes Industriales y Oficios Artísticos de Santiago de Compostela. Trasladado a la escuela de Sevilla, colaboró con la fábrica de cerámica “Triana”, pudiendo señalarse que de él arranca la senda de la mejor imagen escultórica religiosa sevillana, iniciada por sus discípulos Antonio Castillo Lastrucci (Sevilla, 1878-1967), Sebastián Santos Rojas (Higuera de la Sierra, 1895-Sevilla, 1977), y Antonio Illanes Rodríguez (Umbrete, 1901-Sevilla, 1976), y continuada por Francisco Buiza Fernández (Carmona, 1922-Sevilla, 1983), y el discípulo de éste último, Luíís Álvarez Duarte (Sevilla, 1949). Acaso sea el “Francisco Marcos” que Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña citan a propósito del nuevo cuerpo de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas de la parroquia de San Isidoro de Sevilla que recogen⁷⁶. A su regreso a Valencia, Marco fue profesor de las escuelas de Artes y Oficios Artísticos de Burjassot, y finalmente de la capital del Turia. Amigo de Sorolla, alternó el retrato y la escultura monumental con una obra en madera policromada fundada en la tradición, pero alejada de los estereotipos devotos. Sus primeras experiencias en este sentido se remontan a su estancia en la capital andaluza, donde llevó a cabo el paso del *Cristo de la Sangre* (1922), para la cofradía malagueña del mismo título, formado por siete figuras de tamaño natural [Fig. 51], y el *Nazareno* de Camas (1923), obras en las que llegó a un perfecto equilibrio entre la belleza y las exigencias de verdad, que reclamaba la renovación del género.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en el obrador de José Romero Tena, Julio Vicent Mengual fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y escultor en los talleres del padre Félix Granda, donde llevó a cabo numerosas obras. Bayarri publicó un relieve en madera sin policromar de composición ambiciosa y equilibrada, acaso relacionado con el retablo de la iglesia de Chamartin de la Rosa, indicando que ejecutó sendos crucificados para Colmenar de Oreja y Córdoba, muy probablemente con anterioridad a la Guerra Civil.

Conquense aunque formado en Valencia, en la Escuela de Bellas Artes y el obrador de Pío Mollar, Luíís Marco Pérez constituye una de las figuras claves de la renovación de la imagen religiosa por la vía de la experiencia de lo real y la solidez clasicista, por más que su aportación al género en Valencia resulte nula con anterioridad a la posguerra, época en que llevó a cabo algunas obras para la ciudad y sus provincias. Durante los años 20 y el inicio de la década de 1930, realizó los pasos: *La Santa Cena* y *El Descendimiento* de Cuenca, en madera sin policromar [Fig. 53]. El primero de ellos, tallado en caoba, era obra paradigmática de su apuesta personal por la renovación del género, marcada por una caracterización realista de las cabezas, sin perjuicio del tratamiento sobrio de los ropajes, de un clasicismo esquemático. Desgraciadamente la carencia de policromía impidió la justa apreciación de los méritos escultóricos del grupo, que fue tildado de “merienda de negros”⁷⁷. A diferencia de Julio Vicent, cuya

⁷⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y RODA PEÑA, J., *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, p. 118.

⁷⁷ BENEDICTO SACRISTÁN, J., *Vida y obra del escultor Luíís Marco Pérez (1896-1983)*, Valencia, 1985, p. 41.

repentina muerte le impidió continuar con la senda de la renovación trazada en los años veinte, la obra de Luís Marco Pérez encontró continuidad en la posguerra, momento al que se adscribe una abundante serie de imágenes y conjuntos pasionistas destinados a Cuenca, Elx, Madrid y Requena.



Fig. 51. Francisco Marco Díaz-Pintado, *La Lanzada*. Post. 1917. Málaga. (Destruído).



Fig. 52. Vicente Beltrán, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1928. Sueca, Iglesia de San Pedro. (Destruído).



Fig. 53. Luís Marco Pérez, *La Santa Cena*. 1929. Cuenca. (Destruído).

Formado asimismo en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y el obrador de Pío Mollar, Vicente Beltrán, tuvo una carrera repleta de premios y distinciones, ejerció

largos años la docencia en la escuela de San Carlos, tomando parte en la decoración escultórica del Ayuntamiento de Valencia con Mariano Benlliure, Amadeo Coret, Carmelo Vicent y Enrique Giner. Su aportación a la renovación de la imagen religiosa valenciana en los años anteriores al estallido de la Guerra Civil puede juzgarse a partir del *Corazón de Jesús* que labró para uno de los retablos del crucero de la iglesia de san Pedro de Sueca (1928)⁷⁸, restaurada durante los años veinte, obra de grave aplomo no exenta de un lirismo cadencioso en el ritmo ondulante de los ropajes. Las diferencias entre sus planteamientos renovadores y las imágenes tradicionales prosiguieron durante la posguerra, época a la que se circunscribe casi por entero su producción religiosa.

2.4. El segundo tercio del siglo XX.

Los escultores valencianos de generaciones más jóvenes, formados con los nombres a los que hemos hecho referencia en el capítulo anterior, cuya actividad coincide con las últimas décadas de vida de José María Ponsoda, fueron los verdaderos protagonistas de la restauración de la imaginería de incontables iglesias durante la posguerra. Aunque los obradores en los que se formaron continuaban abiertos, y en plena actividad, su época de esplendor ya había pasado. La coyuntura sería aprovechada por muchos de sus jóvenes oficiales, que establecidos ahora por su cuenta, dedicaron sus esfuerzos a la vasta tarea que se les ofrecía. Aunque muchos templos encargaron preferentemente sus obras a uno o dos escultores⁷⁹, la mayoría en razón del carácter particular de las iniciativas y su dilatación en el tiempo, se encomendaron a obradores distintos, en perjuicio de la unidad del conjunto.

La época de la posguerra, asociada erróneamente al esplendor de los obradores de imaginería valencianos por algunos autores, a la cabeza de los cuales sitúan generalmente el de José María Ponsoda, en razón de su popularidad, estuvo condicionada por la pérdida de la mayor parte del legado escultórico de la España Republicana, a consecuencia de la Guerra Civil. Este hecho determinó una clara orientación restauradora de las producciones, primando las imágenes de culto, en detrimento de las obras de mayor empaque creativo, como los grupos escultóricos, los ambiciosos conjuntos procesionales de comienzos de siglo, las carrozas, o los monumentos eucarísticos o de Semana Santa, cuya ejecución se vio drásticamente reducida, como también ocurrió con la abundantemente demandada hasta entonces imaginería de devoción de carácter privado. Frente a la amplia diversidad tipológica y formal de la época anterior, que muestran los folletos publicitarios de los obradores, que ahora prácticamente dejan de imprimirse o reducen en gran medida el número de páginas, se tiende a encargar lo estrictamente necesario. La tendencia a recrear las obras perdidas, los apremios temporales, y los apuros económicos constituyeron el *leit motiv* de la época, como a propósito del caso madrileño señaló el escultor Juan de Avalos⁸⁰. Para Cristóbal Belda:

⁷⁸ FERRI CHULIO, A., *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*, Valencia, 1994, p. 634.

⁷⁹ Como la catedral de Valencia a José María Ponsoda, la iglesia de Ribarroja de Túria a Vicente Tena Fuster, Planes, a Carmelo Vicent, Picassent, a Enrique Galarza, o Banyeres y Muro de Alcoi, a Francisco Teruel, junto a Francisco Cuesta en el último caso.

⁸⁰ “Se vivía la reconstrucción de las imágenes perdidas en la destrucción y quema de iglesias, y esto que podía haber sido un aliciente para la creación religiosa en el arte, resultó un desastre; porque siempre que venían a pedir una obra religiosa tenía que ser como aquella de la fotografía que había sido muy milagrosa, haciéndola tremendamente barato (sic), porque si no compraban una de pasta de madera de Olot, y esta irresponsable manera de reconstruir el arte religioso nos hacía perder la ilusión hacia el mismo, porque las obras importantes eran encargadas a los maestros acreditados, naturalmente”. (TRENAS, J., *Juan de Avalos*, Valencia, 1978, s.f. El subrayado es nuestro).

La capacidad de innovación de los escultores quedaba así reducida a la secular imitación de unos modelos con los que se pretendía establecer lazos de continuidad favorecidos además por las especiales circunstancias sociológicas e históricas de los años de la posguerra⁸¹.

Los encargos, condicionados muchas veces por unas circunstancias económicas poco halagadoras, que la profesionalidad de los obradores esquivó, rebajando generalmente la calidad de los materiales empleados, especialmente en la decoración, se vincularon casi en exclusiva a la reposición de las imágenes de culto destruidas. Esta premisa restauradora, a la que Cristina Gutiérrez-Cortines denomina: “la servidumbre del pasado”, determinó que la referencia a sus estilos, fuera constante, especialmente en lo que toca a la escultura de los siglos XVII y XVIII, cuya rehabilitación historiográfica en Andalucía, sancionada por los trabajos de Gallego Burín durante el primer tercio de siglo⁸², vinieron a representar en Valencia las investigaciones de Antonio Igual Úbeda⁸³. Como ha señalado Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz a propósito del caso andaluz, esta rehabilitación:

Venía a resumir un proceso de reevaluación crítica y puesta en valor del arte barroco que el prejuicio clasicista decimonónico abominaba, pero también a reconocer un signo evidente de continuidad, sobre todo en Andalucía, de la tradición escultórica imaginera, premisas básicas para su `reutilización` ideológica y nueva difusión plástica en los años de posguerra⁸⁴.

Para este autor el modelo de la imaginería barroca no constituía tan solo un conjunto de formas de un pasado más o menos lejano, sino también:

... la aspiración moderna a unos renovados valores morales y espirituales, que hoy como ayer, volvían a distinguir (u aislar) lo español de su contexto europeo⁸⁵.

Esta legitimación formal y conceptual de la imaginería barroca, a la que no fueron ajenas algunas publicaciones⁸⁶, cimentó su recuperación durante la posguerra, orientando la actividad de la mayoría de los escultores hacia el género, incluso en

⁸¹ BELDA NAVARRO, C., “Juan González Moreno. El nuevo rostro del pasado”, en *Juan González Moreno (1908-1996), exposición antológica*, Región de Murcia Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1999. s.f. Por lo que se refiere al caso murciano las claves de este momento histórico ya fueron desentrañadas por Cristina Gutiérrez-Cortines Corral (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “Escultura profana e imagen sagrada (1930-1980)”, en *Historia de la Región Murciana*, vol. X, Murcia, 1980, pp. 224-325).

⁸² GALLEGO BURÍN, A., *José de Mora*, Universidad de Granada, 1925; *Estudios de escultura española*, Universidad de Granada, reed. 2006.

⁸³ IGUAL ÚBEDA, A., “Un gran escultor del siglo XVIII. Ignacio Vergara Gimeno”, *Boletín Sociedad Española de Excursiones*, año XXXVII, tercer trimestre, Madrid, septiembre, 1929, pp. 161-178. IGUAL ÚBEDA, A., y MOROTE CHAPA, F., *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón, 1933.

⁸⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes, estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, 2013, p. 467. La utilización ideológica de la imaginería barroca ya fue señalada por Gabriel Ureña (UREÑA PORTERO, G., *La escultura franquista: espejo del poder. Arte del franquismo*, Madrid, 1981, p. 91), sin embargo y como ha señalado Díaz Vaquero para el caso andaluz, en este hecho hay que valorar otros factores de índole histórico, social y cultural (DÍAZ VAQUERO, M. D., *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, p. 29).

⁸⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Imágenes elocuentes...*, *Op. cit.*, p. 473.

⁸⁶ PLA CARGOL, J., *Imagineros Españoles*, Girona-Madrid, 2ª edición, 1945; DE PANTORBA, B., *Imagineros Españoles*, Madrid, 1952; GUILLOT CARRATALÁ, J., *Imagineros*, Madrid, 1955.

aquellos casos en los que se carecía de antecedentes claros. Según el escultor Antonio Castillo Lastrucci, la imaginería constituía:

... un campo casi sin explotar en nuestros días y los escultores que deriven a ella trabajarán y comerán, ya que ser escultor civil en España es patente de sacrificios y heroicidad⁸⁷.

Así lo refiere José Esteve Edo al recordar el consejo de sus primeros maestros José Justo y Vicente Rodilla, en los años anteriores a la Guerra Civil, y el testimonio de su condiscípulo Asensi ya en la posguerra⁸⁸. La afirmación de José María Bayarri: “se han metido a imagineros todos nuestros escultores, señal de los tiempos”⁸⁹, resulta harto elocuente del papel hegemónico entre los géneros escultóricos detentado por la imaginería en este momento.

Según Enrique Pérez Comendador para quien “la gran escultura fue siempre imaginería”⁹⁰, el estatuto diferencial del género respecto a la escultura en general, residía no ya en aspectos formales o cuantitativos sino conceptuales “cuando (la escultura) ha de ser venerada y en suma edificar a los creyentes, se dice que es imaginería”⁹¹. La imaginería requería en este sentido de unas condiciones técnicas y conceptuales a las que no todos los artistas estaban capacitados y en consecuencia muchas fueron las obras de calidad mediocre, como reconocieron algunos escultores⁹². La necesidad de encauzar las iniciativas restauradoras exigió la elaboración por la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, de un conjunto de disposiciones orientadas a evitar las obras seriadas y garantizar la calidad de los trabajos. Dichas disposiciones fueron publicadas en el Boletín Oficial de la Diócesis de Valencia el 15 de agosto de 1939. Desde la tesis doctoral de Tamarit, leída en 1987⁹³, la referencia a las mismas ha constituido una constante en los trabajos sobre la imagen escultórica religiosa valenciana de la posguerra, razón por la que no vamos a entrar en su análisis. La normativa, en la que subyacía el trasfondo del movimiento liturgista europeo que preparó la reforma litúrgica del concilio Vaticano II, no logró evitar la realización de obras mediocres, basadas en los socorridos modelos manejados por los obradores valencianos de comienzos de siglo, ni la progresiva pérdida de calidad de los trabajos, como el autor, hijo de escultor y escultor él mismo hizo notar. En 22 de febrero de 1940

⁸⁷ RUFINO, R., “El imaginero Castillo Lastrucci,” en *Archivo Hispalense*, tomo 44, nº 140, Sevilla, 1966, p. 93. (Citado por GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Antonio Castillo Lastrucci*, I, Sevilla, 2009, p. 75. El subrayado es nuestro).

⁸⁸ “Serás escultor religioso, como nosotros; seguro que no te faltará el trabajo porque Mateu nos ha dicho que grupos de incontrolados están destrozando imágenes de las iglesias; la última ha sido la Purísima, de Esteve, de la Catedral” [...] “Dos Vírgenes, un San José y un San Vicente Mártir; todos los tengo apalabrados y casi cobrados -aunque ya no tenga ni un duro-, pero lo más importante es que detrás de estos encargos vendrán más. Anímate, los Santos son nuestro futuro” (ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo... Op. cit.*, pp. 16. 29).

⁸⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta*, 30 junio de 1944, s.f.

⁹⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El escultor Pérez Comendador 1900-1981, biografía y obra*, Bilbao, 1986, 107.

⁹¹ PÉREZ COMENDADOR, E., *De escultura e imaginería. Elogio de la maestría*, Madrid, 1957, p. 27.

⁹² “Nuestras iglesias se van enriqueciendo con imágenes de los mejores escultores. Esto suaviza la racha de obras mediocres que se están haciendo por ‘aficionados’ a la escultura. Comprendemos que las necesidades de tantos templos dismantelados, y la escasez de medios económicos con que se cuenta, obligan a echar mano de artistas que no están consagrados”. (Estas palabras figuran en un artículo que sirvió de prólogo a un trabajo sobre el escultor Vicente Benedito. BAYARRI HURTADO, J. M., “Un escultor”, *Ribalta*, septiembre, 1944, s. f. El subrayado es nuestro).

⁹³ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.* II, pp. 1052-1062.

el director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, a la sazón denominada Escuela Superior de Pintura Escultura y Grabado, señalaba al reverendo Juan Feltrer secretario de la Junta Diocesana para la Reparación y Construcción de Templos la conveniencia de no admitir imagen, cuyo autor no estuviera en posesión del diploma oficial que acreditaba el haber cursado estudios en la escuela⁹⁴. En una polémica conferencia pronunciada en 1947 en la universidad de Sevilla, que encendió las críticas del cardenal Segura, el escultor Enrique Pérez Comendador cuestionaría el apoyo que tenía “el Arte Verdadero en la Iglesia”⁹⁵. El aforismo de Eugenio d’Ors “todo lo que no es tradición es plagio”, en la fachada norte del Casón del Buen Retiro de Madrid, resulta revelador de las orientaciones artísticas en boga. Acuñado por uno de los mentores de la cultura de la época, su colocación en esta fachada, vinculada a un complejo edificio largos años testigo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes deviene el *leitmotiv* del momento. En el contexto de la promoción de la imaginería por las autoridades del régimen que alumbró en Madrid las “Exposiciones Nacionales de Estampas de la Pasión”, celebradas en lugares emblemáticos como el Museo de Arte Moderno, la Biblioteca Nacional, o el Palacio de Cristal en el Retiro, surgieron en Valencia las Demostraciones de Arte en Madera. Patrocinadas por el Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, tuvieron lugar en las salas del Ayuntamiento de Valencia en 1946 y 1947, y en ellas expusieron su obra muchos de los mejores imagineros valencianos de la época, en una línea continuista con el arte del primer tercio de siglo.

Consecuentemente con el aumento de la demanda que invirtió la tendencia a la baja de los años treinta, se asistió a un aumento vertiginoso de los obradores a la sazón existentes en Valencia, que el escultor Rafael Grafiá cifró en 36⁹⁶. A diferencia de los grandes establecimientos de comienzos de siglo, que albergaban numerosos escultores, los fundados en la posguerra acusaron para Tamarit un carácter familiar, con una plantilla de un maestro y a lo sumo un oficial o un aprendiz⁹⁷. Este hecho tuvo a juicio de éste autor consecuencias evidentes, en la intervención más directa de los maestros sobre las obras. Mientras tanto, los antiguos obradores, fundados a finales del siglo XIX o comienzos del XX, continuaron su trayectoria, en muchos casos languideciente, apartada de los grandes encargos del primer tercio de siglo que les reportaron fama y prestigio, y de la mayor parte de la plantilla de escultores que la hicieron posible. Algunos de estos escultores, establecidos ahora por su cuenta, siguieron colaborando con sus maestros, como ocurrió con José Pérez Gregori en el caso de José Romero Tena, o Vicente Pallardó (Valencia, 1916-Torrent, 2004), en el de Pío Mollar, por poner unos ejemplos. Muchas de las obras encargadas a José Romero Tena en esta época, fueron llevadas a cabo por su antiguo oficial José Pérez Gregori (Valencia, 1891-1943), en su propio obrador, como atestigua la comparación de los dibujos que ambos presentaron a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, como proyecto de las imágenes que les confiaron. Lo mismo ocurre con Vicente Tamarit Baixauli (Valencia, 1905-1954), autor de las mejores obras que se atribuyen a Andrés Lajarín, yerno del desaparecido Venancio Marco, o Luís Causarás (Valencia, 1902-Madrid, 1985), a propósito de los pintores de imágenes Claudio Rius Garrich y José Espelta Graciot. Refiere Tamarit, que su padre, el escultor Vicente Tamarit realizó el San Nicolás de su iglesia de Valencia [Fig. 54], encargado por Lajarín, y un San Juan Bautista de dos

⁹⁴ ADV., *Arte Sacro*, Leg. 520, *Carta de Rafael Sanchis Yago a Juan Feltrer*.

⁹⁵ BEJARANO NEILA, B., *Enrique Pérez Comendador, 1900-1981, escultor imaginero: los pasos procesionales*, Cáceres, 2012, p. 69.

⁹⁶ ARAZÓ BALLESTER, M. A., “Rafael Grafiá: Virgen de Desamparados para el Mercado Central”, *Las Provincias*, Valencia, lunes 21 junio de 1993, p. 30.

⁹⁷ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, p. 204.

metros para José Dies López, que ha de identificarse con el que se conserva en la catedral de Albacete. La comparación de los dibujos de José March, con los presentados por el escultor José Hidalgo Egido, en los encargos confiados a él directamente, nos lleva a afirmar que fue este y no March el verdadero autor de las imágenes que el obrador de este último llevó a cabo durante la posguerra.



Fig. 54. Vicente Tamarit, *San Nicolás*. 1940. Valencia, Iglesia de San Nicolás. Fig. 55. Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis, *San Luis Gonzaga*. 1955. Carcaixent, Iglesia de la Asunción. Fig. 56. Federico Siurana, *San José*, 1958. Torrent, Iglesia de San José.

El estudio de los expedientes de las imágenes que los antiguos obradores realizaron para el territorio de la diócesis de Valencia en estos momentos arroja cifras muy bajas. El número de 26 en el caso de José Romero Tena, 60 en el de Vicente Tena Fuster, y 40 en el de Pío Mollar, contrasta con los 9 y 25 operarios que el escultor Rafael Grafiá conoció en los dos últimos en su etapa de formación iniciada durante la posguerra. Frente a lo realizado en la época anterior, en ambos se acusa un brusco descenso de calidad, del que escapa un reducido elenco de obras. Resulta evidente que sus clientes procedían más del resto del Estado, e Hispanoamérica, donde mantenían su prestigio, que de la propia Valencia y sus provincias, donde otros escultores recibieron de inmediato la confianza de párrocos, juntas de reconstrucción, cofradías y particulares, deseosos de restaurar las antiguas devociones. Destacan a este respecto, por poner unos ejemplos, los casos de Pascual Amorós Vicent (Vila-real, 1876-1943), y Rafael Alemany Camps (Valencia, 1886-1969). Formado en el obrador de Vicente Tena, Pascual Amorós, había realizado numerosas obras con anterioridad a la Guerra Civil, como atestigua *El Descendimiento* de Linares, con cabezas de inspiración asiria en las esquinas de las andas, en la línea del revivalismo historicista. Después del conflicto llevó a cabo una abundante producción, de concepto ecléctico y ornamental por tierras de Castellón, como los *Tronos* de la Purísima y la Virgen de Gracia, o el *San Jaime* de su ciudad natal. En su obrador se formaron escultores como José Ortells (Vila-real, 1887-1961), Julio Pascual Fuster Rubert (Vila-real, 1910-1967), o Pedro Gil Moreno (Vila-real, 1923-Sant Cugat del Vallés, 1993), colaboradores como él en la reposición de la imaginería de la Iglesia de San Jaime de su ciudad natal, llevada a cabo a partir de 1939. Por lo que respecta al segundo, su estilo fundado en un virtuosismo técnico atento a la belleza y a la expresión de las emociones, influido por la obra de Juan Bautista Palacios, con el que coincidió en el obrador de Romero Tena, aparece en

las contadas obras que llevó a cabo. Entre ellas el *San Sebastián* de La Pobla de Vallbona, inspirado en la antigua imagen de José Esteve Bonet, la *Virgen de los Desamparados* de Ibi, el *Nazareno* de Xàtiva, las imágenes del Jesús orando en el Huerto y Atado a la Columna de Alberic, o el trono de ángeles de la Virgen del Castillo de Cullera, en el que se acusan sus dotes para el tema infantil, destacados desde las páginas de la revista Ribalta.

Ya se ha hablado de los obradores de José Romero Tena y Vicente Tena. No obstante, y a juzgar por el número de obras de las que existe documentación en el Archivo Diocesano de Valencia, fueron José María Rausell (Meliana, 1899-València, 1984), y Francisco Lloréns (Moncada, 1901-1963), seguidos de Carlos Román (Algeciras, 1903-Valencia, 1996) y Vicente Salvador (Ontinyent, 1906- ?), y Vicente Rodilla (Sieteaguas, 1900-Valencia, 1974), los obradores más prolíficos, superando el primero el número de imágenes encargadas a su maestro, José María Ponsoda, con él que se habían formado antes de 1936. La condición de discípulos y colaboradores de nuestro escultor de todos ellos, ha determinado que sean estudiarlos en los capítulos correspondientes a su obrador e influencias.

Juntamente con los escultores formados con José María Ponsoda, fueron los vinculados en algún momento de su carrera artística a Pío Mollar, los que acapararon un mayor protagonismo. José Pérez Gregori, Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis (Valencia, 1898-1961), José María Hervás Benet (Valencia, 1912-Torrent, 1996), o Federico Siurana (Valencia?-1961), hicieron muchísimas obras en esta época, caracterizadas por la intensidad de las expresiones, en perfecta armonía con el concepto tradicional de belleza, y la corrección y el pulcro estudio de los ropajes. José Pérez Gregori (Valencia, 1891-1943), llevó a cabo muchas de las imágenes de las iglesias de Catarroja y la Purísima de Quart de Poblet, en continuidad con su obra anterior a 1936. Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis, a quienes se deben la mayoría de las imágenes que presiden los retablos de las iglesias de Alqueria de la Comtesa, la Compañía de Valencia, realizaron obra para muchos otros templos [Cat. 55], así como para poblaciones de otras provincias, como el *Ecce Homo* de Chinchilla, o el *Nazareno* de Pizarra, que cabe atribuirles. Dedicado a la docencia, José Hervás llevó a cabo obras de notable mérito como los yacentes de las iglesias de San Pedro de Buñol y Santo Tomás de Valencia, los santos *Bernardo María y Gracia*, de la ermita dedicada a ellos en Carlet, y la Virgen de la Piedad de la catedral de Almería. Finalmente Federico Siurana trabajó fundamentalmente para Valencia y las pedanías de su huerta, realizando conjuntos escultóricos de grandes dimensiones, como el trono de la Virgen del Don de Alfafar, los santos *Bautista y Evangelista* de Estivella, o el *San José* titular de su iglesia en Torrent [Fig. 56], en los que se revela su gran maestría.

Al margen de los obradores dirigidos por los escultores formados con José María Ponsoda o Pío Mollar, hubo otros que detentaron un destacado protagonismo en la época. Surgidos en ocasiones con anterioridad a la Guerra Civil, cobraron protagonismo en este momento, acaparando buena parte de los encargos, en claro contraste con su discreta actividad anterior. Antonio Royo Miralles (†Valencia, 1965), y José Rabasa Pérez, José Díes López (Llosa de Ranes, 1905-Valencia, 1969), y José López Catalá, constituyen nombres de referencia de la imagen escultórica religiosa valenciana de la posguerra. Singularmente los primeros, con los que colaboró el antaño colaborador de José María Ponsoda Enrique Galarza Moreno (Valencia, 1895-Picassent, 2000), realizando imágenes de altar y conjuntos procesionales de gran calidad, para Alberic, Alcoi, Alzira, Bocarent, Callosa de Segura, Carcaixent, Elx, Guardamar de Segura, Herencia (Ciudad Real), Vélez Rubio (Almería), etc [Fig. 57]. La especialización del obrador hacia la imaginería se había iniciado con anterioridad al conflicto, como

atestigua el *Crucifijo* que perteneció al arquitecto Joaquín Aracil, hoy en la capilla de la Comunión de la iglesia de Biar. No obstante, en esa época llevó a cabo trabajos de talla, dorado y policromía en muchos templos, a diferencia de la posguerra en la que se volcó en las imágenes. Los obradores restantes también tuvieron entonces un papel nada desdeñable. Si al de Días se deben interesantes imágenes y conjuntos procesionales para Albacete, Almería, Ciudad Real, Orihuela, Requena, Tobarra, entre los que destacan *El Descendimiento* de Albacete y la *Purísima* de la iglesia de San Agustín de Almería, el oficio y profesionalidad, al servicio de un concepto tradicional de la imagen religiosa llevó a José López Catalá a realizar una abundante obra y a colaborar a un tiempo con diversos doradores que gestionaban encargos de imaginería, como Miguel Sales Torres (Valencia, 1903-ca.1985) [Cat. 58], Daniel Paredes Traver (†Valencia, 1994), y muy probablemente Vicente Bellver Bellver (1883-?).



Fig. 57. Obrador de Antonio Royo y José Rabasa (Enrique Galarza), *San Miguel*. Post. 1939. Alcoi, Capilla de San Miguel.



Fig. 58. Obrador de Miguel Sales (José López Catalá), *Asunción de la Virgen*. 1950. Oliva, Iglesia de Santa María.

Durante la posguerra proliferaron los pintores de imágenes, doradores, tallistas, o simples y avispados intermediarios, dedicados a la imaginería. Curiosamente las obras encargadas a estos, realizadas generalmente por escultores mediocres, adolecen en ocasiones de calidad escultórica, aunque no siempre ocurre así, como atestiguan los casos de los grupos escultóricos de *San Jorge* y la *Virgen de los Lirios*, patronos de la ciudad de Alcoi, ejecutados por Enrique Galarza por encargo de Antonio Royo y José Rabasa, o la imagen procesional de San Miguel de Lliria, obra de Roberto Rubio, encargada al dorador y pintor de imágenes Vicente Bellver Bellver, aunque a éste último se vincularon otros escultores, como José Pérez Gregori, Peregrín Pérez Sanchis,

y acaso también José López Catalá, como se ha señalado más arriba. Con el obrador de Inocencio Cuesta, pintor de imágenes de profesión, se relacionan escultores como Eduardo Villanueva, Fernando Llopis, Francisco Doménech o Antonio Greses, que abordamos en su mayoría al tratar sobre los colaboradores de José María Ponsoda. Conjuntos como *La Entrada de Jesús en Jerusalén* de Medina de Rioseco (Valladolid) o *La Encarnación* de Vélez Rubio (Almería), atestiguan su aura. Conocemos también los casos del carpintero José Casanova Pinter (Agullent, 1892-Valencia, 1960), titular de un notable obrador al que estuvo vinculado hasta los años sesenta el escultor Manuel Andrés Badía (Burjassot, 1888-?), o de José Espuig, para el que trabajaron los escultores Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis, autores de una imagen del *Corazón de Jesús* para Campofrío (Huelva), un *San Miguel* para Morella, y un *trono de ángeles* para la Virgen de la Murta de Alzira, que aparecen reproducidos en un folleto de propaganda editado por la casa en 1961. Por su parte, las mejores obras encargadas entonces a Enrique Bellido como el *Cristo atado a la Columna* de la Carolina, o el *Yacente* de Cox acusan asimismo el estilo de Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis. Con Vicente Gerique Chust se relaciona *El Prendimiento* de Gandía (1952), al que ya se ha aludido. El conjunto, pudo ser obra de otro artífice, pues su notable calidad desdice de la mediocre producción que llevó a cabo en Pego durante los primeros años cuarenta para poblaciones de las cercanas comarcas de la Marina Alta y la Safor. También constituye obra de mérito el grupo de *Santiago Apóstol*, titular de la iglesia de su nombre en Lorca, encargado a José Gerique Roig en estos momentos.

Otros significativos nombres de la imagen religiosa valenciana apegados a la tradición que poseyeron obradores de prestigio fueron, siguiendo el número de los expedientes conservados en el Archivo Diocesano de Valencia: Francisco Cuesta López (Ayora, 1882-Valencia, 1948), Vicente Benedito (Valencia, 1884-1956), Francisco Teruel Francés (Barcelona, 1897-Valencia, 1956), y Antonio Sanjuán Villalba (Barracas, 1902-Valencia, 1996). No cabe duda de que todos ellos habían llevado a cabo trabajos con anterioridad a la Guerra Civil, no obstante fue la posguerra la época en que realizaron las obras por las que a la postre se les recuerda. Así ocurre con Francisco Cuesta, cuya firma observa un grupo de la *Sagrada Familia*, en 2014 en el comercio del arte de Valencia, datable con posterioridad a 1923, año en que se separó de su hermano Inocencio, pintor de imágenes, estableciéndose por su cuenta⁹⁸. Durante la posguerra, época en la que tuvo algunos problemas con la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, realizó el *Cristo Flagelado* de Muro de Alcoi [Fig. 59], y la *Virgen del Patrocinio* de Penàguila, en las que su idealizado arte todavía se revela tributario de una sólida capacidad técnica. Vicente Benedito también poseía una trayectoria ligada a la madera policromada con anterioridad a 1936, como demuestran los relieves del arca que guardaba los mantos de la Virgen de los Desamparados de Valencia en su basílica, conocidos por fotografías antiguas [Fig. 60], que cabe atribuirle, por su notoria similitud con el panel decorativo publicado en las páginas del artículo monográfico que le dedicó Bayarri, publicadas en la revista “Ribalta”, por más que sean las obras labradas en los inicios de la década de los cuarenta, singularmente el *San Juan Bautista de Manises* [Fig. 61], o la réplica del San José de Ignacio Vergara de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, las que atestiguan hoy sus dotes para la imaginería

⁹⁸ ARV., Legajo 2800. *Acta de juicio de agravios*. 27 de septiembre de 1926, s. f.



Fig. 59. Francisco Cuesta, *Cristo Flagelado*. 1948. Muro de Alcoi, Iglesia de San Juan Bautista. Fig. 60. Vicente Benedito, *Arca para guardar los mantos de la Virgen de los Desamparados*. Ca. 1923. Valencia, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. (Destruída).

Nacido en Barcelona, aunque de familia oriunda de Agres por parte de su madre, Francisco Teruel se formó en Valencia, en la Escuela de Bellas Artes, y en algunos de los acreditados obradores de imaginería de la ciudad. Amigo de Luís Marco Pérez, su obra excedió el marco de la diócesis de Valencia, realizando trabajos para otras provincias, como Burgos, donde en Miranda de Ebro se conserva el *San Nicolás* titular de su iglesia, o Murcia, donde llevó a cabo el *Trono* de la Purísima y el *Nazareno* de Yecla. Realizó las imágenes de San Gerardo de Mayella y San Alfonso María Liguori de la iglesia del Temple de Valencia (ca. 1923), y el *San Antonio de Padua* del santuario de la Virgen del Castillo en Cullera (1930). Después del conflicto se erigió en uno de los representantes más destacados de la tradición imaginera valenciana y su elevado concepto de la belleza, en conjuntos como los de las iglesias de Banyeres de Mariola, Muro de Alcoi, Nàquera o Sollana. Trabajó asimismo para la congregación de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, cuya casa madre quedaba muy cerca de su obrador. Suyo es el *San José* de la iglesia de Bolulla, relacionable con una terracota de la antigua colección de Damián Pastor y la hermosísima *Virgen de los Dolores* de la iglesia de Planes [Fig. 62], inspirada en los modelos barroco-clasicistas que utilizaron Francisco Salzillo y José Esteve Bonet. Testimonio de sus cualidades para abordar el realismo de forma convincente resulta el *Nazareno* de Muro de Alcoi, de intensa expresión dramática.

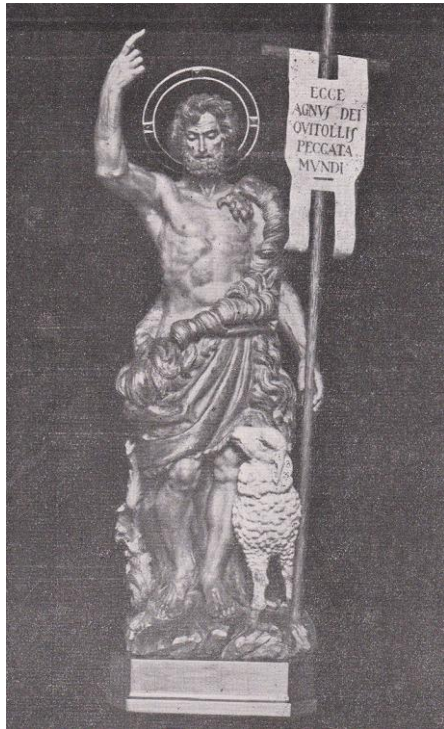


Fig. 61. Vicente Benedito, *San Juan Bautista*. 1941. Manises, iglesia de San Juan Bautista.
Fig. 62. Francisco Teruel, *Virgen de los Dolores*. 1954. Planes, Iglesia de la Asunción.

Aunque se desconozcan obras anteriores a 1936 realizadas por Antonio Sanjuán, algunos conjuntos procesionales de empaque, efectuados en la posguerra, como *El Descendimiento* del Grao de Valencia o *La Flagelación* de Gandía acreditan la solidez de su oficio.

Dentro de las mismas coordenadas estilísticas, impuestas por la tradición, aunque en su mayor parte a un nivel más discreto en cuanto a producción y calidad, figuran asimismo: Jaime Mulet Mulet (Gata de Gorgos, 1878-Valencia,?), Doroteo Lleó Gisbert (Valencia, 1891-?), Joaquín Tormo Catalá (Xàbia, 1891-?), Cristóbal Miró Juan (Alboraia, 1892-?), Remigio Soler Tomás (Agres, 1897-Valencia, 1983), Antonio Panach Bauset (Alboraia, 1898-1965), y Juan Bautista Devesa Sapena (Xàbia, 1904-1977). De ellos destaca Doroteo LLeó, de quien conocemos su faceta de escultor de obras civiles. Siendo muy joven, en 1909 tomó parte en la Exposición Regional de Valencia. La *Santa Cecilia* de la Unión Musical de Alfafar (1930), atestigua su dedicación a la imaginería con anterioridad a la Guerra Civil, como otros miembros de este grupo. Después del conflicto siguió realizando obras en una línea netamente devota. A este momento pertenece la *Purísima Concepción* de las religiosas de la Pureza de Alcàsser, que acusa la influencia de la *Virgen de los Lirios* de la iglesia de San Mauro y San Francisco de Alcoi que hiciera su maestro José Guzmán Guallar. Paralelamente al mantenimiento de sus pautas formales, llevado a cabo por los nombres anteriores, la línea renovadora iniciada en los años veinte, prosiguió hasta los sesenta, de la mano de los artífices que la iniciaron en el episodio precedente, y de otros que se les sumaron continuándola en una suerte de prolongación. Cabe señalar que los escultores que cultivaron la imaginería en esta época no integraron un conjunto compacto, sino que en ellos cabe señalar dos grupos, uno mayoritario encarnado por aquellos que orientaron su trabajo exclusivamente hacia el género religioso, la obra de los cuales denota la inspiración en los modelos tradicionales, fuertemente idealizados, y recreados con una técnica de gran virtuosismo, por influencia del esteticismo de las décadas finales de

siglo XIX, que en esos años inspiró el preciosismo pictórico, y otra formada por los artistas que alternaron con éxito el cultivo de la imaginería, con los encargos de carácter monumental y funerario, y la docencia artística; en los que se aprecia una tendencia a incorporar el clasicismo a la imagen religiosa, o a profundizar en el realismo, siguiendo la línea emprendida por muchos de ellos desde los años veinte. En algunas ocasiones el concepto propio de cada género estableció una rígida barrera entre la obra profana y la imagen religiosa en un mismo autor, como ocurrió en el caso de José Terencio Farré (Requena, 1887-Valencia, 1968), cuya línea decó no se transfirió a las obras de imaginería que llevó a cabo en la posguerra, acaso por temor a que tales innovaciones suscitaran el rechazo de sus clientes. Ha de señalarse que la separación entre clasicismo y realismo no fue rígida, pudiendo encontrarse escultores que según que obras participaran de una u otra tendencia.

Dentro de la línea de renovación de la imagen religiosa por la vía del clasicismo, merece destacarse la aportación de un amplio elenco de escultores como: José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), Roberto Rubio Rosell (Barcelona, 1886-Valencia, 1962), Vicente Navarro Romero (Valencia, 1888-Barcelona, 1979), Julio Vicent Mengual (Valencia, 1890-Madrid, 1940), Ramón Mateu Montesinos (Valencia, 1891-Madrid, 1981), Vicente Antón Puig (Beniarjó, 1893-?), Alfonso Gabino Pariente (Valencia, 1894-1975), Vicente Beltrán Grimal (Sueca, 1896-Valencia, 1963), Agustín Agramunt Gascó (Vinarós, 1907-Noyers-Sur-Cher, 1993), Enrique Giner Canet (Nules, 1899-1985), José Arnal (Valencia, 1900-1950), Pascual Sempere Sanchis (Onil, 1901-Alicante, 1980), Juan Giner Masegosa (Alicante, 1902-Polinyà del Xúquer, 1972), Felipe Panach Ballester (Alboraia, 1904-1960), José Estellés Achótegui (Valencia, 1905-1985), Luís Mora Cirujeda (Valencia, 1905-1979), Antonio Navarro Santafé (Villena, 1906-1983), Francisco Gutiérrez Frechina (Sueca, 1908-1950), y Antonio Martínez Penella (Massanassa, 1917-?). El interés del clasicismo por la figura humana como objeto de estudio, resultó en este sentido convergente con el de la imaginería, a pesar del uso de la madera policromada en lugar del mármol o el bronce. Si bien, para una gran mayoría de ellos, la relación establecida con la tradición, no devino “recurso de fácil acomodación”, como lo fue para muchos nombres del grupo anterior, sino “referencia más intelectual que formal”⁹⁹.

Desde 1939 y hasta su muerte José Capuz continuó la línea iniciada durante la época precedente. Aunque muchos han sido los juicios vertidos sobre su arte “la honradez profesional y la tremenda sinceridad”, que lo caracterizaron “como hombre y como artista”, a decir de José Antonio Sánchez López¹⁰⁰, conviene ser tenidos en cuenta. Su obra se llevó a cabo en Madrid, donde era catedrático de la Escuela de Artes y Oficios, pero las imágenes que realizó para Elx, entre ellas *La Virgen de la Asunción* patrona de la ciudad, atestiguan la alta valoración de su arte. Estimado “el más importante escultor valenciano de la renovación figurativa de la primera mitad del siglo XX”, en opinión de Elena de las Heras¹⁰¹, en esta época fue considerado el escultor valenciano de mayor prestigio después de Mariano Benlliure, como atestigua la sugerencia del Cabildo de la Catedral de Valencia de ofrecerle la restauración de la imagen de *San Vicente Ferrer*, que finalmente encargó a José María Ponsoda. Por esta época retocó también la mascarilla del *Nazareno* de la Colegiata de Xàtiva, que había labrado Rafael Alemany. Su influencia resulta patente en la obra de escultores de orientación clasicista como los murcianos Juan González Moreno, y José Séiquer, el

⁹⁹ BELDA NAVARRO, C., “Juan González Moreno...”, *Op.cit.*, s.f.

¹⁰⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 364.

¹⁰¹ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, p. 84, (El subrayado es nuestro).

malagueño Juan Vargas Cortés, o los valencianos Francisco Gutiérrez Frechina, Pascual Sempere, o José Esteve Edo, por citar unos pocos ejemplos.

Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia Roberto Rubio constituye a decir de Bayarri¹⁰², uno de los nombres de la renovación de la imagen religiosa valenciana del primer tercio de siglo. Aunque no conozcamos imágenes suyas anteriores a la Guerra Civil, es indudable que debió realizarlas, a juzgar por el estilo de las obras que llevó a cabo durante la posguerra. Dichas obras, basadas en la tradición valenciana decimonónica y en la estampa devota, ofrecen una sobria y poco corriente elegancia, y un acusado sentido de la belleza. Singularmente el *San Miguel* procesional de Lliria, y el *San José* de la iglesia del Pilar de Valencia [Fig. 63]. Esta última asignable más a finales del siglo XIX que a los años cuarenta del XX, en ausencia de documentación, conjuga pose semi-genuflexa e inspiración nazarena, mostrando una depurada interpretación de la tradición valenciana, en la línea de Modesto y Damián Pastor, del todo distinta al adocenamiento de muchas imágenes de la época basadas en los modelos tradicionales.



Fig. 63. Roberto Rubio, *San José*. 1941. Valencia, iglesia del Pilar.



Fig. 64. Vicente Navarro Romero, *Nuestra Señora del Rosario*. Ca. 1945. Valencia, iglesia de los Dominicos.

La obra de Vicente Navarro, instalado en Barcelona donde ejercía la docencia, no tuvo desgraciadamente la influencia en la ciudad que le vio nacer que su valor hubiese hecho prever. Al margen de su participación en la ejecución de los modelos para la nueva custodia procesional de la catedral de Valencia, su aportación a la reconstrucción de la imaginería destruida se circunscribe a la sedente *Virgen del Rosario* de los Dominicos del convento de Cirilo Amorós de Valencia [Fig. 64], cuya novedad, al margen de la tradición barroco-clasicista, se plantea desde su mirada hacia los modelos góticos y renacentistas.

Fallecido mientras opositaba a la plaza de catedrático que ocupaba como interino en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, la aportación de Julio Vicent Mengual (Valencia, 1890-Madrid, 1940) a la época se circunscribe al *Cristo Yacente* que realizó

¹⁰² BAYARRI HURTADO, J. M., *Alcácer...*, Op. cit., Valencia, Ribalta, 1936, pp. 5 bis, 6 bis.

para los talleres del Padre Félix Granda [Fig. 65]. Inspirado en el *Yacente* de su antiguo compañero en los talleres José Capuz para la cofradía marraja de Cartagena, fue desestimado por la Hermandad de las Angustias y Santo Entierro de Málaga por su elevado precio. La impronta del estilo de Vicent perduró en los nuevos relieves del retablo del Santuario de la Gran Promesa de Valladolid, realizados por Granda (post. 1941).



Fig. 65. Julio Vicent Mengual, *Cristo Yacente* realizado para los talleres del padre Félix Granda. 1939.

Al igual que los anteriores, también Ramón Mateu fue docente en ciudades como Jaén y Madrid, circunstancia que explica la realización de algunas obras como los *Santos Bonoso y Maximiano*, patronos de Arjona (Jaén), en sustitución de los destruidos que se atribuyen a Mariano Bellver, *San Sebastián* de Ubrique (Cádiz), o la imagen de Jesús Preso de Jaén, fieles a un clasicismo heroico imbuido de un sentido de la belleza del todo ajeno a la escasa expresividad de muchas imágenes concebidas dentro de la poética más doctrinaria de la tendencia clasicista. En los años que siguieron al final de la Guerra Civil llevó a cabo la *Virgen de Loreto* que ocupó durante algunas décadas la capilla de San Luís de la catedral de Valencia [Fig. 66], y hoy se conserva en su iglesia castrense. Fue el único escultor valenciano que tomó parte en la vasta empresa de la basílica del Valle de los Caídos. De regreso a la ciudad del Turia ejecutó por encargo de su ayuntamiento el bellísimo *Crucifijo* que preside la iglesia de Santa Catalina, obra que encierra su ideal de armonía, belleza, y equilibrio, con escasa propensión a lo anecdótico.



Fig. 66. Ramón Mateu, *Virgen de Loreto*. Ca. 1942. Valencia, Iglesia Castrense.



Fig. 67. Alfonso Gabino, *Corazón de Jesús*. Ant. 1946. Valencia, Esclavas del Sagrado Corazón. Paradero desconocido.

Establecido en Barcelona, Vicente Antón Puig llevó a cabo retratos y escultura monumental. Sus imágenes religiosas en madera policromada acusan un rígido ideal clasicista, singularmente los santos *José* y *Benito* del monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona, y el *San Vicente* de la iglesia de Algimia de Alfara.

Dedicado preferentemente al retrato y a las obras de temática profana, la aportación de Alfonso Gabino a la imagen religiosa valenciana de posguerra probablemente forzada por las circunstancias del momento, se limita a las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús* de las Esclavas del Sagrado Corazón de Valencia [Fig. 67], y a la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de Manises. En ellas se acusa el noble ideal clásico del autor, particularmente en la primera, exhibida en la *I Demostración de Arte en Madera*, más lograda que la *Dolorosa*, de rostro un tanto frío e inexpressivo.

Apartado temporalmente de la docencia por motivos políticos, Vicente Beltrán se consagró durante la posguerra a su obra escultórica. En ella cobra protagonismo un conjunto de imágenes realizadas para Carlet, Llocnou de Sant Jeroni, Sueca, Paterna, y Valencia. Todas ellas manifiestan la manera personalísima del escultor, caracterizada por un ritmo curvilíneo de influencia modernista y por un cierto esquematismo, afecto a las formas aristadas del decó. Singularmente las imágenes de la capilla de las Reparadoras y el grupo de la *Santísima Trinidad* de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia, de cuatro metros de altura. Otras obras suyas como el *Crucifijo* de la iglesia de la Virgen de Gracia en la pedanía valenciana de la Torre, o el *Yacente* de la iglesia de Paterna, de estudiada anatomía y expresión patética, acusan la influencia realista de Pío Mollar en cuyo obrador se formó.

Instalado en Francia desde 1948, Agustín Agramunt ejecutó una serie de imágenes para Ibi y Vinarós, entre 1939 y el año de su partida, cuya notable calidad nos lleva a lamentar su partida al país galo, y en consecuencia el abandono de su producción en madera policromada.

Formado en las escuelas de bellas artes de Valencia y Madrid, Enrique Giner Canet fue discípulo del escultor Eugenio Carbonell y trabajó en los talleres del padre Félix Granda. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, su obra religiosa no fue extensa, no obstante realizó algunas imágenes de notable interés, como el bellissimo *Nazareno* de Nules, el *Sagrado Corazón de Jesús* y el *San Miguel* de la iglesia parroquial de Enguera, esta última en sustitución de la obra destruida de Ignacio Vergara, para la que Isidoro Garnelo ejecutó un boceto en barro. Otras obras suyas como la *Virgen de la Sapiencia* de la antigua Facultad de Ciencias de Valencia, o el *San José* de la iglesia de la Asunción de Alaquàs, pueden relacionarse por su marcada frontalidad, con sus relieves y medallas, género este último en el que fue un consumado maestro. Al igual que José Arnal, del que dada su condición de discípulo de José María Ponsoda me ocuparé al estudiar su obrador y la influencia de su arte, la obra religiosa de Pascual Sempere formado con Amador Sanchis y José Capuz, acusa en profundidad la impronta del clasicismo, patente en las imágenes de la *Purísima Concepción* del convento del Santo Sepulcro de Alcoi, de resonancias mediterraneistas, y la iglesia de Santa María de la misma ciudad, la *Asunción* de Castalla [Fig. 68], o el *Trono de ángeles* de la capilla de la Comunión de la iglesia de Onil, cuya elegante composición resulta tributaria de las mejores creaciones de su primer maestro.

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, la escultura de Juan Giner Masegosa se caracteriza por cierta sobriedad clasicista, de la que escapan algunos conjuntos procesionales como el *Descendimiento* de Alzira, basado como la *Virgen de Montesa* en la obra destruida en 1936, o la *Oración del Huerto* de Alberic, curiosamente las obras por las que a la postre ha sido recordado.

Discípulo de Carmelo Vicent, las imágenes de Felipe Panach se inscriben en una línea de esquematización de los volúmenes que al igual que su maestro encuentra también paralelismos en el clasicismo, si bien desprovista de cualquier atisbo realista en las expresiones, generalmente almibaradas, a diferencia de lo observado en su obra civil, que acusa interesantes aspectos realistas.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, José Estellés Achótegui practicó un clasicismo recio, no exento de cierta gracia de progenie decó, en los dibujos presentados como bocetos a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para la realización del *Yacente* de Santa María de Oliva, y las imágenes de San José de San Jaime de la Poble de Vallbona y la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles del Cabanyal en Valencia, por poner unos ejemplos; de la que en ocasiones carecen las obras definitivas. Los crucificados que realizó para Gestalgar, la nueva iglesia de San Andrés de Valencia, y la Virgen de los Ángeles del Cabanyal, o el *Nazareno* de Doña Mencía (Córdoba), constituyen testimonios destacables de su arte.

A diferencia de la considerable producción de Estellés, la imaginería conocida de Luís Mora Cirujeda, realizada al parecer por encargo de intermediarios, se circunscribe únicamente al *San Pancracio* de la iglesia de Bellreguard [Fig. 69], obra de pretensiones discretas, aunque harto elocuente del profundo sentido escultórico y el buen hacer de su autor.

Formado en Madrid, donde colaboró con escultores de la talla de José Capuz y José Ortells, la dedicación de Antonio Navarro Santafé (Villena, 1906-1983) a la imaginería fue episódica; no obstante, llevó a cabo obras de indudable calidad, como las imágenes patronales de la *Virgen de las Virtudes* de Villena, realizada al poco de terminar la Guerra Civil, cuyo clasicismo recuerda la obra de sus maestros, y el *San Bonifacio* de Petrer.

Asimismo formado con Carmelo Vicent Suria y en las escuelas de bellas artes de Valencia y Madrid, Francisco Gutiérrez Frechina fue uno de los escultores más

prometedores de su tiempo, “el valor más destacado entre los jóvenes actuales”, según José Capuz, cuya obra recibió la influencia de su clasicismo intemporal, en la síntesis de los paños y en sus bellos y delicados rostros. Pese a su prematura muerte, tuvo ocasión de realizar obras de notable mérito, como los grupos de la *Virgen de las Escuelas Pías*, que preside la iglesia de los Escolapios de Valencia, inspirada en la destruida de Isidoro Garnelo, *San José de Calasanz*, de la basílica de la Virgen de los Desamparados, o la *Virgen de la Divina Aurora* de Favara [Fig. 70].



Fig. 68. Pascual Sempere, *Virgen de la Asunción*. 1950. Castalla iglesia de la Asunción. Fig. 69. Luís Mora Cirujeda, *San Pancracio*. 1952. Bellreguart, Iglesia de San Miguel. Fig. 70. Francisco Gutiérrez Frechina, *Divina Aurora*. 1945. Favara, Iglesia de San Antonio Abad.

Antonio Martínez Penella cierra el elenco de escultores que renovaron la imagen valenciana de la posguerra por la vía del clasicismo. Formado con Carmelo Vicent, cuya impronta realista acusa el *Cristo de la Reconciliación* de la iglesia de Santa Rita de Madrid, realizó otras imágenes para este templo, en las que se ofrece una ausencia total de naturalismo, especialmente la titular, de casi cinco metros de altura, obra paradigmática del empeño por reducir los volúmenes a las figuras geométricas esenciales que caracterizó la modernidad. Su hieratismo, que cabe contextualizar en los años anteriores al Concilio Vaticano II, la inhabilita para estimular la piedad popular, resultando más propia de la escultura monumental que de la imaginería.

Paralelamente al clasicismo, el realismo fundado generalmente en la tradición de la imaginería castellana, representó la otra vía de renovación de la imagen religiosa escultórica valenciana de la posguerra. La aportación de Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947), basada como en muchos escultores en sus hallazgos anteriores a la Guerra Civil, siguió constituyendo un referente en estos momentos, singularmente el carácter personal de sus modelos, de rasgos semitas, como ha hecho notar Sergio Lledó¹⁰³. El veterano maestro excusó tomar parte en la creación de modelos escultóricos para la custodia procesional de la catedral de Valencia, pero algunas de sus imágenes y pasos procesionales, llegaron en este momento a la Comunidad Valenciana. La *Dolorosa*, el *Nazareno*, el *Cristo de las Ánimas*, el *Cristo Yacente*, la *Virgen del Rosario*, las *Tres Marías*, la *Entrada de Jesús en Jerusalén* de Crevillent, *Cristo*

¹⁰³ LLEDÓ MAS, S., “Un gran acierto anatómico, Santísimo Cristo de Difuntos y Ánimas”, Crevillent, *Semana Santa*, 2010, p. 90.

Yacente y la *Soledad* de Ontinyent, el paso de la *Verónica* del barrio valenciano del Canyamelar, la *Virgen de la Seo* de Xàtiva, o el pequeño *Corazón de Jesús* de devoción que regaló a la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Desembarazadas todas ellas del impresionismo inicial, se acercan como ha señalado Domínguez Cubero “a un crudo y particular expresionismo silencioso”¹⁰⁴. Por más que su personal plástica realista se apartara de la tradición barroca, constituyó una aportación destacada a esta corriente de renovación, a la que desde coordenadas distintas también se adscribieron escultores como Pío Mollar (Valencia, 1878-1953), Miguel Torregrosa (Alcoi, 1877-1973), Carmelo Vicent (Carpesa, Valencia, 1890-1957), Enrique Galarza (Valencia, 1895-Picassent, 2000), y Luís Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, 1896-Madrid, 1983), cuyas cronologías recordamos. A diferencia del clasicismo, el realismo puede aparecer eventualmente en algunos crucifijos y sin embargo no resulta tan fácil percibirlo en temas amables como la Purísima Concepción, o la Virgen del Rosario, no obstante, para los escultores que se han englobado dentro de la plástica realista, figura por igual en crucificados, conjuntos escultóricos de carácter pasionista y temas hagiográficos.

En la obra de posguerra de Pío Mollar no encontramos ya grandes conjuntos procesionales como los de Benavente, Burgos, Jaén o Málaga, pero un reducido número de imágenes acusan la mano del escultor. Singularmente algunos de sus crucifijos, como los de Alfàs del Pi, y Fortaleny. También algunas obras de empaque como el *San Lorenzo* titular de su iglesia de Murcia, inspirado en el *San Esteban* de José Esteve Bonet, o la extraordinaria imagen de *San Pedro* de San Pedro del Pinatar, que reproduce con sorprendente fidelidad la anterior, de Francisco Salzillo, acaso la mejor de las recreaciones de imágenes destruidas que se hicieron en este momento. Al margen de la intensidad emocional de las expresiones o el estudio de la anatomía, otras obras como las *Santas Justa y Rufina* de Manises o la *Virgen del Carmen* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia, en la línea de la *Virgen del Rocío* de Málaga, manifiestan su extraordinaria capacidad para la creación de rostros femeninos de extraordinaria belleza.

Miguel Torregrosa constituye uno de los escultores que en la posguerra destacaron también por su empeño realista. *El Nazareno* del gremio de Labradores [Fig. 71], *el Crucifijo*, *Santa Rita* de la iglesia de Santa María de Alcoi, o la *Virgen de Agosto* de la iglesia de San Mauro y San Francisco, resultan fieles a él. La *Virgen Yacente*, realizada en cartón madera, por falta de presupuesto, contrasta en su *rictus mortis* con las idealizadas representaciones del tema, constituyendo buena prueba de esta orientación. A ella no fue ajena su relación con Pío Mollar durante sus años de formación en Valencia, como tampoco lo sería la ejecución de algunos retratos, como el de Justo Colomer Moncho (1945), que ostentaba su lápida en el cementerio de Beniarrés, actualmente desaparecida, o el de mosén Josep (1947), modelado para el monumento levantado en Alcoi.

¹⁰⁴ DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías”, *Boletín del Instituto de Estudios Jienenses*, Jaén, Julio-Diciembre, 2011, nº 204, p. 436.



Fig. 71. Miguel Torregrosa, *Nazareno*. 1940. Alcoi, capilla del Gremio de Labradores.

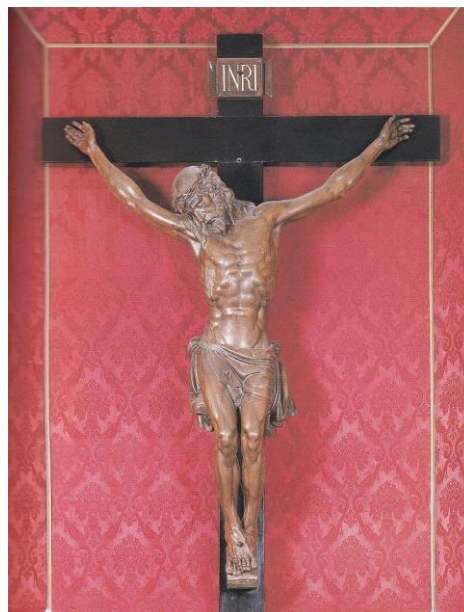


Fig. 72. Luís Marco Pérez, *Crucifijo*. Ca. 1945. Ibi, iglesia del Salvador.

Si prescindimos de la valiosa aportación de Carmelo Vicent y Enrique Galarza, de los que dada su condición de discípulo y colaborador de José María Ponsoda respectivamente, me ocupó en los capítulos dedicados a su obrador y a la influencia de su arte, la contribución de Luís Marco Pérez al realismo de posguerra constituyó la más significativa del grupo, como atestigua la larga serie de imágenes y conjuntos procesionales para Cuenca, Ciudad Real, Mota del Cuervo y Madrid. Formado en Valencia y Madrid, ciudad esta última en la que fue discípulo del escultor José Ortells, su obra, realizada en la capital de España se llevó a cabo para diversos pueblos y ciudades de la Comunidad Valenciana, como Elx, Ibi [Fig. 72], Requena, Viver, y Valencia, donde el *Cristo del Sufragio* de la iglesia de San Martín, fechado en 1944, ha de contarse entre lo mejor de una reveladora producción, atenta al valor de las expresiones y el estudio del natural.

A media distancia entre el clasicismo y el realismo discurre la obra de Ignacio Pinazo Martínez (Valencia, 1883-Godella, 1970), José María Bayarri Hurtado (Valencia, 1886-1970), Francisco Marco Díaz-Pintado (Valencia, 1889-1980), José Ortells López (Vila-real, 1887-1961), Virgilio Sanchis Sanchis (Moixent, 1888-Roglà-Corberà, 1965), Roberto Roca Cerdá (Ontinyent, 1892-?), José Justo Villalba (Godella, 1899-Valencia, 1972), Antonio Ballester Vilaseca (Valencia, 1910-Alella, 2001), y los más jóvenes Amadeo Ruiz Olmos (Benetusser, 1913-Madrid, 1993), y Octavio Vicent Cortina (Valencia, 1913-1999). La obra de Ignacio Pinazo aderezada en ocasiones con elementos tomados del estudio del natural, carece del énfasis en el barroquismo de los escultores del grupo anterior, pero algunas de sus imágenes como los *crucifijos* de la iglesia de San Bartolomé de Godella y Santa Catalina de Valencia (este segundo venerado en una capilla colateral a diferencia del de Ramón Mateu que preside el ábside), denotan una apuesta personal por el realismo, al margen del servilismo de la tradición vernácula. A este respecto conviene señalar también el *Nazareno* de Cieza y la *Virgen de la Asunción* de Jumilla. Otras obras como la *Magdalena* de esta última población, la *Dolorosa* de Godella, o la *Virgen de la Divina Aurora* de Bellreguard,

inspiradas en la hija del escultor, interesan más por su apuesta en la renovación de los agotados modelos, que por su profundización en el realismo de nuevo cuño.

A pesar de realizar en la posguerra sus obras más meritorias, singularmente el conjunto de imágenes de la iglesia de San Esteban de Valencia, en una línea de homenaje a la tradición barroco-clasicista valenciana que destaca por su dignidad, al margen del mimetismo servil, la dedicación a la imaginería de José María Bayarri se había decidido en las décadas anteriores, como nos confiesa en su autobiografía, en la que no deja de referirse a la ejecución de pequeñas imágenes de devoción para particulares durante los años de la Guerra Civil. Situado en una línea de fidelidad a los parámetros devotos de la tradición, algunos de sus crucifijos, como el de La Compañía de Valencia, el de la *Expiración* de Chiclana de Segura (Jaén), o el de las *Almas* de Albalat de Sorells, que por sus similitudes anatómicas con el de la Compañía de Valencia o el del Calvario de Genovés, cabe atribuirle, se adentran de pleno en las preocupaciones del realismo, al que coadyuvó su condición de catedrático de Anatomía de la Escuela de Bellas Artes de Valencia desde 1942, evolucionando a la postre hacia un abrupto expresionismo.

Terminada su etapa sevillana, Francisco Marco Díaz-Pintado se integró desde 1935 en la vida artística valenciana, ejerciendo la docencia en las Escuelas de Artes y Oficios de Burjasot y Valencia. A este momento pertenece La *Dolorosa* de Crevillent, inspirada en Francisco Salzillo. Por esta época el escultor incurrió algunas veces en la recreación historicista, como atestigua el crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, inspirado en modelos montañesinos, que llevó a cabo en los años sesenta, a raíz de su nombramiento como académico en 1958, en sustitución de Francisco Paredes. Durante la posguerra su obra estuvo condicionada por las recreaciones de muchas imágenes destruidas, como el *San Miguel* de Burjassot, o la *Dolorosa* de Santa María de Morella, pero algunas obras situadas al margen de los condicionantes impuestos por las efigies antiguas, como el *Cristo Yacente* de Burjassot, o el *San Luís Bertrán* de la iglesia del Buen Pastor de Valencia, se sitúan de lleno en las preocupaciones del estudio detallado del cuerpo humano y la investigación de las expresiones que tanto interesaron al realismo.

Catedrático desde 1941 de modelado de estatua en la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid, José Ortells realizó un considerable número de imágenes, y conjuntos procesionales marcados por un equilibrado uso de los recursos expresivos propios de la imaginería y el decoro clasicista. Singularmente la *Soledad* de Almería, el *Cristo de San Marcelo* de Segorbe, la *Purísima* de las Hijas de María, el *Cristo Yacente*, el *Ecce Homo*, la *Oración del Huerto* o el paso de la *Verónica* de Vila-real, población de la que era oriundo.

Formado con el escultor Amador Sanchis, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, de la que fue docente al final de su vida, Virgilio Sanchis constituye una de las figuras más destacadas de la imagen religiosa de la posguerra. Su aportación al grupo de renovadores de la imagen religiosa valenciana se circunscribe a este momento, realizando obras notables por sus dotes para la composición como el grupo de la *Virgen del Carmen* de la iglesia de Montserrat, los tronos de la Virgen del Remedio de Castelló de Rugat y Petrer, y las imágenes de *San José* de los Capuchinos de Valencia (actualmente en el convento de Massamagrell), y la iglesia de la Asunción de Denia. Dichas obras contrastan con *El Nacimiento* de la iglesia de Orba (1930), conocido por la fotografía de la colección Sánchez Portas, de concepto más decorativo y tradicional, que realizó, al poco de fallecer su maestro.

Roberto Roca cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, pasando según se afirma por los obradores de Mariano Benlliure y José Capuz. A pesar de su

preferencia por la cerámica realizó un conjunto de imágenes para Tobarra (Albacete), entre los que destaca el *Resucitado*, cuya composición y sentido del ritmo contrastan con la calidad discreta de sus restantes obras en madera policromada.

Discípulo de Antonio Ballester Aparicio, José Justo fue uno de los escultores más significativos de este momento, autor de conjuntos de admirable resolución compositiva como los grupos de la *Asunción de la Virgen* de Denia, Planes [Fig. 73], y Vall de Uixó, la *Virgen de la Aurora* de Castellonet de la Conquesta o los ángeles del retablo mayor de Enguera, población para la que realizó entre otras obras un *San Jaime* ecuestre. Destaco tanto en las imágenes de signo pasionista, como los extraordinarios yacentes de Algemés y Sollana, este último realizado en sustitución del destruido de Gregorio Fernández, o los crucifijos de Villanueva de Castellón, el antiguo Hospital de Caridad de Yecla, o la iglesia de Lorxa, donde realizo una impresionante Santa María Magdalena, como en los temas más amables de la *Virgen del Rosario* de Bonrepós y Mirambell y San José de Santa Mónica de Valencia y Vinalesa, este último ofreciendo el Niño Jesús, al modo de la *Virgen con el Niño* de Joseph Felon. El retrato de Juan Reig y Genovés, de la casa de los Obreros de San Vicente Ferrer de Valencia (1945), atestigua su dedicación a este género.

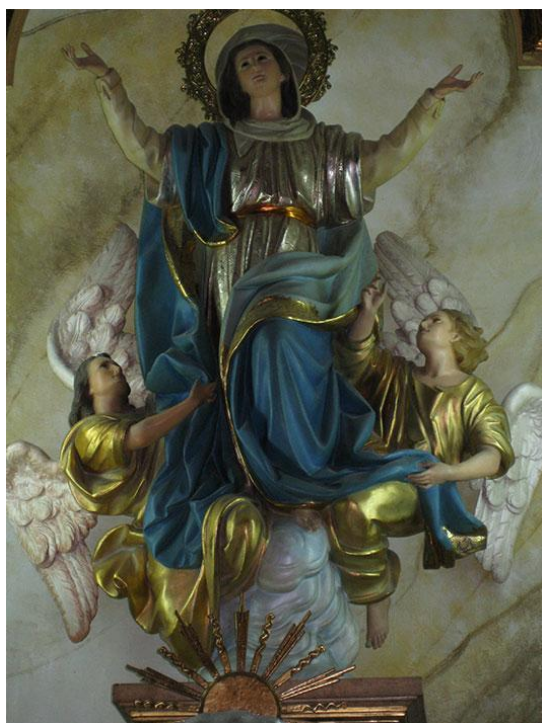


Fig. 73. José Justo Villalba, *Virgen de la Asunción*. Ca. 1945. Planes, iglesia de la Asunción.



Fig. 74. Antonio Ballester Vilaseca, *La Oración en el Huerto*. 1943. Alzira. Cofradía de la Oración de Jesús en el Huerto.

La obra valenciana de Antonio Ballester Vilaseca constituye la muestra palpable del valor del oficio y la formación, como claves para abordar la imagen religiosa con éxito, en un escultor volcado con frecuencia hacia las experiencias de la vanguardia. Hijo del escultor Antonio Ballester Aparicio, los pasos procesionales que realizó para la población de Alzira, marcados por su coherencia compositiva, revelan planteamientos clasicistas (*La Oración en el Huerto*), de impronta tradicional [Fig. 74], (*Jesús en el Gólgota*), o de nuevo realismo (*Cristo yacente* de la cofradía del Santo Sepulcro).

Discípulo de José Justo y Vicente Rodilla durante la época en que ambos estuvieron asociados, Amadeo Ruíz constituye el escultor valenciano de mayor proyección en el mundo de las cofradías y la Semana Santa del sureste español, en atención a los numerosos trabajos que llevó a cabo para las provincias de Córdoba y Jaén. Singularmente la *Santa Cena* de Úbeda, el *Ecce Homo* de Torredonjimeno, o la *Virgen de la Amargura* de Baeza. Partidario del estudio del natural, el alto concepto de la belleza de su formación valenciana que profesó, no se desvió hacia el idealismo devoto tradicional, ni sucumbió enteramente a la influencia colonizadora de la imaginería andaluza que acusa el *Descendimiento* de Córdoba (1939).

Discípulo de su padre, el escultor Carmelo Vicent Suria, Octavio Vicent realizó una destacable producción en madera policromada, a la que no fue ajeno su amplio conocimiento del arte italiano. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, fue catedrático en Valencia y Madrid. Entre su producción merecen citarse algunos crucifijos, como los de las iglesias de Planes, Vall de Ebo, San Miguel y San Sebastián de Valencia, Gata de Gorgos y Benidoleig. En ellos pervive la excelencia realista de su padre. *La Flagelación* de Manises, la imagen procesional de la *Virgen de los Desamparados* de su Basílica de Valencia, los ángeles mancebos del camarín de este templo, que sustituyen los antiguos de palillo de Cayetano Capuz, *La Cena* de Cuenca, en sustitución de la destruida de Luís Marco Pérez, y *El Señor Caído*, de Antioquía (Colombia), constituyen igualmente obras representativas.

Discípulo de Carmelo Vicent fue el escultor Salvador Furió, autor de monumentales conjuntos procesionales como *La Santa Cena* y *La Flagelación* de Baracaldo. Formado con los escultores José Pérez Gregori y Enrique Galarza, Efraín Gómez Montón (Benaguasil, 1924-Valencia, 2008), cultivó asimismo la imaginería procesional en conjuntos como *La Entrada de Jesús en Jerusalén* de Sigüenza y Gandía, *El Beso de Judas* y *La Santa Cena* de Vitoria, *El Descendimiento* de Abarán, o *La Piedad* de l' Alcudia de Carlet. La obra de ambos, desarrollada hasta los primeros años del siglo XXI, permaneció inmune a las innovaciones de la estética del *aggiornamento* introducida desde finales de los años cincuenta.

Al margen de la renovación aportada a la imagen escultórica valenciana por el clasicismo y el realismo de nuevo cuño que se abre paso desde la época anterior, como también la que se deriva de la obra singular e inclasificable de Juan Bautista Porcar, en imágenes como el *San Antonio de Padua* de la iglesia dedicada al santo en Zaragoza, presentado a la Exposición de Arte Sacro de Vitoria de 1939, o el *Sagrado Corazón de Jesús* de los Carmelitas Descalzos del Desierto de las Palmas en Benicasim, que escapan a las clasificaciones corrientes, a finales de los años cincuenta se asiste a una transformación de los presupuestos sobre los que se había fundamentado hasta este momento, consecuentemente con los cambios que la sociedad experimentaba a nivel general desde comienzos de los años sesenta y el triunfo de la abstracción en los certámenes internacionales, a los que acudían los artistas españoles. Frente a la multiplicidad de la posguerra, el Concilio Vaticano II impondría un criterio restrictivo en el uso de las imágenes, limitando su adquisición a un crucifijo, una Virgen con el Niño, y en ocasiones el titular de los nuevos templos, erigidos en la periferia de las ciudades¹⁰⁵. En la aceptación de las directrices conciliares tuvo un papel destacado la revista *Arte Religioso Actual (ARA)*, editada en Madrid por el Movimiento Arte Sacro. En Valencia, el proceso de aceptación del arte moderno tuvo un valedor destacado en el reverendo Alfonso Roig Izquierdo, profesor de Historia del Arte y Liturgia en el

¹⁰⁵ Sobre este aspecto véase: GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, 1989, p. 471. *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Documentos pontificios complementarios*, Madrid, 1965, p. 204.

Seminario Diocesano, coleccionista y amigo de artistas de rango internacional como Kandinsky o Picasso, defendió la conciliación entre arte sacro y vanguardia propugnada en Europa por los Padres Regamay y Couturier, como ha señalado Díaz Vaquero¹⁰⁶. Paralelamente al proceso de modernización que vivía el país, la rehabilitación de las vanguardias en las exposiciones internacionales a las que empezaron a concurrir los escultores españoles, en contraposición a las corrientes clasicistas y academicistas¹⁰⁷, tuvieron importantes consecuencias en la evolución del estilo, como demuestra la obra de los escultores José Esteve Edo (Valencia, 1917-2015) y Vicente Perelló Lacruz (Valencia, 1932-2008), el primero de los cuales había militado en la imaginería de sesgo tradicional. Formado en los obradores de Francisco Cuesta, José Justo y Antonio Rodilla, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, José Esteve Edo llevó a cabo en 1959 las imágenes de *San Martín* y *San Antonio Abad* para el nuevo retablo de su iglesia de Valencia, en una línea de estilización y síntesis de la forma, iniciada en torno a 1948, del todo ajena a lo que se hacía en la ciudad en esos momentos. La ejecución del conjunto prosiguió en 1961, con las imágenes de *San Vicente Mártir*, *Santo Tomás de Villanueva* y el relieve de la *Purísima Concepción* del ático. Dada la novedad de su planteamiento, no sorprende que fuera juzgada con desdén por sus coetáneos, singularmente por el arzobispo de Valencia Marcelino Olaechea, quien llegó a amonestar en público al autor “En escultura religiosa no pase usted a más moderno, Esteve, hasta ahí se lo admito”¹⁰⁸. Su obra posterior ofrece puntos de contacto con la del alcoyano formado en Madrid Tomás Ferrándiz (Alcoi, 1914-Madrid, 2010), representante del nuevo ideal figurativo de los años treinta, en lo concerniente a la estilización y al esquematismo de los volúmenes, aunque en Ferrándiz el peso de la enseñanza académica apenas llegara a alterar la figuración.

Colaborador de José Esteve en sus inicios, la obra de Vicente Perelló Lacruz acusa el esquematismo, la fuerza y el primitivismo del arte africano, con algunas influencias expresionistas. La novedad de sus propuestas, en la frontera con la abstracción, por la que abogaba el jesuita Juan Plazaola¹⁰⁹, determinó el rechazo de sus imágenes por los fieles. La *Dolorosa* de la iglesia de Piles (1958), fue sustituida a comienzos de la década de los noventa por una obra de vestir de Federico Esteve Defés. Posteriormente realizó la *Virgen del Camino* y *María Madre del Mundo* de la iglesia de San José de Moncada (1961), templo para el que había entregado pocos años antes la *Virgen de la Paz* (1956), también retirada del culto como las otras.

Otro de los escultores decantados en estos momentos por una renovación de claro sesgo vanguardista fue Alfonso Gabino Pariente (Valencia, 1894-1975). En 1963 abandonó el clasicismo de corte mediterraneista en el que había militado, por las formas esquemáticas y la estilización, que muestran las imágenes del Crucificado, San Bartolomé y San Miguel de la colegiata de este título en Valencia (1963). El conjunto, ejecutado en madera de pino sin policromar en el año en el que José María Ponsoda fallecía, está en la línea de otras obras suyas de esta época, para templos de nueva creación, como el *Crucificado* de la iglesia de San Juan Bosco o el *Niño Jesús* y la *Virgen Milagrosa* de la Escuela Hogar del Niño Jesús de Valencia.

Formado dentro de la tradición como se ha señalado, al igual que todos los escultores que integraron esta experiencia de vanguardia, aunque a diferencia de la

¹⁰⁶ DÍAZ VAQUERO, M. D., *Op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ CABAÑAS BRAVO, M., “Los artistas académicos de la España de Franco a la reorientación de la vida artística nacional”, *Archivo Español de Arte*, tomo 66, nº 264, Madrid, CSIC, 1993, pp. 329-352.

¹⁰⁸ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁹ PLAZAOLA ARTOLA, J., “Inmanencia y trascendencia en la iconografía”, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León, 1963, p. 326.

mayoría de ellos, nunca llegó a abandonarla, la obra de José María Bayarri Hurtado asumió ciertos presupuestos del expresionismo en algunas imágenes, como los crucifijos de la sacristía del camarín de la basílica de la Virgen de los Desamparados y la catedral de Valencia, actualmente cedido a la nueva parroquia de los Mártires.

Puede afirmarse que la irrupción de la estética del *aggiornamento* manifestada en la obra rupturista de estos escultores, la mayoría de ellos no propiamente imagineros, tuvo un alcance muy limitado. Frente a lo arriesgado de sus propuestas, casi todos se decantaron en alguna ocasión por sustituir las policromías tradicionales basadas en el protagonismo conferido al dorado, por otras más discretas, a base de anilinas disueltas en cera, aplicadas directamente sobre la madera, o a mostrar el color natural de este material, sin llegar a modificar sustancialmente sus presupuestos escultóricos. Escultores como Enrique Giner, Antonio Sanjuán, o los discípulos de José María Ponsoda, Carlos Román y Ramón Granell llegaron a participar de esta tendencia.

Desde finales de los años cincuenta se acusa un descenso en la actividad de los obradores de imaginería. Consecuentemente con la disminución de los encargos, dejarían entonces de admitir aprendices, cercenando las posibilidades de continuidad del género. Frente a la exclusividad de la talla, la modernidad impuso el experimentalismo a nivel técnico y formal. Procedimientos como el modelado o el vaciado, que exigían menos pericia, reclamaron nuevos materiales alternativos, como la escayola, el hierro, el hormigón, o el poliéster, imponiendo el fin del monopolio de la madera policromada tradicional. A partir de este momento, muchos escultores hasta este momento dedicados fundamentalmente a la imaginería, diversificaron su trabajo hacia la docencia, las fallas, o más tardíamente la realización de modelos para la firma Porcelanas Lladró, o bien la abandonaron definitivamente por estas u otras actividades artísticas alternativas.

La imagen religiosa escultórica valenciana concluye con los nombres de la generación de la posguerra. Enrique Pariente Sanchis (Valencia, 1903-1987), Enrique Casterá Masiá (Alzira, 1911-Madrid, 1983), Octavio Vicent Cortina (Valencia, 1913-1999), José Esteve Edo (Valencia, 1917-2015), Josefina Cuesta Frechina, Pedro Gil Moreno (Vila-real, 1923-Sant Cugat del Vallés, 1993), Salvador Furió Carbonell (Valencia, 1924-2012), Efraín Gómez Montón (Benaguacil, 1924-Cullera, 2008), Rafael Grafiá Jornet (Valencia, 1924-2011), José Gutiérrez Carbonell (Alicante, 1924-2002), Francisco Serra Andrés (Valencia, 1924-2002), Miguel Ángel Casañ (Massanassa, 1927), José Estopiñá Ribes (Tavernes Blanques, 1928), Rafael Pi Belda (Valencia, 1929-2012), José Rausell Sanchis (Meliana, 1929), José Ángel Díes Caballero (Valencia, 1936), Federico Esteve Defés (L'Alcudia, 1937-Valencia, 2011), José Ordaz Montesinos (Jérica, 1932), y Vicente Tello Andrés (Valencia, 1938). Formados muchos de ellos en los obradores de imaginería valencianos activos en los años cuarenta y cincuenta y en las escuelas de artes y oficios y bellas artes de la ciudad, continuaron la tradición de la imagen religiosa escultórica valenciana hasta los últimos años del siglo XX.

3. PERFIL DE JOSÉ MARÍA PONSODA

3.1 Itinerario biográfico de José María Ponsoda.

José María Hipólito Ponsoda Bravo nació en Barcelona, el veintisiete de septiembre de 1882¹. Se ha afirmado que fue el menor de dos hermanos², habidos del matrimonio formado por Rosendo Ponsoda Marcet o Maset y María de los Ángeles Bravo Pérez. Ambos eran naturales de Cocentaina, población del norte de la provincia de Alicante, perteneciente a la comarca del Comtat, donde la familia se hallaba establecida, y residían en la demarcación parroquial de Santa María.

Rosendo, nombre que el padre impuso al hermano mayor de José María, había nacido el 10 de agosto de 1848, era hijo de Rosendo Bautista Ponsoda Martínez, natural de Benimantell, de profesión labrador y Josefa Francisca Marcet Agulló³. Por su parte, María de los Ángeles, nacida el 3 de agosto de 1843, era hija de Antonio Bravo Benavent, carpintero y María Francisca Pérez Uris⁴.

El abuelo paterno, Rosendo Bautista Ponsoda Martínez, era hijo de Joaquín, natural de Benimantell, en la Marina Baixa, comarca en la que el apellido se encuentra en poblaciones cercanas como El Castell de Guadalest, Callosa d'En Sarrià o Polop, y Francisca, de Muro de Alcoy, población cercana a Cocentaina⁵. Por su parte, Josefa Francisca Marcet o Maset Agulló, la abuela paterna, era hija de José y Pascuala, ambos de Cocentaina, pues no figura anotada otra población⁶. Por su parte, Antonio Bravo Benavent, el abuelo materno era hijo de Rafael, carpintero, y María, ambos pertenecientes a la parroquia del Salvador de Cocentaina y María Francisca Pérez Uris, la abuela paterna, era hija de Joaquín y María⁷.

Los consortes Ponsoda-Bravo habían contraído matrimonio el 29 de junio de 1867 en la parroquia de Santa María de Cocentaina, población en la que el marido trabajaba como panadero⁸. La crisis periódica del campo valenciano en el último tercio del siglo XIX, había abocado a muchos jóvenes a abandonar los pueblos de interior y marchar a las ciudades. La esperanza de mejores expectativas llevaría a Barcelona a buena parte de ellos. Allí, el padre encontró trabajo en sus astilleros, como recuerda

¹ Registro Civil de Barcelona. Libro 88-3. nº 1635. p. 136. Véase *Apéndice Documental*, documento I.

² CABRERA REINA, R., (Com.), *Op. cit.*, p. 23. La noticia le fue suministrada por María Dolores Soler Ballester, sobrina del artista quien nos informó de la existencia de otra hermana cuyas sobrinas se llamaban Mafalda y Yolanda que podría tratarse de la fallecida tía Milagro a la que alude una carta. Este dato parece contradecir la noticia de que el escultor fue el menor de los hermanos, en tanto su nacimiento dista bastantes años de la fecha en que sus padres contrajeron matrimonio como veremos. Consta el envío de sendas cartas a sus sobrinas residentes en Argentina, una a Marta Olimpia Vila, domiciliada en el número 282 de la calle Lavaille de Tucumán (APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*. 1 de junio de 1952), y otra a Yolanda Vila de Mayorga, domiciliada en el 153 de Villa Evita, en San Juan (APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*. 7 de diciembre de 1952).

³ Archivo de la Parroquia de Santa María de Cocentaina, de ahora en adelante: APSMC., *Libro de Bautismos*, Tomo XIX, f. 211.

⁴ APSMC., *Libro de Bautismos*, Tomo XIX, f. 114.

⁵ APSMC., *Libro de Matrimonios*, Tomo XIX, f. 21 vº. La referencia a Benimarfull, población del Comtat cercana a Muro, como la localidad natal de Rosendo Bautista Ponsoda Martínez, creemos obedece a un error, pues en el registro de bautismo de su hijo figura Benimantell, población donde el apellido es frecuente (APSMC., *Libro de Bautismos*, tomo XIX, f. 211).

⁶ APSMC., *Libro de Matrimonios*, Tomo XIX, f. 21vº.

⁷ APSMC., *Libro de Matrimonios*, Tomo XVI, f. 16 vº. Antonio Bravo Benavent falleció el 23 de enero de 1873, de catarro pulmonar crónico a la edad de 67 años (APSMC., *Racional XVIII*, f. 106).

⁸ APSMC., *Libro de Matrimonios*, Tomo XXXIII, f. 104 vº.

María Dolores Soler Ballester, sobrina del escultor⁹, si bien es más que probable que no fuera esta ciudad el primer destino de la joven pareja, sino Cartagena, a donde tradicionalmente acudían trabajadores de Muro de Alcoi, población de donde procedía la abuela de su padre. En el índice de nacimientos del Archivo Municipal de Barcelona constan residiendo en la calle Valencia, sita en la demarcación del puerto, figurando como oriundos de la ciudad murciana. Este hecho sugiere que en el momento de nacer nuestro escultor, el establecimiento de la familia Ponsoda-Bravo en Barcelona constituía un hecho reciente. En la partida de nacimiento de José María Ponsoda figura la condición de jornalero del cabeza de familia. Como Mariano Benlliure, Miguel Blay o Aniceto Marinas, el artista procedía de un medio social humilde. Sin antecedentes artísticos familiares, los años de infancia y juventud que el prestigio social y el reconocimiento de su arte dejaron atrás, debieron constituir una dura prueba para el escultor. La noticia sobre los inicios de su formación con los Salesianos, referida en una entrevista publicada en 1944¹⁰, se ajusta a las condiciones de las familias modestas cuyos hijos asistieron desde finales del siglo XIX a las escuelas de la orden. En ellas iniciaron su educación muchos escultores del siglo XX, como Julio Beovide, Francisco Buiza, Juan Guraya, Enrique Pérez Comendador, Sebastián Rojas Santos, Juan Luís Vassallo, o el valenciano Vicente Rodilla, nacidos varios de ellos como José María Ponsoda, en un entorno social marcado por la penuria y las dificultades.

Según la citada entrevista, José María Ponsoda inició sus estudios de escultura a la edad de once años. Fue entonces cuando debió entrar en el obrador del escultor Francisco Torràs como refiere José María Bayarri¹¹. Carecemos de noticias acerca de la identidad de este artista, que Tormos Capilla menciona como Salvador Torràs, sin indicar en que se basa¹². Desconociendo cual fue realmente su nombre, acaso cabría relacionarlo con Francesc Torràs Oliva o Jacinto Torràs Morató, únicos artistas de este apellido recogidos por los repertorios artísticos cuya cronología resulta compatible, aunque es más lógico que fuera el primero, habida cuenta de que su obrador, sito en la calle de la Corribia, cercana a la catedral, delata sin lugar a dudas su dedicación a la imaginería, a diferencia de Jacinto, que al parecer fue ceramista¹³.

Coetáneo de escultores de la llamada Generación del 14, como Julio Antonio o José Capuz, en la que cabría incluir los andaluces Antonio Castillo Lastrucci o José Navas Parejo, más decantados hacía la imaginería, o del 17 para el ámbito catalán, como José Clara, o Pablo Gargallo, José María Ponsoda inició en 1895 sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Lonja de Barcelona, donde figura matriculado los cursos académicos 1895-1896, 1896-1897, y 1897-1898, en las llamadas 'Enseñanzas de Dibujo General Artístico y de Aplicación al arte y a la industria', denominadas

⁹CABRERA REINA, R., (Com), *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰REVENGA, C., *Op. cit.*

¹¹BAYARRI HURTADO, J. M., "I Demostración...", *Op. cit.*, s. f.

¹²TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, Moncada, 2010, p. 53.

¹³Véase: "Torràs Morató, Jacint y Torràs Oliva, Francesc", en *Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días, dirigido por J. F. Rafols*, III, Barcelona, 1954, p. 151. Francesc Torrà consta aquí que tuvo su obrador inicialmente en la calle del Carmen y en 1895 en el número 13 de la calle Corribia. Puede verse también: "Torràs Oliva, Francesc" y "Torràs Morató, Jacint", en *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Dirigido por J. F. Ràfols, Barcelona-Bilbao, 1981, p. 1266. Así como: "Torràs i Morató, Jacint", *Diccionari Biogràfic*, IV, Barcelona, 1970, p. 360. Francisco Torràs figura en el número 13 de la calle Corribia en los anuarios de Barcelona de los últimos años del siglo XIX, junto a conocidos escultores de la época como Domingo Talarn o Agapito y Venancio Vallmitjana. (Véase: *Anuario del Comercio de la Industria de la Navegación y de la Administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Madrid, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos plaza de Santa Ana, nº 10, 1894, p. 1012; 1897, p. 965; 1898, p. 986).

coloquialmente: “Enseñanzas de Aplicación”¹⁴. La reforma de las escuelas provinciales de bellas artes, impulsada en 1895 por el marqués de Guadalhorce, establecía en tres años la duración de las enseñanzas artísticas. Inspirada en criterios de orden práctico aspiraba a promover la enseñanza de las artes aplicadas con vistas a revitalizar las industrias artísticas¹⁵. La escuela constituía a la sazón un centro de prestigio, merced a la docencia de reputados artistas, muchos de ellos de notable prestigio, como los pintores José Garnelo Alda y José Ruiz Picasso, o los escultores Andrés Aleu, Agapito y Venancio Vallmitjana, o Juan Riera, al que se debían los retablos y algunas de las imágenes de la nueva iglesia del Asilo de Benigánim, acabada en 1912 a instancias de Lourdes Ortiz Mahiques¹⁶, para cuyo panteón familiar realizó nuestro escultor un ángel en piedra de Novelda [1911, L.E., nº 244]. Los dos últimos eran responsables de impartir las asignaturas de talla, modelado y vaciado, en la época en que nuestro escultor pasó por sus aulas. Años más tarde recordaría la figura de Agapito Vallmitjana a propósito del *San Juan de Dios* del hospital de Barcelona del mismo nombre, acaso porque fue alumno suyo¹⁷. Aunque el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de *Sant Jordi*, donde se conserva la documentación de la escuela de Llotja, no posee las calificaciones académicas de los alumnos correspondientes a esos años, la enseñanza en la referida escuela debió resultar provechosa para el joven estudiante, como prueba la consecución de sendos accésits al Premio de Bellas Artes del Patronato del Obrero de Barcelona, institución benéfica de inspiración católica, dedicada a la promoción de las capas modestas, en las ediciones de 1897 y 1900¹⁸ [Fig. 75]. Pese a ello, la precariedad

¹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de ahora en adelante: ARABASJ., Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Curso de 1895-1896, f. 20; Talla, Modelado y Vaciado, Relación de los alumnos matriculados en esta asignatura, Caja nº 304, Documento nº 6, nº 2; *Relación nominal de los alumnos matriculados en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico de 1895 a 1896*, nº 196; *Relación nominal de los alumnos matriculados en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico de 1896 a 1897*, nº 174; *Relación nominal de los alumnos matriculados en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico de 1897 a 1898*, nº 176. Sobre las enseñanzas artísticas impartidas en esta época en la escuela véase: MARES DEULOVOL, F., *Un siglo de enseñanza artística en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona*, 1964, pp. 263-267.

¹⁵ El primer año el alumno cursaba las asignaturas: *Conocimientos auxiliares* (1er curso). (Ampliación de la Geometría). (Lección alterna). *Historia de las artes decorativas* (1er. curso). Historia general). (Lección alterna). *Composición decorativa* (1er curso). (Estilo y composiciones decorativas de Oriente, América, Grecia y Roma y del Renacimiento. Composición de formas naturales). (Lección diaria). El segundo: *Conocimientos auxiliares* (2º. curso). (Historia especial de España). (Lección alterna). *Composición decorativa* (2º. curso). (Estilo y composiciones decorativas bizantinas, románicas, góticas, árabes, barrocas y neo-clásicas. Composición de formas geométricas). (Lección diaria). El tercero: *Trabajo artístico industrial*. (Útiles, máquinas y procedimientos de trabajo. Crítica histórica. El Arte decorativo contemporáneo). (Lección diaria). *Composición decorativa* (3 er. curso). (Proyectos completos de objetos decorativos, correspondientes á cada Sección especial). (Lección diaria). (*Proyecto de reforma de las Escuelas Provinciales de Bellas Artes*, Madrid, 12 de abril de 1895, s.f.). Sobre la Escuela de Bellas Artes de Barcelona véase: MARÉS DEULOVOL, F., *Op. cit.*, p. 263 y ss.

¹⁶ *Álbum de la iglesia y cripta-panteón, con sus principales objetos que Doña Leonor Ortiz Mahiques ha construido para la casa-asilo de los ancianos desamparados de Benigánim*, Barcelona, Establecimiento gráfico Thomas, 1912, s. f.

¹⁷ “No tengo en este momento ninguna foto que sea un Niño enfermo del que lleva el Santo en brazos, y me parece muy bien el hacer el modelo del Señor D. Agapito Vallmitjana (q.e.p.d.), pues es una hermosa escultura de gran estudio”. La referencia vertida a propósito de la nueva imagen de San Juan de de Dios para los Hospitalarios de la calle Colón de Zaragoza, figura en una hoja añadida a la relación Cartas escritas y mandadas, entre el 11 y el 15 de Julio de 1953. (Archivo particular del escultor José María Ponsoda, de ahora en adelante: APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*, s. f.). También se cita a Vallmitjana en el *Libro de Cuentas*. (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3036).

¹⁸ Los diplomas conservados en la casa familiar del escultor en Moncada, están datados el 9 de mayo de 1897 y el 6 de mayo de 1900. El primero está firmado por el marqués de Comillas en calidad de presidente del patronato.

debió rodear los años de formación del escultor en la ciudad condal. Testimonio de las estrecheces compartidas por los artistas de extracción humilde resultan las solicitudes de matrícula gratuita cursadas los años académicos 1896-1897 y 1897-1898¹⁹.



Fig. 75. Diploma acreditativo del accésit al premio de Bellas Artes otorgado a José José María Ponsoda por el Patronato del Obrero de Barcelona. 1897.

Terminados los estudios en la escuela, debió continuar trabajando en el obrador del escultor Francisco Torrás hasta su marcha a Valencia. Si bien se ha afirmado que ésta tuvo lugar al cumplir dieciocho años²⁰, sería más probable que fuera al año siguiente²¹, como atestigua la datación en Barcelona de un *San Narciso* de devoción, realizado para un particular de Moncada [1901, L.E., nº 2], o incluso dos años después, al cumplir los veinte²². La ausencia del padrón de habitantes del Archivo Municipal de Valencia correspondiente a ese año, no permite documentar su viaje a la ciudad en 1901, pero es posible que sea cierta. No conocemos los opacos motivos que le llevaron a abandonar Barcelona y trasladarse a Valencia. Escultores como Jerónimo Suñol y Pujol (Barcelona, 1839-Madrid, 1902), o Francisco Font y Pons (Barcelona, 1848-Madrid, 1931), dejaron Barcelona y se instalaron en Madrid, en busca de mejores oportunidades para su arte. Impulsado acaso por sus raíces valencianas o por la relación iniciada con su prima segunda Dolores Molina Bravo, para cuya hermana Francisca, había realizado un Niño Jesús Pasionario, que el *Libro de Encargos* documenta como su primera obra, decidió trasladarse a la ciudad del Turia. A su llegada ingresó en el obrador de Damián Pastor Micó²³, el más reputado de los imagineros valencianos de la época, situado en el número 1 de la calle Conde de Almodóvar, donde no debió ser mal recibido, habida

¹⁹ ARABASJ., Escuela de Bellas Artes de Barcelona 1896-1897, *Llibre registre de sol·licituds de matrícula gratuïta per alumnes de l'escola*, f. 2 y 4. Los asientos fechados el 26 y el 18 de septiembre de 1896 y 1897, corresponde a la matrícula gratuita en la asignatura de Dibujo General.

²⁰ REVENGA, C., *Op. cit.*

²¹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

²² La noticia, figura en la biografía del escultor que se incluye en el díptico editado en Moncada en 1979 con ocasión de la exposición-homenaje al escultor. Los datos que allí aparecen creo fueron suministrados por su viuda Amparo Ballester Boix (*Exposición-Homenaje...*, *Op. cit.*, s.f.).

²³ BAYARRI HURTADO, J. M., "I Demostración...", *Op. cit.*, s. f.

cuenta de su experiencia en el oficio. Por él pasaron como ya se ha señalado muchos de los nombres más significativos de la imaginería valenciana del primer tercio de siglo, como Alfredo Badenes, Venancio Marco, Francisco Pablo, Miguel Temprado o el joven José Capuz Mamano, sobrino del maestro²⁴, con algunos de los cuales debió coincidir a su llegada Valencia. Se ha afirmado que fueron cuatro los años que pasó con Damián Pastor²⁵, pero en 1904 ya figura empadronado con su esposa en un bajo del número 38 de la calle Orilla Río o *Vora Séquia*, donde consta radicó su primer obrador²⁶. Ese mismo año lo había abandonado su condiscípulo José Capuz, a decir de Bayarri²⁷. Según esta fuente el obrador de su maestro se deshizo en dicho año²⁸, pero es probable que lo fuera solo temporalmente, a raíz de alguna eventualidad, pues su titular se documenta en activo hasta el ejercicio 1926-1927 en la contribución que los escultores valencianos tributaban a la hacienda pública por desempeñar su oficio²⁹.

No se ha conservado la documentación referente al matrimonio de nuestro escultor con Dolores Molina Bravo, pero es muy probable que se celebrara en Moncada, población natal de la novia³⁰. A juzgar por su certificado de defunción, Dolores debió nacer en 1881 o 1882, pues en 1946 consta tener sesenta y cuatro años³¹. Su familia tenía ascendientes en la vecina Alfara del Patriarca, para cuya iglesia José María Ponsoda realizó numerosas obras, rebajando notablemente el precio de la imagen de San Bartolomé, titular del templo [1942, L.E., nº 2688]³². Algunos parientes suyos, o de José María Ponsoda, conocidos por las cartas que han llegado a nosotros, residían en Alcoi, Elda o Moncada³³. A juzgar por la noticia del padrón de habitantes de Valencia a la que hemos hecho referencia, la boda con su esposa Dolores debió tener lugar en torno a 1904. En los años sucesivos se fechan algunas fotografías que guarda el archivo familiar [Figs. 76, 77]. Las características del primer domicilio del matrimonio apuntan a su utilización como lugar de trabajo, hecho que atestiguaría el establecimiento por cuenta propia del escultor, cumplidos los 22 años³⁴, de lo contrario no se entendería que se instalaran en un bajo, cuando los pisos pagaban alquileres más baratos. Los comienzos de esta nueva etapa no debieron ser fáciles, las primeras páginas del *Libro de Encargos* recogen sobre todo imágenes de devoción, de modesto tamaño, y encargos para doradores con obrador abierto como Rafael Gerique Chust, José March Coll, o Francisco Sambonet Chiner.

²⁴ BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades...”, *Op. cit.*

²⁵ REVENGA, C., *Op. cit.*

²⁶ Archivo Municipal de Valencia, de ahora en adelante: AMV., Padrón de Habitantes año 1904, Distrito de la Vega, Barrio 1º, f. 40293; 192018. La documentación de los archivos de Alfara y Moncada que nos interesaba al respecto se destruyó en 1936.

²⁷ BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. V, en *Història de l’Art...*, *Op. cit.*

²⁸ *Ibidem.*, Curiosamente la historiografía artística valenciana ha señalado erróneamente a 1904 como el año de la muerte de Damián Pastor.

²⁹ Damián Pastor figura documentado en el número 1 de la calle Conde de Almodóvar de Valencia (Archivo del Reino de Valencia, de ahora en adelante: ARV., Contribución 1926-1927, vaciadores en escayola y estatuarios, Legajo. 2800).

³⁰ Registro Civil de Valencia, Sección 3ª, Tomo 359-2, f. 245, nº 66. No se ha conservado la documentación referente a este momento que guardaban los archivos de Alfara del Patriarca y Moncada, donde pudo celebrarse el matrimonio.

³¹ Registro Civil de Valencia, Sección 3ª, Tomo 359-2, f. 245, nº 66.

³² Archivo Diocesano de Valencia, de ahora en adelante: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 7/ 30. Véase *Apéndice Documental*, Documento LVI.

³³ Antonio Juan Bravo de Elda, señalaría a la muerte del escultor la condición de último pariente vivo de su familia que le quedaba (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de Antonio Juan Bravo a Amparo Ballester. Elda, cuatro de noviembre de 1963).

³⁴ REVENGA, C., *Op. cit.*



Fig. 76. José María con su esposa Dolores Molina Bravo. Ca. 1905.



Fig. 77. José María Ponsoda con su esposa Dolores, su cuñada y una sirvienta. Ca. 1905.

Unas de sus primeras obras de cierta enjundia fue el *Jesús Nazareno* para el llamado “Calvario de Valencia”, edificado en el vecino convento de las Terciarias Trinitarias Descalzas³⁵, [1905, L.E., nº 6]. A él siguió una imagen de la Dolorosa en [1907, L.E nº 19]. Consecuentemente con el incremento de su prestigio se acusa un progresivo aumento de los encargos, al que no fueron ajenos algunas obras llevadas a cabo en estos momentos, como el *San Francisco de Borja* de Torís, patrono de la población [1907, L.E., nº 18], el *Trono para el Santísimo* de Alfara del Patriarca [1907, L.E., nº 38], el *San Francisco* de la Venerable Orden Tercera de Moncada [1908, L.E., nº 28], o el *San Juan de Dios* del sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa de Valencia [1910, L.E., nº 85], por poner unos ejemplos. Juntamente con la aceptación de la que empezaba a gozar, el artista conoció la amargura por la muerte de sus seis hijos, fallecidos tempranamente, a consecuencia de enfermedades agravadas por el grado de consanguinidad de sus progenitores. He podido documentar la defunción de dos de ellos entre 1908 y 1909. Así, el 25 de abril de ese primer año fallecía María, a causa de una meningitis gripal, a la edad de un año, ocho meses, y tres días³⁶, y el 30 de enero del año siguiente Dolores, a resultas de la misma enfermedad, a la edad de un año diez meses y ocho días³⁷. Considerando que tuvo que realizar su trabajo abrumado por las desgracias familiares el éxito que iba obteniendo evidencia la consecución de sus logros, permitiéndole sobreponerse a ellas.

³⁵ Sobre esta fundación religiosa véase: *Hacecillo de mirra recogido en el monte Calvario colección de prácticas devotas y piadosas instrucciones para fomentar la devoción a la sagrada Pasión del Señor por un sacerdote de esta Diócesis*, Librería de los Sucesores de Badal, Valencia, 1901, 2ª edición, pp. 5-7.

³⁶ Registro del Cementerio General de Valencia. Año 1908. s.f.

³⁷ Registro del Cementerio General de Valencia. Año 1909. s.f.



Fig. 78. Diploma acreditativo de la Medalla de Plata conseguida por José María Ponsoda en la Exposición Regional de Valencia de 1909. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

Al igual que otros muchos imagineros coetáneos de José María Ponsoda, activos en Valencia a comienzos del siglo, como Ramón Mateu, Pío Mollar, Jaime Mulet, Venancio Marco, o Juan Bautista Porcar, en 1909 tomó parte en la Exposición Regional, con una *Magdalena* en yeso, que mereció medalla de plata³⁸ [Fig. 78]. Paralelamente a su éxito profesional, en 1910 se documenta el traslado del domicilio familiar, desde el segundo piso del número 51 de la calle Conde de Trénor, al 5 de la calle San Lorenzo³⁹. La *Guía Mercantil e Industrial de Valencia* de ese mismo año, lo sitúa también en esta calle, donde ya debía radicar el obrador, alquilado por el escultor a los frailes Franciscanos⁴⁰. En 1915 figura en el piso segundo del número 1 de la calle Zapateros, vía contigua a San Lorenzo, por donde se accedía a la finca⁴¹. En 1920 el escultor figura de nuevo en esta última calle, en la que vivirá hasta el final de sus días⁴². Durante la década anterior, había consolidado su prestigio con algunas obras de enjundia, como el *San Juan de Dios con San Rafael transportando a Jesucristo*, efigiado como pobre, para el hospital psiquiátrico de los Hospitalarios en Ciempozuelos [1913, L.E., nº 323], el *Sagrado Corazón de Jesús* de las Agustinas de Alcoi [1914, L.E., nº 441], o el *San Francisco* de las Siervas de María de Portugaleta [1916, L.E., nº 540], en el que se aprecia una expresión de realidad paralela a la buscada por los escultores que renovaron la imagen escultórica religiosa valenciana a partir de los años veinte.

Entre 1911 y 1913, el escultor compatibilizó su trabajo como escultor, con la docencia en el Instituto General y Técnico de Valencia, donde ejerció como profesor suplente de dibujo los cursos 1911-1912 y 1912-1913. En este primer año académico realizó las sustituciones de la asignatura de primer curso, y en el segundo once de dibujo artístico y once de lineal o náutica⁴³. En el centro, fue compañero de los

³⁸ *Exposición Regional...*, *Op. cit.* "Ateneo Mercantil, Exposición III Regional Valenciana, Mayo a Diciembre de 1909. Diploma de Medalla de Plata á favor de Don José M^a Ponsoda Bravo, 2^a división, 6^a sección, 5^o grupo, Valencia 22 de diciembre de 1909". El documento, fechado el 22 de diciembre, se conserva enmarcado en la casa familiar del escultor en Moncada.

³⁹ AMV., Padrón de Habitantes año 1910; Barrio 3^o, f. 6507; nº 23862.

⁴⁰ *Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, Valencia, Jordá y Compañía, 1910, p. 396.

⁴¹ AMV., Padrón de Habitantes año 1915; Barrio 3^o, f. 6756; nº 22366. Al igual que el obrador, propiedad de los Franciscanos, como se ha señalado, la vivienda, fue también alquilada por José María Ponsoda, aunque en este caso se desconoce la identidad de la propietaria, a la que se alude de forma indirecta en algunos documentos.

⁴² AMV., Padrón de Habitantes año 1920; Barrio 2^o, f. 6631; nº 21714.

⁴³ MOROTE Y GREUS, F., *Instituto General y Técnico de Valencia, Memoria del curso de 1911 a 1912 por D. Francisco Morote y Greus, catedrático y secretario del establecimiento*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1912, p. 51; *Instituto General y Técnico de Valencia, Memoria del curso de 1912*

profesores Manuel Sigüenza Alonso y Manuel González Martí, que impartieron también otros cursos de la asignatura. Las tarjetas de visita de estos años, pegadas al dorso de algunas imágenes de devoción conservadas, como el *Niño Jesús* de la iglesia de Quart de les Valls, o el *San Antonio de Padua* de las Clarisas de Cocentaina, recogen la nueva dirección del obrador, precedida de algunos méritos como su antigua condición de antiguo ayudante de la Escuela de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico de Valencia:

Taller y Estudio de Escultura de José María Ponsoda Bravo ex-ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico de Valencia/ Plaza de San Lorenzo, 2⁴⁴.

Destruída la documentación histórica de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia en la riada que asoló la ciudad en 1957, se ha podido constatar no obstante su paso por el Instituto General y Técnico, en una relación de profesores auxiliares suplentes de dibujo, a quienes correspondía percibir una gratificación de quinientas pesetas, otorgada por el Estado, que publicó el periódico *La Correspondencia de España* en 15 de marzo de 1913⁴⁵. Al margen del engranaje académico, la imaginaria constituyó también en sí misma un medio de ascenso social, como reconoce Ossorio a propósito de Modesto Pastor, con cuyo hermanastro se había formado nuestro escultor⁴⁶. La ubicación del domicilio de nuestro escultor, primero en el segundo piso del número uno de la calle Vicente Dualde, denominación que sustituyó a Muro de Santa Ana, donde figura domiciliado en 1928⁴⁷, luego en el número 4 de la plaza Poeta Badenes, en el ensanche, donde figura en 1930⁴⁸, y finalmente en la calle San Lorenzo, donde radicaba el obrador desde hacía años, atestigua la adquisición de un nivel de vida acomodado.

La misma opinión se desprende de la construcción de una casa en Moncada, población natal de su esposa como se ha señalado, con estudio, vivienda y un gran huerto, levantada hacia 1916, a juzgar por la noticia publicada en una entrevista que el escultor concedió en 1961, en la que aseguraba haber tallado sendos bustos conservados entonces en el obrador, con la madera de un nogal plantado por el mismo hacía cuarenta y cinco años⁴⁹, si bien su presencia en esta población que entonces contaba con unas

a 1913 por D. Francisco Morote y Greus, catedrático y secretario del establecimiento, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1913, p. 56. El dato figura en la tarjeta de visita del obrador pegada a la peana de algunas imágenes de los primeros tiempos del establecimiento como el *Niño Jesús* de la iglesia parroquial de Quart de les Valls, o el *San Antonio de Padua* conservado actualmente en el convento de las Clarisas de Cocentaina [L.E., nº 871].

⁴⁴ Este último mérito también lo hizo constar José Romero Tena en la tarjeta de visita de su obrador: "Grandes y Acreditados Talleres de Escultura...", *Op. cit.*

⁴⁵ *La Correspondencia de España*, Año LXIV, nº 20121, Sexta Edición, 8 de la noche, Madrid, Sábado 15 de Marzo de 1913, página quinta; nº 20122, Tercera Edición para Madrid, 2 de la tarde, Madrid, Domingo, 16 de Marzo de 1913, página quinta.

⁴⁶ "...después de estudiar, muy niño aún el dibujo de figura, se dedicó a la escultura, en la que hizo tan rápidos progresos que al poco encontró en su ejercicio los medios de una decorosa subsistencia. Su fe cristiana le ha impulsado a labrar solamente imágenes sagradas, con las que ha adquirido una reputación envidiable que le ha valido numerosos pedidos, como si la Providencia quisiera premiar su inteligencia, su modestia y su fe" (OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 517).

⁴⁷ AMV., Padrón de Habitantes año 1924; Sección nº 17, nº 300. La Guía Galiana de Valencia de 1929, sitúa esta calle, de nuevo denominada Muro de Santa Ana, como la arteria abierta entre la plaza San Lorenzo y la calle Conde de Trénor.

⁴⁸ AMV., Padrón de Habitantes año 1930; Distrito Audiencia, Sección nº 18, nº 339.

⁴⁹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

3500 almas, se remontaba a 1907, según la biografía publicada en 1979 con ocasión de la exposición-homenaje que le rindió el Museo Municipal, construida con los datos suministrados por su viuda⁵⁰.

La casa, precedida de un jardín, se dispone actualmente en el número 3 de la calle Reverenda Madre Francisca de la Concepción y posee además un extenso huerto. La construcción está constituida por dos bloques yuxtapuestos [Fig. 79]. Un primero de culta arquitectura, concebido como estudio, y un segundo de carácter menos representativo destinado a albergar la vivienda. El primero presenta dos cuerpos, uno inferior liso que ostenta dos grandes vanos rectangulares, cerrados con celosías clasicistas, con enmarcamiento de triglifos *sezesion*, y un superior, constituido por un pórtico tetrástil de orden jónico con decoración de faunos y sátiros en los pedestales, intercolumnios cerrados por cristaleras con celosías del mismo estilo que las del cuerpo inferior, friso decorado con relieves y frontón triangular. El segundo bloque, contiguo al anterior, ostenta una gran portada lisa, sobre la cual se disponen tres vanos, con recercados de impronta vienesa en las jambas. Remata este segundo bloque un antepecho con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en su centro. Al igual que en el coronamiento de la finca del número 4 del paseo de la Alameda de Valencia, donde el escultor Melitón Comes edificó obrador y vivienda, a comienzos del siglo XX, este testimonio de su profunda religiosidad personaliza su morada, de igual modo que el panel de azulejos con San Vicente Ferrer entre los vanos inferiores del primer bloque, que reproduce el que realizó para los Dominicos de Valencia, colocado en torno a los años cincuenta a juzgar por la técnica aerográfica que manifiesta, y los carteles ubicados en ambos, sobre las celosías, en los que leemos: “J. Ponsoda”, y: “Escultor”, en letras modernistas, grabadas por el propio artista. Los interiores, apenas alterados, ostentan detalles de singular elegancia, como los ángeles que soportan la gran jácena del vestíbulo, la orla floral de madera tallada que recorre el comedor, las lámparas modernistas y algunos muebles de impronta *sezesion* o alfonsina. Todo ello revela una dirección artística notable y una economía saneada.



Fig. 79. Estudio-residencia levantada por José María Ponsoda en la población de Moncada en torno a 1916.

⁵⁰Exposición-Homenaje..., *Op. cit.*, s.f.

Como la vecina Godella, a la que se vincularon nombres como Ignacio Vergara, José Esteve Bonet, o modernamente Ignacio Pinazo Camarlench, Ignacio Pinazo Martínez, la villa de Moncada, localidad de la sub-comarca de l'Horta Nord próxima a Valencia, constituyó el destino vacacional de muchos escultores de éxito. Las fotografías de estos años muestran al maestro con la barba y el porte atildado de los artistas reconocidos del momento, acompañado de su familia o posando orgulloso delante de sus obras. En compañía de su esposa, recorrió entonces muchas ciudades y poblaciones de España como Sevilla o Cestona (Guipúzcoa), en cuyo balneario residió una temporada, durante el verano de 1926⁵¹, y algunas capitales europeas, como Roma o París, de cuyos viajes se han conservado algunas guías, como la de esta última ciudad, y gran cantidad de tarjetas postales, que llenan las páginas del álbum de fotos familiar. El éxito del escultor se percibe asimismo en su contribución a la hacienda pública, las cuotas del cual, resultan semejantes a las pagadas por Vicente Tena Fuster o José Romero Tena⁵². Durante estos años debió iniciar su vinculación con el gremio de escultores de Valencia, del que llegaría a ser Maestro Mayor⁵³. Así lo sugiere la presencia de la insignia del Sindicato Vertical en la solapa de la chaqueta que muestra la fotografía del escultor restaurando la *Virgen de la Piedad* de Baza (1940) [L.E., nº 2573]. Desgraciadamente la pérdida de la mayor parte de la documentación del Sindicato de la Madera y el Corcho, institución que tras la Guerra Civil terminó absorbiéndolo, no permite aseverar esta hipótesis, aunque es muy probable que lo fuera, habida cuenta del dato que en 1921 lo menciona como clasificador, junto a los escultores Jaime Mulet y Pío Mollar⁵⁴, o el protagonismo adquirido en esta institución antes y después del conflicto por escultores vinculados a su obrador como Enrique Galarza o Carlos Román. Los felices años veinte alumbraron algunas de los mejores trabajos que salieron del obrador a lo largo de su dilatada existencia, como *La Muerte de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], las andas de Carlet [1925, L.E., nº 1580], Villar del Arzobispo [1925, L.E., nº 1598], y la Purísima de Vila-real [1928, L.E., nº 1888], o las carrozas de la Virgen del Rosario y San Antonio de esta última población [1925, 1926, L.E., nºs 1540, 1704]. [Figs. 80, 81]. La referencia a nuestro escultor en el *Diario de Castellón* a propósito de la carroza de la Virgen del Rosario, como: “ilustre artista”⁵⁵, atestigua el aura de que gozaba en la plenitud de su estilo, sin duda motivadora de las envidias del medio artesanal valenciano que con cierto despecho lo conocía como el *catalanet*.

⁵¹ APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*, Carta de José María Ponsoda a Aduanas de Valencia, fechada en 17 de agosto de 1926.

⁵² La contribución correspondiente al ejercicio fiscal 1924-1925, fue de 192 pesetas con 20 céntimos para los obradores de José María Ponsoda y Vicente Tena Fuster, y 130 pesetas con 20 céntimos para José Romero Tena (ARV., Legajo 2794, Contribución 1924-1925), La correspondiente al ejercicio 1926-1927 fue de 242 pesetas con 75 céntimos para los tres obradores (ARV., Legajo 2800, Contribución 1926-1927).

⁵³ BAYARRI HURTADO, J. M., “En la imaginería moderna...”, *Op. cit.*, s. f.

⁵⁴ ARV., Legajo. 2791.

⁵⁵ Citado por: LLOP CATALÁ, M., *Historia de la Asociación de las Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994, p. 87.

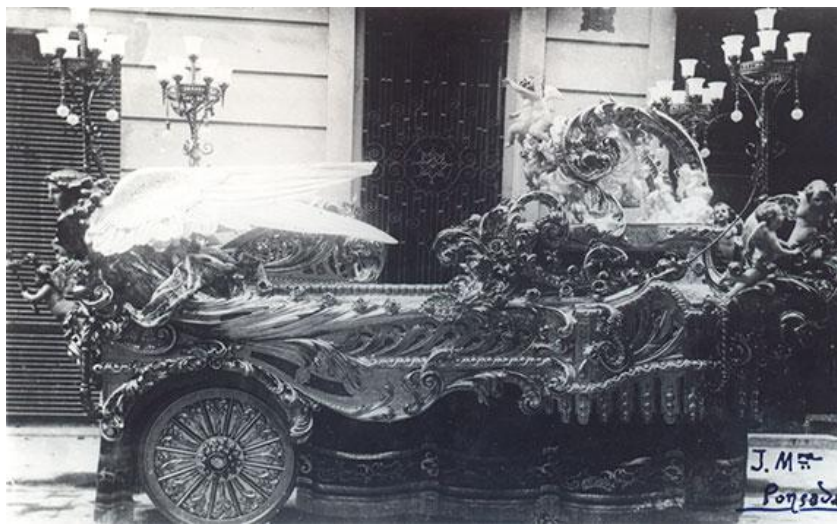


Fig. 80. José María Ponsoda fotografiado junto al *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia. Ca. 1922. Fig. 81. *Carroza del Rosario* de Vila-real en la calle San Lorenzo de Valencia. 1925.

Paralelamente al éxito profesional del escultor que reflejan algunas fotografías familiares [Fig. 82], el papa Pío XI le concedió en 1932 la cruz *Pro Ecclesia et Pontifice*⁵⁶ [Fig. 83]. Esta distinción, otorgada años antes al obrador de imaginería de la viuda de José Reixach Vilas de Barcelona por Benedicto XV⁵⁷, hemos de entenderla como el reconocimiento hacia uno de los nombres que más se distinguieron en la realización de imágenes y mobiliario religioso según las pautas del historicismo y la estampa devota, en un momento de creciente secularización, en el que todavía resonaban los ecos del *Motu Proprio* de San Pío X sobre la música sacra, por el que se reivindicaba la tradición gregoriana, frente a la adaptación a los usos musicales en boga

⁵⁶ Instituida por León XIII en julio de 1888, en la celebración de sus cincuenta años de ordenación sacerdotal, la distinción premió la fidelidad a la Iglesia y el servicio a la comunidad eclesial. La medalla tiene forma de cruz octogonal, con la flor de lis y la imagen de dicho papa rodeada por la frase: “Leo XIII p. m. anno X” (año diez de su pontificado.). En el reverso figuran los emblemas papales y el lema “Pro Deo et Pontifice”. El documento, que se conserva enmarcado en la casa familiar de Moncada, está fechado el 4 de mayo, y lleva la firma del secretario de Estado, cardenal Eugenio Pacelli.

⁵⁷ *La Artística, Viuda de Reixach Vilas*, Barcelona, 1923, p. 5.

imperantes hasta entonces. José María Ponsoda incluyó la distinción pontificia en el encabezamiento de su tarjeta de visita y en el membrete del obrador, figurando ampliamente en la documentación de carácter administrativo que generó en la posguerra. En este reconocimiento debió resultar determinante su relación con el obispo diocesano, el burgalés Prudencio Melo y Alcalde, arzobispo de Valencia entre 1923 y 1945, para quien realizó numerosos trabajos. Entre ellos un busto en mármol, las imágenes de devoción de la Purísima y San Prudencio, su santo onomástico, para su capilla particular [1924, L.E., nº 1514], la reforma del retablo de la citada capilla y el encargo de una imagen de San José [1925, L.E., nº 1557], un reclinatorio y una banqueta, dorados en oro fino, encargados por su secretario, el canónigo Joaquín Padilla [1930, L.E., nº 1970], y las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús* de la catedral de Valencia [1939, L.E., nº 2550], y *San Bernardo* del monasterio San Pedro de Cardeña [1942, L.E., nº 2714], entronizadas en 1939 y 1942 respectivamente. Aunque fue sobre todo la restauración de la *Purísima* de la catedral de Valencia, obra de José Esteve Bonet, datada en 1781, que el 14 de febrero de 1932 fue objeto de un brutal atentado, la que lo vinculó al arzobispo Melo [L.E., nº 32]. El escultor referiría después de la Guerra Civil las circunstancias de este último encargo:

Al venir la República hicieron la profanación de romper la inmaculada que se veneraba en la S. I. Catedral M. de Valencia (obra del Gran Maestro Esteve) hicieron dicha imagen en 82 pedazos. El Excelentísimo Señor Arzobispo Doctor Don Prudencio Melo me confió la restauración, que la hice en la misma Catedral en presencia del M. I. Cabildo y con el visto bueno de Don Mariano Benlliure que me dio un abrazo. Pero más tarde vino la barbarie y la quemaron. La que se venera hoy en la S. I. C. M. la hice por mi cuenta recordando aquella en acción de gracias⁵⁸.

En 1935, en vísperas de la Guerra Civil, tomó parte en la fundación de la revista de orientación académica *Ribalta*, dedicada a las Bellas Artes, a juzgar por una noticia referida años después por el escultor José María Bayarri, profesor y amigo personal del maestro, y *alma mater* de la publicación. En ella participaron algunos discípulos suyos como José Arnal, José Rausell y Francisco Lloréns, Carmelo Vicent, y otros escultores volcados fundamentalmente en la imaginería como Arturo Bayarri y Pío Mollar, juntamente con personalidades de la vida artística de la ciudad como el arquitecto Javier Goerlich Lleó o el ceramista y profesor Manuel González Martí⁵⁹. La publicación interrumpida por los acontecimientos, estaría destinada a constituir durante la posguerra una plataforma de difusión de la imagen escultórica religiosa valenciana durante la posguerra.

No cabe duda de que el conflicto constituyó para el escultor, al igual que para varias generaciones de españoles una amarga experiencia, por cuanto de ruptura suponía con la tendencia ascendente que en lo profesional había iniciado a comienzos de siglo. Aunque la escalada anticlerical se venía gestando desde la proclamación de la Segunda República, las noticias de encargos como el sagrario para la iglesia de San Andrés de Teruel [1935, L.E., nº 2443], o la *Santa Rita* tallada para la Vila-joiosa⁶⁰, [1936, L.E., nº 2458], indican que en vísperas del conflicto, el trabajo en el obrador se llevaba a cabo con toda normalidad. A la destrucción de muchas de sus obras, algunas de las cuales pudo acaso presenciar, o al menos informarse de su suerte por personas de su entorno,

⁵⁸ APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos: 32, 33.

⁵⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta*, II época, Año VII, nº 61, Valencia, Enero 1949, s. f.

⁶⁰ Como una Santa Rita para la Vilajoiosa, entregada en julio de 1936 (APEJMP., *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo 1940*).

como ocurrió con el *Tránsito de San José*, de la vecina iglesia de San Lorenzo [1922, L.E., nº 1302], de la que únicamente pudieron salvarse las cabezas de las figuras principales, o las que albergaba en la casa de Moncada, según testimonio de María Dolores Soler Ballester, sobrina del escultor, hemos de sumar la incautación del obrador, en la que pereció parte de su contenido, y el miedo a ser delatado en cualquier momento por su significada militancia católica, habida cuenta del asesinato de personas cercanas con las que mantuvo cierta amistad, como el reverendo José Avellana Guinot, director de las Hijas de María del Rosario de Vila-real, quien en los meses anteriores al estallido le confesaba el clima de crispación y hostilidad reinante⁶¹, o la Carmelita de la Caridad Pura Ximénez Ximénez, con la que también se carteaba⁶². Este temor debió incrementar las dificultades existentes para llevar a cabo sus imágenes, sujetas a la disponibilidad de materiales caros, difíciles de encontrar en momentos de escaseces y enfrentamiento ideologizado. Al igual que su amigo José María Bayarri, nuestro escultor solo pudo realizar en esos años pequeñas obras de devoción, para algunos clientes conocidos que no podían comprometerle. Seguramente a cambio de productos en especie, cuando la guerra tocaba a su fin, y la persecución religiosa en cierto modo había aminorado⁶³. Aunque a escondidas, el escultor mantuvo una cierta actividad durante el trienio 1936-1939, como atestiguan los libros de matrícula de la Cámara Oficial de Comercio de Valencia⁶⁴, si bien orientada hacia la escultura decorativa y el retrato, géneros que también abordaron los talleres de Olot durante la guerra⁶⁵, y a la postre debieron ser los que le permitieron subsistir. Años después recordaría la incautación del obrador y las entregas de dinero en metálico que tuvo que sufrir para conservar la vida⁶⁶. Gracias a algunas cartas de clientes, remitidas al término del conflicto, solicitando fotografías para orientar sus encargos, se sabe que su obrador, al igual que el de otros escultores valencianos conocidos, considerados derechistas, como Eugenio Carbonell, Vicente Rodilla o José Estellés, fue asaltado⁶⁷ y posteriormente

⁶¹ La carta fechada aborda la restauración de la capilla del Cristo del Hospital, refiriéndose al contexto social del momento: “¿Por ahí están muy asustados? Como nos han fastido (sic) ¡Dios se compadecerá de nosotros! A los sacerdotes y frailes les insultan por ahí...” (APEJMP, *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo 1940*. Vila-real, 24 de febrero de 1936), moriría asesinado en La Vall d’Uixó en 9 de agosto de 1936. El reverendo Marcelo Gómez Matías confesaba al escultor por carta haber salvado la vida de milagro (APEJMP., *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo 1940*. Arenas de San Pedro, 3 de octubre de 1939).

⁶² Nacida en Valencia en 1871, había ingresado en el noviciado de las Carmelitas de la Caridad de Vic donde era maestra de novicias en 1906. Superiora de Gandía en 1911, y Tarragona en 1917, el 23 de septiembre de 1936 fue detenida y asesinada en Valencia juntamente con su hermana Sofía y una sobrina religiosa, María Josefa del Río Mesa, Carmelita de la Caridad, que también se había refugiado en el domicilio familiar. Fue beatificada en 11 de marzo de 2001 por Juan Pablo II.

⁶³ BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri Autoviografía a tenq de 80 anys*, Valencia, 1966, Quinquèni 1937-1941, p. VI. Así, en 1938 se anotan un *San Rafael con Tobías* de 40 cm para María y Rosario de Benifaraig, y un *Ave María*, un grupo, y un tríptico de la *Virgen del Carmen con San José y San Antonio* para Ilario Doménech de Casablanca. Como la población de Benifaraig, caserío próximo a Moncada, en plena huerta de Valencia (APEJMP., *Libro de Encargos*, nº 2469, nº 2471, nº 2472.).

⁶⁴ Archivo Histórico de la Comunitat Valenciana, de ahora en adelante: AHCV., Matrícula Cámara Oficial de Comercio 1936, f. 388 vº; Matrícula Cámara Oficial de Comercio 1937, f. 380 rº; Matrícula Cámara Oficial de Comercio 1938, f. 349 rº; Matrícula Cámara Oficial de Comercio 1939, f. 356 rº.

⁶⁵ PUJULA I RIBERA, J., “L’Etapla de la Guerra Civil (1936-1939)”, en *Els Sans d’Olot*, Olot, 1991, pp. 20-21.

⁶⁶ En una carta a Cieza, dirigida al médico Manuel Moxó Ruano, José María Ponsoda afirma que: “Debido a que los rojos me dejaron pesimamente mal económicamente me obliga el indicar la forma o condiciones de pago al hacer el encargo 1/ 4 parte, la mitad cuando este el trabajo a medio hacer...” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Valencia, 10 de mayo de 1940).

⁶⁷ “Como los malvados rojos me asaltaron el estudio no le puedo mandar fotos como V. me pide de dicha imagen...” (APEJMP., *Cartas de Mayo 1939 hasta mayo 1940*, Carta remitida a Madrid para María Luisa García Montes. Valencia, 4 de febrero de 1940.). (“... y como los rojos me quitaron mucho cuando se

incautado, desapareciendo documentación, fotografías, así como las numerosas obras de arte que albergaba en su casa de Moncada, que fueron quemadas en sus inmediaciones, mientras los ángeles que sostienen la jácena de la planta baja sufrieron la mutilación de sus alas, con vistas a evitar su total destrucción⁶⁸. El escultor relatará años después el descubrimiento de algunas imágenes en un local de las juventudes libertarias⁶⁹ y la salvación del *Crucificado* de gran tamaño tallado en madera de doradillo que en acción de gracias decidió donar a la catedral en 1939. A esta obra, almacenada hoy en lugar impropio se refería el escultor en su *Libro de Encargos* al poco de terminar la contienda: “El Santísimo Cristo de madera de doradillo tamaño natural, que está en la Sacristía de la Catedral, que de milagro se salvó en mi casa, lo regalé en acción de gracias” [ca. 1922, L.E., n° 34].

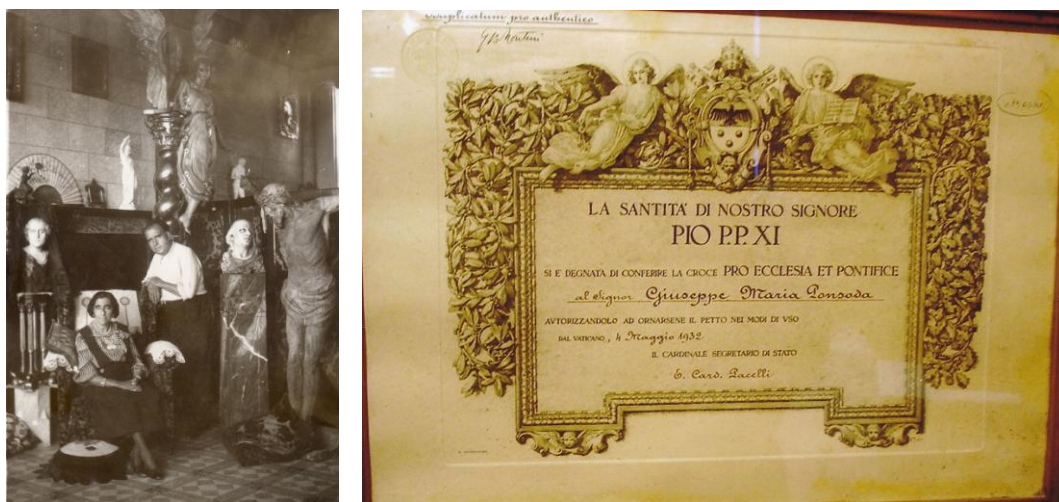


Fig. 82. José María Ponsoda con su esposa Dolores Molina en la casa familiar de Moncada. Ant. 1922. Fig. 83. Diploma acreditativo de la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*. 1932.

La nota “destruida”, sin duda escrita con pesar sobre numerosos asientos en el *Libro de Encargos* y en sus álbumes de fotografías, deviene propia de la inmediata posguerra, momento en el que tuvo ocasión de conocer la suerte de muchas obras, tras conversaciones con párrocos y feligreses de diversos pueblos en sus visitas al obrador. En continuidad con los años treinta, a los que se adscriben algunos trabajos para la catedral de Valencia, como la referida reconstrucción de la *Purísima* de José Esteve Bonet 1932) [L.E., n° 32], la restauración de los modelos en yeso de los Apóstoles del transepto, obra también de Esteve y el de unos marcos de talla [1934, L.E., n° 2292], o los retoques y limpieza de los relicarios [1935, L.E., n° 2399], la posguerra conoció la realización de numerosas encargos para sus capillas. La nueva *Purísima*, ofrecida por el escultor en sustitución de la original, quemada en 1936, que él mismo había restaurado cuatro años antes, a raíz del atentado que la desmembró en numerosos fragmentos, como se ha señalado, el modelo para el remate del relicario del Santo Cáliz [1939, L.E., n° 2517], el comentado *Sagrado Corazón de Jesús*, encargado por el arzobispo Melo por medio de su secretario particular Miguel Fenollera [1939, L.E., n° 2550], en sustitución del anterior, obra de su discípulo Carmelo Vicent, entronizado en 1929 por el

incautaron de mi estudio tampoco tengo ninguna fotografía de momento para poderla mandar” (APEJMP., *Cartas de Mayo 1935 hasta mayo 1940*, Carta remitida a Santander para Maximina González. Valencia, 10 de febrero de 1940).

⁶⁸ Testimonio personal de María Dolores Soler Ballester, sobrina del escultor, en 5 de agosto de 2014.

⁶⁹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

obispo de Barcelona Manuel Irurita, en la época que fue capitular de la catedral de Valencia, San José [1941, L.E., nº 2668], cuyo precio asignó más tarde el cabildo, San Rafael [1942, L.E., nº 2713], el *Trono* de la Virgen del Pilar [1944, L.E., nº 2766], el *Trono* de Santo Tomás de Villanueva [1945, nº 2791], y las restauraciones de la enrayada y mancebos del Santo Cáliz [1939, L.E., nº 2492], la urna que guarda los restos de San Luís de Anjou [L.E., nº 2754] y las imágenes de los patronos de la ciudad, *San Vicente Ferrer* [1940, L.E., nº 2577 D] y *San Vicente Mártir* [1940, L.E., nº 2621].

La época deparó al escultor numerosas satisfacciones profesionales, como la restauración de las imágenes patronales de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1939, L.E., nº 35], y la Virgen de la Piedad de Baza [1940, L.E., nº 2573]. La primera de ellas fue ejecutada a requerimientos del capellán mayor de su capilla, como el mismo refiere en el *Libro de Encargos*:

Lo primero que hice al venir la Liberación fue la restauración de la Imagen de nuestra patrona Nuestra Señora de los Desamparados que tan cruelmente profanaron. Hice dicha restauración en la misma casa Ayuntamiento de Valencia delante del Señor Alcalde y Señores del Archibo por orden del Reberendo Don José Garín Capellán Mayor de la Bacilica de Nuestra Patrona y del Señor Presidente de la Cofradía⁷⁰.

Como muchas otras restauraciones, efectuadas durante la posguerra, ambos trabajos no hemos de entenderlos como el fruto de unas circunstancias fortuitas, en tanto vinieron precedidas de otros encargos resueltos exitosamente. Así, la de la Virgen de Baza, de la que existe una fotografía del escultor retocando la policromía, le fue encargada tras significativas realizaciones, llevadas a cabo para los Franciscanos, custodios del templo que la alberga, y la de la Virgen de los Desamparados de Valencia, para cuya capilla talló los mancebos del sagrario [1917, L.E., nº 665], tras la ejecución de una imagen, del mismo tamaño que la original, para la iglesia de San Nicolás de Buenos Aires [1935, L.E., nº 2378].



Fig. 84. Imagen original de la Virgen de los Desamparados de Valencia



Fig. 85. La imagen original de la Virgen de los Desamparados

⁷⁰ APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 35.

restaurada por José María Ponsoda en el Archivo Histórico del Ayuntamiento.

procesionando por la ciudad de Valencia el 14 de mayo de 1939.

La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia constituyó el reconocimiento de la ciudad a su profesionalidad [Figs. 84, 85], apareciendo su nombre en numerosos artículos publicados por la prensa de la época⁷¹. El escultor incluyó sendas fotos de la imagen, una en el curso de la intervención y otra terminada ya ésta, en el díptico publicitario del obrador que editó poco después. Consecuencia en parte de ello, fue el encargo de reponer numerosas imágenes patronales o de acrisolado culto, destruidas en 1936, dentro y fuera de Valencia, como *Santa Eulalia* de Totana [1939, L.E., nº 2483], *San Miguel* de Lliria [1939, L.E., nº 2513], *Jesús Medinaceli* de Alcázar de San Juan [1939, L.E., nº 2524], el *Niño Jesús de Mula* [1939, L.E., nº 2532], el *Cristo del Mar* de Benicarló [1939, L.E., nº 2542], o la *Virgen de Consolación* de Montealegre del Castillo (Albacete), [1940, L.E., nº 2586]. Recuperado el valor de la imagen religiosa heredado de la época de la Restauración⁷², durante la posguerra, sus creadores volvieron a gozar de cierta relevancia pública, manifestada en entrevistas y noticias referentes a sus obras, que publicaron periódicos y revistas, y en el reconocimiento público hacia algunos de sus autores. La referencia a nuestro escultor en la *Relación de la Parroquia de Turis*, relativa a los hechos contra la religión católica acaecidos en la población durante la Guerra Civil, donde figura al lado de José Esteve y Francisco Navarro a propósito de la imagen patronal de San Francisco de Borja destruida en 1936⁷³ [1907, L.E., nº 18], constituye un ejemplo del prestigio de que gozaba entonces. En 1944 la Real Hermandad de Caballeros de Nuestra Señora del Puig lo nombró caballero de número⁷⁴, y ese mismo año recibió el homenaje de sus convecinos de la Comisión Fallera de Navellos-Samaniego⁷⁵. A diferencia de algunos escultores que pasaron por el obrador de José María Ponsoda, como José Ballester, Enrique Galarza, o Carmelo Vicent, el maestro siempre rehusó tomar parte en la

⁷¹ El periódico *Las Provincias* se refirió en varias ocasiones a ella. Así, el sábado 15 de abril de 1939 en la página 8 se afirma: “El escultor Señor Ponsoda, escultor que conoce bien el oficio y tiene sin duda esa piedad tradicional de los imagineros españoles, realiza la delicadísima tarea de restaurar la imagen y a ello se dedica con todo afán”. El cuatro de mayo la noticia vuelve a figurar, esta vez en un artículo firmado por Fr. Onifur que inserto en la página 9: “Allí estaba el preclaro artista señor Ponsoda, encargado por la junta de la Cofradía para la restauración de la venerada imagen, quien, con santa unción y pidiendo en todo momento al cielo un gran acierto en su delicada misión, iba sacando a la luz la fina suavidad de su rostro”. El periódico del 11 de mayo en su página primera lo destacaba especialmente: “La imagen restaurada de la Patrona de Valencia. Con felicísimo éxito el escultor imaginero señor Ponsoda da cima a su laboriosa e interesante restauración de la Virgen de los valencianos”. El sábado 13 de mayo en la página 1 vuelve a referirse esta vez sucintamente a José María Ponsoda como el autor de la restauración.

⁷² Al margen del engranaje académico, la imaginería constituyó durante la Restauración un medio de ascenso social, como reconoce Ossorio a propósito del escultor Modesto Pastor, con cuyo hermano Damián se formó José María Ponsoda a su llegada a Valencia: “...después de estudiar, muy de niño aún el dibujo de figura, se dedicó a la escultura, en la que hizo tan rápidos progresos que al poco encontró en su ejercicio los medios de una decorosa subsistencia. Su fe cristiana le ha impulsado a labrar solamente imágenes sagradas, con las que ha adquirido una reputación envidiable que le ha valido numerosos pedidos, como si la Providencia quisiera premiar su inteligencia, su modestia y su fe”. (OSSORIO Y BERNARD, M., *Op. cit.*, p. 517).

⁷³ La citada relación constituía la contestación a un cuestionario publicado en el Boletín Oficial de la Diócesis de Valencia, destinado a todas sus parroquias. El documento figura reproducido en: FERRI CHULIO, A., *La Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de Turis*, Valencia, Valencia, 2010, pp. 91-94.

⁷⁴ El documento, fechado el 25 de julio de 1944 se conserva enmarcado en la casa familiar de Moncada.

⁷⁵ El nombramiento de conserva enmarcado en la casa familiar del de Moncada.

construcción de fallas, a pesar de los numerosos ofrecimientos que recibió, a decir de su sobrina María Dolores Soler Ballester⁷⁶.

Como en otros tiempos, el éxito se vio empañado por las desgracias familiares. El 25 de enero de 1946 fallecía su esposa Dolores, a consecuencia de una larga enfermedad de carácter hepático que se prolongó durante 18 años, confortada con los sacramentos de la penitencia y la extremaunción que le administraron el franciscano José Antonio Arnau, amigo de la familia y el reverendo Joaquín Alfonso Bosch, cura de San Esteban, parroquia a la que ambos pertenecían. El funeral se celebró al día siguiente en el referido templo. A su término el féretro partió para Moncada, población natal de la finada⁷⁷. Sus restos descansan en el panteón familiar que el maestro mandó erigir al año siguiente en el cementerio municipal. En él no dejó de estar presente el recuerdo de sus hijos, a dos de los cuales efigió como serafines en las lápidas que cubren las sepulturas. Mientras tanto, trató de aliviar su dolor volcándose en sus numerosos encargos, que apenas le permitían unos pocos días de descanso en la casa que construyó junto a su difunta mujer en esta población de la comarca de l'Horta⁷⁸.

En 1947, José María Bayarri, promovió un homenaje al veterano escultor, a la sazón maestro mayor del Gremio de Imagineros de Valencia⁷⁹, al que se adhirieron el gremio, sus amigos y admiradores, y muchos de sus antiguos discípulos y colaboradores. Las rubricas de José Arnal, José Casanova, Ramón Granell, José María Rausell, Francisco Lloréns, Carlos Román, Vicente Salvador, Luís Roig d'Alós, Antonio Royo, o Eduardo Villanueva, aún pueden reconocerse entre los firmantes del pergamino obra del pintor José Peris Aragó (Alboraiá, 1907-2003), que le ofrecieron en el curso de la celebración. Aunque su entrega, prevista para el lunes 27 de octubre, se anunciaba como conclusión del reconocimiento⁸⁰, que habría de consistir además en una misa oficiada en la iglesia de San Lorenzo, y una comida el día anterior, parece que todos los actos tuvieron lugar el mismo día⁸¹. Desgraciadamente el deterioro del documento, conservado en su casa de Moncada, en el que también figura una fotografía del homenajeado, restaurando la *Virgen de la Piedad* de Baza, no permite determinar la identidad de muchos otros firmantes, pero por el número de los que aún se leen, puede afirmarse que en ella tomó parte una nutrida representación de los mejores imagineros valencianos del momento, en paralelo con el homenaje que los escultores catalanes ofrecieron a Manuel Fuxà en 1907⁸².

No cabe duda de que este caluroso homenaje, del que se hizo eco la prensa, y al que se sumaron representantes de diversas instituciones valencianas, como el Sindicato de la Madera y el Corcho, las escuelas de artes y oficios y bellas artes, en representación de las cuales hablaron José Bellver Delmás y Carmelo Vicent, el Círculo de Bellas Artes, el gremio de imagineros y los antiguos discípulos del maestro, estas dos últimas

⁷⁶ Entrevista con María Dolores Soler Ballester Valencia, 22 de diciembre de 2014. Aunque no debió ver esa fiesta con malos ojos, como señala el hecho de lamentarse en cierta ocasión de haber caído enfermo y no haber visto más monumentos que los que se encontró el día de San José camino de la iglesia.

⁷⁷ APSEV., *Libro de Defunciones de la Iglesia Parroquial de San Esteban*, Tomo XII, 1934 a 1949, f. 282 vº. Si bien allí se indica equivocadamente que fue enterrada en Valencia.

⁷⁸ "... lo que hace me distraiga la mucha pena que paso sobre mí por la pérdida de mi querida Lola. Voy algunos días a la casa de Moncada, con resignación y este es mi beraneo". (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948.*, Carta de José María Ponsoda a Pascual Serrano, Valencia, 9 de agosto de 1946. El subrayado es nuestro.)

⁷⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., "La imaginaria valenciana..." *Op. cit.*, s.f.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² En él participaron entre otros: Eusebi Arnau, Rafael Atché, Miquel Blay, Pau Gargallo, Josep Llimona, Antoni Parera, Josep Reyes, los hermanos Vallmitjana (INFIESTA MONTERDE, J. M., (Dir), *Un segle d'escultura catalana*, Barcelona, 2013, p. 334).

representadas por los parlamentos de Pío Mollar y José Arnal respectivamente, y finalmente Manuel González Martí⁸³, compañero del maestro en el claustro del Instituto General y Técnico, vino a constituir un consuelo para el escultor, en un momento especialmente doloroso de su existencia. Al margen de los estereotipados elogios procedentes de las gentes devotas y los párrocos de muchos pueblos, sus palabras, pronunciadas por artistas, sin duda arrojan luz sobre la valoración de su persona en la Valencia de la época.

La etapa iniciada tras el final de la Guerra Civil, marcará como se ha señalado el reconocimiento público hacia su figura, pero también el comienzo de una época en la que dejada atrás la juventud, tuvo que enfrentarse a sus antiguas dolencias con mayor frecuencia, y al trabajo realizado contrarreloj que representaba el compromiso adquirido de recrear las muchas imágenes patronales, que le fueron encargadas en sustitución de las destruidas [Figs. 86 87], sobre todo en los primeros años de la posguerra. Sus problemas de salud se constatan con anterioridad al conflicto. La documentación atestigua que en 1936 condicionaron la terminación del retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real [1931, L.E., nº 2058], pero ahora adquieren una mayor frecuencia.



Fig. 86. José María Ponsoda, *Cristo de Massalavés* (detalle). 1939. Massalavés. Iglesia de San Miguel. Fig. 87. Antigua imagen renacentista del Cristo de Massalavés. (Destruída).

“La tardanza en contestar fue por estar enfermo”, referirá en numerosas cartas, algunas de las cuales traslucen el cansancio y una cierta amargura ante la ingente lista de encargos y la contumaz insistencia de muchos clientes en pretender atendiera a sus encargos cuanto antes⁸⁴. Durante estos años el escultor ralentizó sus viajes, en otro

⁸³ “La imaginería valenciana...”, *Op.cit.*,

⁸⁴ “Debido al exceso de trabajo no puedo admitir trabajo menos 12 meses... No se pueden imaginar el agobio que llevo de encargos es una enormidad.” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta a Manuel Moxó Ruano. 10 de mayo de 1940). En otras ocasiones justificará su negativa a tomar parte en concursos, en su exceso de trabajo, en referencia a un nuevo paso para la Semana Santa de Teruel impulsado por su diputación en 1943 (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*), o las nuevas

tiempo frecuentes. Tan solo tenemos referencias a algunas salidas al balneario de Bellús, al que solía ir en verano, una de ellas frustrada a consecuencia del empeoramiento en la salud de su esposa Dolores, y otras a Zaragoza, con motivo del año mariano de 1947⁸⁵, Segorbe, y Vila-real. Como los escultores Bernabé de Garamedi (Bilbao, 1833-1898), o Miguel Castellanas Escolá (Barcelona, 1849-1924), también José María Ponsoda gustó de las visitas estivales a algunos balnearios. Sorprendería en cambio el viaje en tren a Cocentaina en 1949, para dirigir el montaje del *Trono* para el camarín de la Virgen del Milagro⁸⁶ [L.E., n^{os} 2837, 2984], en un momento en el que el escultor apenas viajaba por motivos profesionales, si olvidáramos que de allí procedía su familia, y que en esta población tenía buenos amigos como el reverendo Vicente Calafí Briva, capellán de las monjas clarisas, pues generalmente desistirá de hacer salidas fuera de Valencia por motivos relacionados con su trabajo, enviando generalmente a sus operarios de mayor confianza, a pesar de las continuas demandas y los reiterados ofrecimientos de sus amigos a pasar con ellos algunos días de descanso.

Las anotaciones de una fotografía del matrimonio Ponsoda-Molina, con los padres del escultor, del álbum de fotos familiar [Fig. 88], sugiere que la fama y el reconocimiento público no pudieron borrar el dolor por la ausencia de los seres queridos. El texto escrito en 1947 al dorso de la instantánea, realizada en 1912, refiere las fechas del óbito de todos ellos:

María de los Ángeles Bravo Pérez de Ponsoda murió a los 75 años de edad en 14 de Noviembre de 1917, Rosendo Ponsoda Mercet murió en enero 29 de 1919 a los 75 años de edad. Dolores Molina Bravo de Ponsoda, murió en 25 de Enero 1946. Esta fotografía está hecha hace 35 años ò sea (sic) en el año 1912.



Fig. 88. José María Ponsoda con sus padres y su esposa en 1912.

andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina, que habían de sustituir en 1949 las construidas en su obrador en 1919, destruidas en 1936 (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*).

⁸⁵ Carta de José María Ponsoda a la hospedería del Pilar de Zaragoza, solicitando una habitación para las fiestas del Pilar del próximo octubre (APEJMP., *Cartas 1947-1948*, de 2 de abril de 1947). En otra carta a Rosita Ponsoda Musquera afirma que le contesta a su regreso del balneario de Bellús (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta el 1961*, 17 de julio de 1954). En carta al padre Eugenio Fort S.I., afirma estar en Segorbe (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*, 20 de julio de 1960).

⁸⁶ APEJMP., *Cartas 1947-1948*, Carta de José María Ponsoda a Vicente Calafí Briva, capellán de las monjas Clarisas de Cocentaina. Cocentaina, 9 de mayo de 1947. Le comunica que espera su llegada y la de un operario de su obrador a la población, en el tren de las once, el próximo martes 13 de mayo, y que les prepararan la comida. La circunstancia de que no exista respuesta negativa indica que el viaje se llevó a cabo.

A estas pérdidas hemos de sumar la de su hermano Rosendo, que aparece en la documentación familiar mediando en la consecución de algunos encargos procedentes de particulares de Barcelona, donde residía con su esposa y sus hijas Julieta y Rosita⁸⁷. Tras su fallecimiento en 1945⁸⁸, el de su esposa en 1954⁸⁹, y presumiblemente su hija Julieta años antes, ausente en la documentación después de la Guerra Civil, Rosita, la hija menor de Rosendo, se erigió en el único testimonio de su familia de Barcelona, a través de sus numerosas cartas. El escultor, que solía acompañar la contestación con envíos de dinero, trató de ayudarla en diversas ocasiones, ofreciéndose a costear el funeral de su madre o asesorándola en el pleito que los vecinos de la finca de la que había sido portera durante veintiocho años, sostuvieron con ella a raíz de su despido⁹⁰.

El veinte de octubre de 1948, José María Ponsoda Bravo contrajo matrimonio con Amparo Ballester Boix (Valencia, 1904-1980) [Figs. 89], cuyas atenciones resultaron de gran ayuda durante la enfermedad de su esposa Dolores. La boda se celebró en la iglesia de San Esteban de Valencia⁹¹. Amparo, nacida en Benifaraig en 1896, población cercana a Moncada, sería su mejor apoyo hasta el final de sus días [Fig. 90].

⁸⁷ Rosendo Ponsoda Bravo en carta desde Barcelona fechada en 12 de enero de 1936, gestiona el encargo de un Sagrado Corazón de Jesús de devoción y le manda saludos de sus hijas Julita y Rosita. En 22 de mayo de 1939 desde Barcelona le recuerda el encargo de una Virgen de los Desamparados de devoción de 33 x 47 para la familia Vega, cuya cabeza es el secretario de la Diputación de Barcelona, y le manda recuerdos de sus sobrinas. En otra carta fechada en Barcelona en 29 de mayo de 1939 le pide estampas y presupuesto para la Virgen de los Desamparados en la que está interesado el secretario general de la Diputación, y le manda recuerdos de sus sobrinas. (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*). Según María Dolores Soler Ballester en entrevista de 1 de marzo de 2016, Rosendo Ponsoda Bravo fue como su padre trabajador en el sector naval y habría muerto de desgracia en alta mar en un viaje a Argentina. La relación de José María Ponsoda con su familia de Argentina la atestigua la noticia del envío de dos libros de la municipalidad de Barcelona a Joaquín Vila Ponsoda, residente en Tucumán, remitidos por el escultor en 16 de julio de 1951. En 30 de septiembre del mismo año escribió a Marta Olimpia Vila, indicando que le envió una carta en 22 de agosto y aún no tenía noticias y que habían recibido los referidos libros de la municipalidad de Barcelona (APEJMP., *Libro de Cartas 1951-1959*, s.f).

⁸⁸ En carta de Diosdado Corominas OSJD a José María Ponsoda, remitida desde Carabanchel Alto, Madrid, en 21 de agosto de 1945, le da el pésame por la muerte de su hermano (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*). Un año antes, en 1944 José Casanova Casañ, sobrino de Dolores Molina, lamentaba en una carta a José María Ponsoda el fallecimiento de “la tía Milagros”, acaso la hermana de José María Ponsoda que refiere María Dolores Soler Ballester, habida cuenta de que este nombre abunda en Cocentaina de donde eran oriundos sus padres, por ser la Virgen del Milagro la patrona de esta población. (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*, Carta de José Casanova Casañ a José María Ponsoda Bravo. Nador, 3 de septiembre de 1944).

⁸⁹ Un telegrama informa del fallecimiento de su cuñada Julia Musquera (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*.15, de octubre de 1954). En carta sin fechar Rosita informa a su tío que en 12 de julio su madre había recibido la extremaunción (APEJMP., *Cartas 1953 hasta 1961*).

⁹⁰ Se conserva un borrador de una carta en la que el escultor asesora su sobrina en la cuestión del pleito y le recuerda que se ofreció a costear el entierro de su madre. Aunque no está datado, el papel aprovecha el de otro borrador de carta dirigido a Francisco Pons Fuster, alcalde de Daimuz fechado en Moncada en 11 de octubre de 1954. La relación de *Cartas escritas y mandadas*, conserva otro borrador de carta en una hoja suelta sobre la hoja del 26 de julio, en el que la emplaza a viajar a Valencia para firmar un documento en virtud del cual recibiría a su muerte una cantidad íntegra de dinero.

⁹¹ APSEV., *Libro de Matrimonio de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia principia en 1947 y termina en 1952, Tomo XXVIII*, f. 25 vº. Registro Civil de Valencia, distrito nº 2, libro 124, folio 217.



Fig. 89. José María Ponsoda con su esposa Amparo Ballester Boix. Post. 1948. Fig. 90. José María Ponsoda Con Amparo Ballester en Moncada hacia 1962. Fig. 91. José María Ponsoda ultimando el modelo para el busto de ésta en 1952.

El escultor la obsequió con algunas obras de estudio, realizadas *ex profeso* para ella, como la imagen patronímica de la Virgen de los Desamparados [1949, L.E., nº 2916], de tamaño igual a la original, un relieve en madera del Nazareno, y su retrato en mármol [1952, L.E., nº 3022], [Fig. 91]. Numerosas fotografías de ambos, atestiguan su recíproco afecto. Una de ellas la muestra al lado de la *Virgen del Sagrado Corazón* de la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [1955, L.E., nº 3093], acaso el más significativo de los grandes trabajos que salieron del obrador en su última época, marcada por la riada de octubre de 1957 que asoló Valencia y el fallecimiento de su suegro Salvador Ballester Cortina⁹². A pesar de que el agua no llegó a inundar el obrador⁹³, la tragedia marcó un antes y un después en la ciudad de los viejos barrios menestrales que la modernidad de los años sesenta iba a dejar atrás. Curiosamente esta última época, escasamente significativa en lo que respecta a la variedad de los trabajos, en la que abundaron las imágenes de Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, fundadora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, beatificada en 1958, conoció la realización de obras de dimensiones propias de la escultura monumental, como el *San Honorato* de Vinalesa [1956, L.E., nº 3101], o el *San Agustín* [1958, L.E., nº 3136], titular de la iglesia de Castelló del mismo nombre. Eduardo Bort Carbó que entrevistó a nuestro escultor en 1961, dos años antes de morir, señala que el maestro está totalmente sordo y solo trabaja a ratos por la mañana hasta la hora de comer⁹⁴.

⁹² En contestación a la carta remitida por Pedro Cardona y su esposa Regina desde Alcoi en José María Ponsoda les remite el recordatorio. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. 11 de mayo de 1957).

⁹³ “Llegó la agua asta (sic) la puerta del taller y la casa pero no entró, gracias a Dios, y de que estamos bien y trabajando” (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*, Carta de José María Ponsoda a León Barrilero. Valencia, 22 de octubre de 1957).

⁹⁴ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*, Se sabe por el borrador de una carta de agradecimiento, contenida en la relación de *Cartas escritas y mandadas*, que el escultor fue entrevistado un año antes por la periodista María Ángeles Arazo. El documento que ostenta en nota marginal el asunto: “(Reportage-Levante, Valencia)”, está fechado en 25 de abril de 1960. A pesar de mis denodados esfuerzos no he conseguido localizar la entrevista, probablemente porque nunca fue publicada.



Fig. 92. José María Ponsoda disponiéndose a modelar un relieve en el jardín de su casa de Moncada. Ca. 1945. Fig. 93. José María Ponsoda tallando uno de los relieves del busto de Cristo de la Sábana Santa. Ca. 1958.

El trabajo, cada vez más limitado por las viejas dolencias [Figs. 92, 93] y el cariño de los suyos, su esposa Amparo, su sobrina María Dolores, y la familia de ésta última, su marido Francisco y los hijos de la joven pareja, Salvador y Amparo, llenaron los últimos años de su vida⁹⁵. Maestro de maestros, José María Ponsoda Bravo falleció en Valencia a las ocho horas del diecisiete de octubre de 1963, a consecuencia de un paro cardíaco derivado de la enfermedad prostática que desde hacía años padecía⁹⁶. El funeral se ofició el día siguiente en la iglesia de San Esteban de Valencia⁹⁷. Fue enterrado en el panteón que erigió para su familia en el Cementerio Municipal de Moncada, población asociada en su imaginario a los días felices y a las ilusiones de la juventud, donde pasó prolongadas estancias. Como en el caso de su antiguo colaborador, Francisco Pablo, fallecido en 1948, durante los días que siguieron al óbito, se oficiaron numerosas misas por él en varios templos de Valencia y Moncada. Su viuda siguió recordando la memoria del escultor en el aniversario de su fallecimiento mediante sufragios en diversos templos de Valencia y Moncada⁹⁸. En 1996 el Ayuntamiento de Almoradí decidió dedicar al escultor una de sus calles, en atención a su destacada contribución a la reconstrucción de la imaginería de este municipio de la Vega Baja, que después de la ciudad de Valencia atesora el conjunto más amplio de obras suyas.

⁹⁵ El nacimiento de los hijos de la joven pareja constituyó la postrera alegría del escultor, padrino de bautismo del primogénito como se desprende de una carta en la que afirma “viven con nosotros” (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*, Carta de José María Ponsoda a Pedro Albers. Valencia, 23 de diciembre de 1962).

⁹⁶ Registro Civil de Valencia, Sección Primera. Tomo 2-6, p. 249. Véase *Apéndice Documental* documentos: CXXIX, CXXX.

⁹⁷ APSEV., *Libro de Defunciones de la Iglesia Parroquial de San Esteban, Tomo XIV, 1952 a 1967*, f. 233 vº. Si bien allí se indica equivocadamente que fue enterrado en Valencia. Entre las cartas de pésame que recibió su viuda, destacan las de los primos del escultor, Antonio Juan Bravo, residente en Elda, y el médico de la Vall d’Alba, Bernardo Borrás. (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*).

⁹⁸ Se sabe por el recordatorio en forma de díptico editado al respecto, en el que se aludía a su condición de terciario franciscano, que el 17 de octubre de 1964, se celebró un funeral de aniversario y un novenario de misas entre el 2 y 10 de noviembre en la iglesia de San Esteban. Los franciscanos de San Lorenzo le aplicaron la intención del quinario de San Francisco del día 17 y el novenario de misas que tuvo lugar desde el día 20. Los religiosos Combonianos, las Obreras de la Cruz y la iglesia de San Jaime de Moncada, celebraron otros novenarios, como también las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia. En la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia se celebró una misa el día 17 de cada mes. Agradezco a Javier Sánchez Portas la noticia de su existencia.

3. 2. La personalidad de José María Ponsoda.

La entrevista, publicada por el periodista Eduardo Bort Carbó en el diario vespertino *Jornada*⁹⁹, escaparate de muchos artistas valencianos consagrados, como los pintores Ramón Stolz y José Segrelles¹⁰⁰, repasaba en 1961 algunos hitos de la trayectoria de nuestro escultor, a los que ya nos hemos referido. Su participación en las exposiciones Regional de Valencia (1909), e Iberoamericana de Sevilla (1929), y la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados (1939)¹⁰¹, haciendo mención a algunas de sus obras y a los discípulos formados con él. A pesar de que su publicación no dista mucho de su muerte, los escritos posteriores en los que éstos volvieron a figurar, ofrecen un cariz enteramente distinto. En aras a construir el perfil biográfico del artista, los aspectos personales se eliminaron o simplemente se fueron desdibujando. De este modo, su biografía se haría como en tantas ocasiones en detrimento de los rasgos humanos. A raíz de la desaparición del maestro, la evocación de su personalidad, que ofrece la necrológica publicada por el profesor Felipe María Garín en la revista *Archivo de Arte Valenciano* de 1964, de cuya edición era a la sazón responsable, adquiere verdadero carácter documental. En ella se refería a algunas de las cualidades personales de la figura:

...tan familiar por los viejos barrios tradicionales y artesanos de Valencia, de don José M.^a Ponsoda, condecorado por la Medalla “Pro Ecclesia et Pontifice” y poseedor del aprecio de cuantos le trataron, dentro de su taller, como colaboradores y discípulos, entre los que se cuentan no pocos artistas laureados, y, fuera de él, en la vida ciudadana, relacionados con los ambientes religiosos o de trabajo tradicional y castizo que frecuentaba¹⁰²...

Destacaba para terminar su autoría sobre el *San José* de la capilla de la Virgen de los Desamparados [1939, L.E., nº 2533] y la *Purísima* de la catedral [1939, L.E., nº 33], convertidos ya a la sazón en iconos del imaginario devoto valenciano tradicional. La imagen del escultor que dibujan las entrevistas que concedió, como la que se percibe a partir de los hechos de su periplo vital, examinados en el apartado biográfico, y a través de la abundante documentación del obrador, redactada de su puño y letra en su mayor parte, es en efecto, la de un hombre plenamente identificado con su trabajo, en estrecho contacto con la vida religiosa, amante de las bellas artes, inserto en el medio local, activo y bien relacionado, sobre todo con el clero y el artesanado de la ciudad¹⁰³. Educado en las escuelas salesianas como se ha señalado, fue miembro de varias cofradías, como la Venerable Orden Tercera, o el Capítulo de Nuestra Señora del Puig de la catedral de Valencia [Fig. 94], padrino de primera misa de numerosos

⁹⁹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹⁰⁰ PAYÁ, C., “Pinturas de Ramón Stolz”, *Jornada*, Madrid, 19 de Febrero de 1947; *Jornada*, 14 de abril de 1950.

¹⁰¹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹⁰² “Don José Ponsoda Bravo”, (Necrológica), *Archivo de Arte Valenciano XXXV*, Valencia, 1964, p. 71.

¹⁰³ Así lo reconoció la esquila publicada en el periódico “Las Provincias”, del día 18 de octubre de 1963: “Don José María Ponsoda Bravo, escultor, medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*. Terciario franciscano. A la avanzada edad de 81 años ha fallecido en nuestra ciudad el escultor don José María Ponsoda Bravo, artista que destacó especialmente en la imaginería religiosa, en la que acreditó sus reconocidas dotes. Hombre bueno, de profundas convicciones religiosas y con intensa dedicación al arte y a su hogar, era muy estimado por cuantos le honraron con su amistad...”

sacerdotes¹⁰⁴, y suscriptor de numerosas publicaciones católicas¹⁰⁵. A pesar de que las fuentes no permiten dilucidar la opinión de José María Bayarri, en virtud de la cual fue: “...adjutorio feliz de muchos templos pobres que en este artista encontraron el suyo”¹⁰⁶, fueron numerosas las obras que regaló a lo largo de su vida, manifestando una filantropía propia de otras épocas, que en cierto modo recuerda el proverbial desprendimiento del escultor José Esteve Bonet para con muchos templos y clientes que desfilan a lo largo de las páginas de su célebre *Libro de la Verdad*¹⁰⁷. Como el popular Esteve, también José María Ponsoda fue desprendido con el templo que alberga la imagen de la patrona de la ciudad del Turia, con su catedral, y con muchos otros. Al igual que los escultores Francisco Asorey, Sebastián Santos Rojas, o el valenciano José María Bayarri, fue terciario franciscano como se ha señalando, favoreciendo particularmente los conventos de los frailes menores.



Fig. 94. José María Ponsoda con el arzobispo Olaechea y un caballero de la Orden de Santa María de El Puig en las inmediaciones del convento de El Puig. Post. 1944.

¹⁰⁴ Como Miguel Briz OFM (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953.*, Carta de José Antonio Arnau OFM a José María Ponsoda. 27 de mayo de 1949); Cándido Bosch cura párroco de la barriada de Castellar en Valencia (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960.*, Carta de Cándido Bosch a Amparo Ballester Boix. Valencia, 22 de octubre de 1963).

¹⁰⁵ Entre ellas figuran: “La Acción antoniana”, “Rosas y Espinas, Boletín de la Pía Unión de los Sagrados Corazones y del Apostolado de la Oración”, Boletín Salesiano”, “El granito de arena”, “Mundo Negro”, “Obra Mercedaria”, “Reinado Social del Corazón de Jesús”, “Reparación, revista del Aspirantado Maestro de Ávila”, etc.

¹⁰⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “En la imaginaria moderna...”, *Op. cit.*, s. f.

¹⁰⁷ José Esteve Bonet (Valencia 1741-1802), regaló un crucifijo de tamaño natural a la parroquia de San Andrés de Valencia en 1797 en agradecimiento por haber sido elegido fabricante el año anterior. No obstante su más célebre muestra de filantropía es acaso la negativa a reclamar a la viuda del escultor Francisco Sanchis (Valencia, ca. 1740-1791), el dinero que su difunto marido había recibido como adelanto para la ejecución de las esculturas de San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer del renovado retablo de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Esteve labró en mármol blanco sus imágenes en 1801 por el irrisorio precio de 150 libras, renunciando a cobrar las 650 adelantadas por la cofradía al difunto Sanchis, para evitar perjudicar a su viuda (IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, pp. 86, 88). El Canario José Luján Pérez (1756-1815), por poner un ejemplo coetáneo al de Esteve también mostró desprendimiento regalando obras para la población de Guía de Gran Canaria de la que era natural (GONZÁLEZ SOSA, P., *El imaginero José Luján Pérez, noticias para una biografía del hombre*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 38). En el siglo XX los ejemplos de donaciones de obras por parte de escultores menudean, aunque pueden señalarse el ejemplo de Aniceto Marinas y en Valencia Francisco Teruel Francés, quien regaló a la iglesia de San Nicolás de Valencia el grupo de San Rafael con Tobías (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 24/ 84). Otros escultores que regalaron alguna obra suya en el contexto de la restauración de posguerra fueron Vicente Burgal, Antonio Greses Ferrer, Pascual Sempere o Remigio Soler.

Al margen de la negativa a percibir los honorarios que le correspondían por la restauración de Nuestra Señora de los Desamparados [1939, L.E., nº 35], el *Libro de Encargos* registra la donación de diversas imágenes a templos e instituciones religiosas, como la catedral de Valencia, a la que ya me he referido en su biografía, o los conventos franciscanos de Benissa al que regaló un un sagrario para la capilla de la Comunión (1947)¹⁰⁸ y un *San Buenaventura* [1949, L.E., nº 2920], y San Lorenzo de Valencia. Para la reconstrucción de este último ejecutó la imagen procesional de *San Francisco* y la *Dolorosa* del coro [1947, L.E., nº 2872], sendas ménsulas barrocas para la capilla mayor [1948, L.E., nº 2882], la restauración de las imágenes de palillo de los beatos Andrés Hibernón y Nicolás Factor [1951, L.E., nº 2979], del retablo mayor, y un trono de nubes para la custodia [1953, L.E., nº 3031]¹⁰⁹. Beneficiarios de su generosidad fueron asimismo la casa de las Obreras de la Cruz de Moncada, a la que donó un relieve de la Virgen de los Dolores [1947, L.E., nº 2856], en sufragio de su esposa Dolores¹¹⁰, y iglesia de San Esteban de Valencia, parroquia del donante, a la que regaló una imagen de San Vicente Ferrer Niño [1948, L.E., nº 2881], y la *Urna* del Monumento de Semana Santa, en sufragio de sus difuntos [1949, L.E., nº 2934]. También fueron objeto de su generosidad, el Banco de la Virgen de los Desamparados de Valencia, iniciativa del arzobispo Marcelino Olaechea, orientada a favorecer a las capas modestas, al que regaló de imagen de la titular de la institución [1948, L.E., nº 2880], la iglesia de San Jaime de Moncada a la que entregó una urna para el monumento de estilo neo-románico [1953, L.E., nº 3040], y la curia de los Franciscanos en Roma, a la que remitió un Niño de Belén¹¹¹. En otras ocasiones su contribución a la restauración de algunos templos, se concretó en una notable rebaja del importe de las obras. Así ocurrió con el *San Bartolomé* de Alfara del Patriarca [1942, L.E., nº 2688], población de la que era oriunda la familia de su primera esposa, cuyo precio estimado inicialmente en siete mil pesetas rebajó a cuatro mil, la Santa Magdalena de Benifaraig¹¹², [1951, L.E., nº 2978], o con las andas de San Francisco para la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1954, L.E., nº 3072]¹¹³. Siguiendo su ejemplo sus dos esposas regalaron también algunas imágenes, como la *Purísima* de San Lorenzo de Valencia, ofrecida por Dolores Molina Bravo [1942, L.E., nº 2706], y el *Corazón de María* de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [1949, L.E., nº 2939], por Amparo Ballester Boix, cuya donación se completó más tarde con una imagen del *Ecce Homo*, muy probablemente la que le fue encargada para Texas y no pudo llevarse allí [1950, L.E., nº 2947]. También

¹⁰⁸ APEJMP., *Cartas 1947-1948*, Carta del padre José Antonio Arnau OFM, a José María Ponsoda. Benissa, 22 de diciembre de 1947. Le agradece el regalo del nuevo sagrario y le invita a la inauguración el jueves siguiente a la fiesta de navidad.

¹⁰⁹ La decoración, obra de Francisco Tomas (Paco Tomás), fue a cuenta del hermano Francisco del convento de San Lorenzo de Valencia que lo había encargado. (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16. Año 1950 al 1951*. s. f.).

¹¹⁰ El ofrecimiento de imágenes por sus autores en sufragio de los difuntos lo encontramos también Antonio Castillo Lastrucci al regalar la Virgen de Araceli de San Andrés de Sevilla (GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS MARCOS GONZÁLEZ, J., *Antonio Castillo Lastrucci*, II, Sevilla, 2009, p. 385).

¹¹¹ La documentación de estas donaciones procede del *Libro de Encargos* y del *Libro de Cuentas nº 16*, donde figuran registrado por el número de encargo. Aunque en el *Libro de Encargos* figura que la donación por el escultor de la *Urna del Monumento* de Moncada se hizo en sufragio de Dolores Molina Bravo (APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 3040), en el *Libro de Cuentas nº 16*, figura: “Donado por mi Esposa Amparo en acción de gracias por darme la salud” (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3040).

¹¹² APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2978.

¹¹³ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3072.

fue donación de su segunda esposa el *San Antonio Predicando* para el tornavoz del púlpito de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1954, L.E., nº 3062]. En otros casos como la *Purísima* del convento de la Puridad de Valencia [1948, L.E., nº 2838], el *Sagrado Corazón de Jesús* de San Andrés de Teruel [1951, L.E., nº 2999], o el *San Buenaventura* de los Franciscanos de Teruel [1951, L.E., nº 3000], sus obras fueron adquiridas en condiciones ventajosas.

Otras donaciones, esta vez a particulares, fueron un relieve del *Sagrado Corazón de Jesús* al provincial de los mercedarios de Barcelona, Jaime Monzón [1950, L.E., nº 2945], un *Sagrado Corazón* a Gregorio Gea Mesas, policía que prestaba servicio en el palacio arzobispal de Valencia [1950, L.E., nº 2951], el busto de la *Dolorosa* de Tierra Santa, ofrecido al obispo de Teruel León Villuendas Polo en sustitución de la imagen de su santo onomástico prometida por el escultor [1952, L.E., nº 3009], dos Purísimas a sendos misacantanos, cuya identidad se desconoce [1954, L.E., nº 3061], y los crucifijos que regaló al reverendo Modesto Guanter [1955, L.E., nº 3084], y al capellán de la Virgen de los Desamparados, Emilio Aparicio Olmos [1956, L.E., nº 3095]. Conocemos asimismo el regalo a sor María Inmaculada de San Agustín religiosa clarisa a la que había apadrinado, de una pequeña Purísima¹¹⁴. A todos estos trabajos hemos de sumar su compromiso con iniciativas alentadas por órdenes religiosas, obras misionales y seminaristas. Ya nos hemos referido a su generosidad con su sobrina Rosita, a la que pensaba dejar una cantidad de dinero, del que podría disponer a su muerte, según se depende del borrador de la carta en la que le emplazaba a firmar el documento preparado al efecto, en el que se recogía dicha voluntad¹¹⁵. También favoreció a otros familiares como su sobrino Pedro Albors Cardona, a quien recomendó para optar a un puesto de trabajo en el Instituto Nacional de Previsión¹¹⁶.

No cabe duda de que los ofrecimientos a muchos templos, a los que se ha hecho referencia, vinieron a corresponder a la concesión de la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice* otorgada por Pío XI en 1932. Al igual que otros nombres de la imaginería valenciana de la época como su maestro Damián Pastor, Amador Sanchis, o José Romero Tena, José María Ponsoda fue un hombre de profundas convicciones religiosas. “La otorga Dios. Viene de Dios”, decía a propósito de la inspiración, considerándola fruto del favor divino. La religiosidad constituyó para él una condición imprescindible del imaginero: “si no se siente emoción religiosa profunda sería inútil trabajar,” afirmaría al final de sus días, frente a otros escultores como Agustín Agramunt Gascó, Antonio Ballester Vilaseca, Ricardo Boix Oviedo, o Virgilio Sanchis, para los cuales la imagen religiosa solo se contempló desde una vertiente meramente formal¹¹⁷. Las fotografías de su domicilio en Valencia, muestran algunas de las imágenes que ejecutó para su hogar, o que acabó albergando a resultas de la informalidad de algunos clientes, como un relieve de la *Virgen del Carmen* [1953, L.E., nº 3046], un *Niño Jesús* [1956, L.E., nº 3096], un *San José* [1956, L.E., nº 3107], o el *Ecce Homo* destinado a Texas, que finalmente regaló a las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia (1950). Gracias a las referencias sobre un *Niño Jesús* de devoción (ca. 1950-1951), sabemos que su dormitorio albergaba un niño entronizado, que fue tomado como modelo para realizar

¹¹⁴ La documentación de la carta en la que la religiosa le manifiesta su agradecimiento carece de datación. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*).

¹¹⁵ El borrador de la carta figura en una hoja suelta inserta a la altura del 15 de enero de 1954 de la relación *Cartas escritas y mandadas*.

¹¹⁶ Pedro Albors Cardona le da las gracias en una carta (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Alcoi, 17 de marzo de 1956).

¹¹⁷ BORT CARBO, E., *Op. cit.* Véase a este respecto: AUB, E., *Antonio Ballester, recuerdos de infancia guerra y exilio, Elena Aub entrevista al escultor Antonio Ballester*, IVAM, Centre Julio González, Colección Documentos nº 2, Valencia, 2000.

otro¹¹⁸. Misas, novenarios, procesiones y algunos actos de sociedad, llenaron su vida a la par que largas jornadas de trabajo en el obrador. Consciente de sus humanas limitaciones, no vaciló en rectificar la opinión aduladora de un pariente suyo que afirmaba su santidad, señalando en tono jocosos no ser santo sino solo “santero”¹¹⁹. Su pequeña biblioteca, nutrida de biografías de religiosos y artistas, libros de arte y espiritualidad lo muestra como un hombre piadoso y amante de las bellas artes. En ella no faltan *Las Florecillas de San Francisco*, las vidas del beato Manuel Domingo y Sol, fundador de los josefinos u Operarios Diocesanos, y el venerable Juan Gilabert Jofré, fundador en Valencia del primer hospital psiquiátrico. Obras de la literatura universal como *La Divina Comedia*, de historia del arte, como la *Breve Historia de la Escultura Española* de Elena Gómez Moreno y numerosas monografías de artistas. Alonso Berruguete, Damián Forment, Juan Martínez Montañés, Ribera o Francisco Salzillo. Otros títulos, como los Prelados Valentininos de Elías Olmos Canalda, podrían explicarse a partir del trato que el artista mantuvo con el autor, canónigo de la catedral de Valencia, al que según se ha dicho regaló un pequeño crucifijo. Al igual que la gran mayoría de los escultores de su generación, iniciados en el oficio a edad temprana, José María Ponsoda no tuvo una cultura destacable, como tampoco algún tipo de vocación intelectual, muchos de sus escritos contienen errores ortográficos, pero las publicaciones a que hemos hecho referencia, atestiguan una curiosidad y una inquietud poco corriente entre los imagineros y doradores de la Valencia de su tiempo.

Los libros referidos se conservan en una estantería del estudio de la casa familiar de Moncada, donde se guardaron fotografías, dibujos, y modelos del obrador, como también un interesante conjunto de antigüedades. La tendencia al coleccionismo artístico por los escultores constituye un hecho a tener en cuenta, cuando se repasan las biografías de nombres significativos para la imagen escultórica religiosa española del siglo XX. Singularmente Francisco Asorey, Julio Beovide, Mateo Inurria o Quintín de Torre, y a la postre explica el signo de una renovación fundada en la tradición imaginera de los distintos centros peninsulares¹²⁰. Al igual que otros escultores valencianos, como su maestro Damián Pastor, José Guzmán Guallar, Mariano García Mas o Rafael Alemany, también José María Ponsoda manifestó esta misma afición, reuniendo una estimable colección de objetos, muchos de ellos antiguos, integrada fundamentalmente por algunas tallas de época, entre las que sobresale una *Virgen del Rosario* de tamaño académico, del siglo XVI [Fig. 95], un busto de santo diácono de gran tamaño del XVII, un ángel que denota el estilo de su admirado José Esteve Bonet [Fig. 96], un león tenante con escudo nobiliario del siglo XVIII, y un magnífico *San Vicente Ferrer* del mismo siglo, pinturas de temática regionalista, de Sanz Martínez y José Renau Montoro, así como azulejos, tejidos, ornamentos religiosos y abanicos.

Todo este legado conservado en la casa que el escultor levantó en Moncada, nos habla de su gusto por las piezas antiguas, consecuencia de una desahogada posición económica, a la que llegó desde unos comienzos sumamente modestos, si nos atenemos a la documentación. Algunas noticias, a las que ya nos hemos referido apuntan hacia una infancia llena de privaciones que sus denodados esfuerzos sustituyeron por el éxito, que emana y trasluce la imagen pública del escultor. Las fotografías de juventud lo muestran como un joven alto y bien parecido, en ellas muestra un cierto aspecto *dandy*, vestido con traje de chaqueta o con el célebre guardapolvo de trabajo de los obradores de imaginería valencianos, posando orgulloso delante de algunas obras, consciente de su

¹¹⁸ APEJMP., *Libro de Cuentas n° 16, año 1950 al 1951*, n° 3029.

¹¹⁹ APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*, Contestación a la carta de Pedro Albors Cardona y su conyuge. Alcoi, 12 febrero de 1963.

¹²⁰ PÉREZ ROJAS, J., *Op. cit.*, p. 85.

valía. El paso del tiempo no significó la renuncia al porte atildado y la elegancia en el vestir. Con los años sus grandes lentes dejan entrever la mirada escrutadora del profesional experimentado, a la que tampoco resulta ajeno el pesimismo, consecuencia del dolor y las amarguras sufridas. A pesar de la vanidad implícita a la firma de todos los trabajos que salieron del obrador, bien con la tarjeta de visita pegada interiormente en las pequeñas imágenes de devoción, o con una pequeña placa metálica clavada en la peana, en las obras más grandes, no se dejó deslumbrar por el éxito, considerándose siempre un trabajador de la gubia. De carácter tranquilo, el escultor nunca escondió sus orígenes humildes, procurando en todo momento satisfacer a sus clientes, y atender sus sugerencias. “Haré cuanto sepa para que queden complacidos,” afirmó en infinidad de cartas, que él mismo se ocupó de contestar puntualmente. Persona en extremo formal y competente, solía informar a sus clientes de la marcha de los trabajos, recabando a su término su conformidad, antes de proceder a su decoración.



Fig. 95. *Virgen del Rosario*, siglo XVI. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 96. José Esteve Bonet? *Ángel*, segunda mitad del siglo XVIII. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

Al contrario que muchos escultores encumbrados, por sus triunfos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, reacios a reconocer sus comienzos profesionales en los obradores de imaginería, José María Ponsoda nunca dejó de exhibir su condición de “imagero”, o “escultor, imagero”, en los folletos publicitarios de su obrador, y en numerosos expedientes de construcción de imágenes cursados durante la posguerra, como queriendo dar a entender la posesión de dotes de buen escultor para realizar imágenes bellas¹²¹. Anclado políticamente a la derecha, los asientos anotados a partir de 1939 en el *Libro de Encargos*, que redactó, no ocultan sus simpatías hacia el régimen instaurado en España a raíz del levantamiento militar del 18 de julio de 1936, si bien hemos de afirmar, que aunque el ritmo de trabajo del obrador no resulta en ningún

¹²¹ Así lo entiende Díaz Vaquero al dilucidar el significado de los términos “escultor-imagero”, “escultor”, e “imagero” (DÍAZ VAQUERO, M. D., *Imageros... Op. cit.*, p. 50).

caso comparable al de las primeras décadas de siglo, época a la que se adscriben sus mejores realizaciones, el final de la guerra le brindó un gran volumen de comprometidos encargos de imágenes patronales de pueblos y ciudades, destruidas durante el conflicto, que le fueron confiados a pesar del intrusismo y la dura competencia que representaban los numerosos escultores que orientaron su trabajo hacia la socorrida imaginería, o decidieron entonces establecerse por su cuenta¹²².

Como refería su amigo José María Bayarri en 1946, siendo un “espíritu ordenado” había vencido “en duras competiciones la dura realidad”¹²³. A pesar de sus muchos trabajos, el escultor confesaría al final de sus días que no se había hecho rico y todavía tenía que trabajar¹²⁴. Durante sus últimos años el obrador mantuvo el ritmo de encargos en los que el maestro intervenía directamente. Pues aunque disfrutó de una posición acomodada, fueron muchos los gastos que atendió, como alquileres, jornales y subsidios de los operarios, fundamentalmente en concepto de mantenimiento del obrador. Y no fueron pocas las veces que tuvo que recordar por carta las deudas pendientes a algunos clientes, canceladas en ocasiones al cabo de años.

“Llevo personalmente el peso de mi taller,” afirmaría en una ocasión, saliendo al paso de un malentendido que el escultor creyó cuestionaba su dirección artística sobre la nueva carroza de la Virgen del Rosario de Vila-real, llevada a cabo en su obrador [1950, L.E., nº 2964]¹²⁵. Dueño de un oficio envidiable, que poseía ya a los dieciocho años, José María Ponsoda fue un escultor experimentado, que dominó todas las técnicas, y que partiendo del historicismo y el mundo de la estampa devota, supo crear un estilo propio, en el contexto de la imagen religiosa valenciana de su tiempo, pero también, fue ante todo, un trabajador de la gubia infatigable, que dirigió durante casi sesenta años uno de los mejores obradores de imaginería de la Valencia de su tiempo, enseñando el oficio a generaciones de escultores durante largas sesiones de trabajo¹²⁶, iniciadas a las ocho de la mañana, y continuadas por la tarde, desde antes de las tres hasta el cierre del obrador a las ocho de la tarde, y aún por la noche después de la cena y el rezo del santo Rosario, momento en el que según refiere su sobrina María Dolores aprovechaba generalmente para terminar alguna mascarilla que había subido a casa. No sorprende por ello que en la recta final de su vida reconociera que todo en ella había sido “... lucha, estudio aprendizaje, si se quiere llamar así”, al echar un vistazo sobre el *Libro de Encargos*. Y que así se lo enseñara a sus numerosos discípulos “... se lo digo a mis alumnos, a los que conmigo han aprendido,” señalando que aún se consideraba capaz de aprender “... no hay nunca límite en esta vocación creadora”¹²⁷.

Fiel a esta vocación, el escultor trabajó hasta los últimos días de su vida. Una vida dedicada al arte, en la que como se ha visto tampoco faltaron algunos merecidos reconocimientos, como el tributado conjuntamente en 1947 por los escultores

¹²² El médico Manuel Moxo Ruano, por cuya mediación nuestro escultor llevó a cabo la Virgen de Lourdes de Cieza, a propósito de esta obra le recomendaba alambicar los precios en tanto: “hay dos escultores jóvenes que ya han hecho trabajos para la parroquia”. (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 5 de mayo de 1940.).

¹²³ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración...” *Op. cit.* (El subrayado es nuestro).

¹²⁴ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹²⁵ Estas palabras figuran en una carta sin datar a Vicente Nostrort, sacristán de san Jaime de Vila-real, insertada en Cartas escritas y mandadas, a la altura de las anotaciones de 9 de agosto y 3 de septiembre de 1958.

¹²⁶ José Casanova Casañ sobrino de Dolores Bravo Molina comentaba a José María Ponsoda en carta desde Nador donde realizaba el servicio militar: “Y Vd trabajara mucho o como siempre, desde buena mañana hasta la noche” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Nador, 20 de junio de 1944).

¹²⁷ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.* Esta actitud permanente de superación recuerda la consideración de “aprendiz de escultor”, que Pérez Comendador profesaba de sí mismo (HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El escultor Pérez Comendador 1900-1981, biografía y obra*, Bilbao, 1986, p. 177).

valencianos y por buena parte de las instituciones culturales del momento, cuyo pergamino entregado en el transcurso del reconocimiento guardó orgulloso en su despacho [Fig. 97]. En dicho reconocimiento participaron como se ha señalado personalidades del mundo del arte y de la sociedad valenciana de la época, como José María Bayarri, Manuel González Martí, o Carmelo Vicent, con algunas de las cuales mantuvo una cordial amistad. Consecuentemente con los ejes principales que informaron su vida, los amigos del escultor procedieron del ámbito de la religión o del mundo del arte. El jesuita padre Tarré o los franciscanos León Villuendas Polo, obispo de Teruel y José Antonio Arnau, cuya revista *La Acción Antoniana*, devino escaparate de su obra, se cuentan entre los primeros. Compañeros de profesión como José Rabasa Pérez, Ramón Chaveli Carreres, condiscípulo acaso en el obrador de Damián Pastor, en la Valencia de comienzos de siglo, José María Bayarri, o el pintor y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia José Bellver Delmás [Fig. 98], de la que fue director, así como también de la de Palencia, antiguo alumno del colegio de la Concepción de los Franciscanos de Ontinyent, integraron el también numeroso segundo grupo. En una carta remitida a la viuda del escultor, José Rabasa Pérez recordaba en 1964 “su carácter franco y bueno,” rasgos de su personalidad que atestiguan su relación con algunos antiguos miembros de su obrador, como los escultores Antonio Fernández Gómez o José Sebastía.

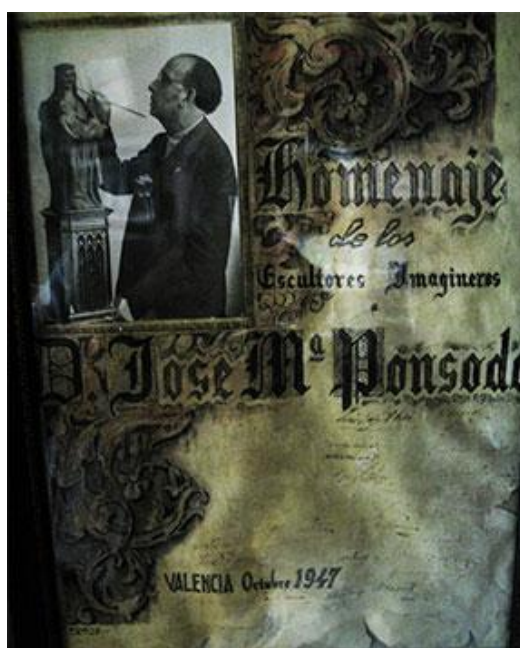


Fig. 97. José Peris Aragó, Pergamino de Homenaje de los escultores a José María Ponsoda, 1947. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 98. Fotografía de una de uno de los murales de José Bellver Delmás en la iglesia de los Franciscanos de Benissa, dedicada por el pintor a José María Ponsoda.

3.3. José María Ponsoda Bravo y las exposiciones de arte.

A pesar de la tendencia de muchos imagineros valencianos a rechazar la exposición temporal de sus obras en certámenes o exposiciones, sustituida con frecuencia por la exhibición pública en comercios o tiendas, como ocurrió con la *Virgen del Rosario* de Alcázar de San Juan [1943, L.E., nº 2741], o la *Purísima* del seminario

de Orihuela [1945, L.E., nº 2808]¹²⁸, la imagen religiosa tuvo un lugar destacado en muchas de las muestras llevadas a cabo en la Valencia de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. La negativa, fundada en el anonimato de los trabajos y en el carácter de obra menor que ha estigmatizado la imaginería, frente a otros géneros, como el retratístico o el monumental, la ejemplifica la noticia recogida por el barón de Alcahalí a propósito de la proverbial modestia del escultor Modesto Pastor¹²⁹. Pese a ello, muchos imagineros de la época optaron las más de las veces por utilizar los medios de exhibición de la obra de arte vigentes entonces. Paralelamente al desempeño de la disciplina escultórica en el obrador, fueron bastantes los que tomaron parte en las exposiciones de arte para darse a conocer y presentar su obra al público. Desde el siglo XIX las exposiciones constituyeron una de las vías de difusión del trabajo de los artistas, y el triunfo cosechado en algunas de ellas marcó un antes y un después en sus carreras. Al margen de la incontestable referencia a la temática religiosa en las Nacionales de Bellas Artes, cuya periodicidad bianual las erigió en el vehículo más utilizado por los escultores noveles para presentarse al público, en Valencia la imagen religiosa demandó muestras con un marcado sesgo católico o con expectativas comerciales de mayor calado, al ser muchos escultores titulares de importantes obradores. La Exposición Industrial, auspiciada en 1883 por la Sociedad Económica de Amigos del País, la del Congreso Eucarístico de 1891, o la Regional de 1909, dieron pie a la presentación de los trabajos de muchos imagineros con obrador abierto en la ciudad, y a su toma de contacto con potenciales clientes, pertenecientes a la burguesía católica o a la rancia aristocracia que los visitaba. Si en la Exposición del Congreso Eucarístico encontramos titulares de obradores de imaginería reconocidos como los de Modesto Quilis, Aurelio Ureña, o los Hermanos Bellido, la última constituyó un revulsivo en el desarrollo del regionalismo local. En ella figura un joven José María Ponsoda, que a pesar de haberse establecido en la ciudad hacia pocos años, ya contaba con un notable elenco de trabajos realizados. A diferencia de muchos escultores, su participación en la Exposición Regional de Valencia, inaugurada el 23 de mayo, de 1909, se limitó a un solo trabajo, aunque de empaque cercano al monumento público, una *Magdalena* vaciada en escayola de tamaño natural [Fig. 99], que fue expuesta en el vestíbulo¹³⁰. La pieza, pasada al mármol años más tarde para presidir el panteón familiar en el Cementerio Municipal de Moncada, obtuvo medalla de plata, como se señaló en el apartado biográfico¹³¹.

¹²⁸ Después de la Guerra Civil algunas imágenes patronales como el *San Lorenzo* de Alberic del obrador de José Rabasa y Antonio Royo, la *Virgen de la Aurora de Mediavilla* de Sarrión, del obrador de Inocencio Cuesta y el *Cristo del Sufragio* de Alfaz del Pi de Pío Mollar, se expusieron en los escaparates de algunos comercios acreditados de Valencia. El *Cristo de la Paz* de Casinos, de Antonio Sanjuán, pudo verse en 1939, tras quedar terminado, en la antigua firma comercial Casa Rey Don Jaime, situada en la esquina plaza del Caudillo, hoy Ayuntamiento, con San Vicente (MURGUI SORIANO, J. S., *El Santísimo Cristo de la paz y Casinos*, Valencia, 2009). La *Purísima* del seminario de Orihuela se expuso en la casa Gea, el mejor comercio de tejidos de la ciudad a decir del canónigo Carlos Irlés Vinal que costeó la imagen, (APEJMP., *Cartas 1947-1948*, Carta de Carlos Irlés Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 19 de marzo de 1946).

¹²⁹ “Su carácter es tan modesto que nunca ha accedido a tomar parte en exposiciones.” (ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 389). Esta negativa estuvo acaso fundada en la falta de necesidad, como señala Feliu Elías, “al trabajar siempre sobre encargo” ELÍAS BRACONS, F., *Op. cit.*, II, p. 165).

¹³⁰ *Exposición Regional...*, *Op. cit.*

¹³¹ “Ateneo Mercantil..., *Op. cit.* Como ya se ha indicado, el diploma, fechado el 22 de diciembre, se conserva en enmarcado en la casa familiar de Moncada.



Fig. 99. José María Ponsoda, *Magdalena*. 1909. Escultura presentada a la Exposición Regional de Valencia.



Fig. 100. José María Ponsoda, *La Universalidad de la Hospitalidad*. 1929. Fotografía de la obra expuesta en la Exposición Internacional de Barcelona.

La Exposición Internacional de Barcelona de 1929 sirvió de marco a la exhibición de algunas obras suyas, entre ellas *La Universalidad de la Hospitalidad de San Juan de Dios* [1928, L.E., nº 1899], un grupo escultórico integrado por la efigie de San Juan de Dios, y otras cuatro alusivas a las cinco razas¹³² [Fig. 100]. Su archivo particular conserva una fotografía del grupo expuesto en el pabellón de misiones. Ese mismo año el maestro tomó parte en la Exposición Iberoamericana de Sevilla donde refiere Benavides que también fue premiado con medalla de plata¹³³. Pocos años antes de morir, el escultor recordaría su participación en las exposiciones de Valencia y la capital andaluza¹³⁴. Se conserva una fotografía de la selección de obras, presentadas en Sevilla en un espacio alicatado con cerámica de Triana, identificable con el pabellón de Bellas Artes [Fig. 101]. Una caja a modo de bargueño sobre una mesa de estilo castellano, varias cabezas de estudio, entre ellas *Cristo coronado de Espinas* y *Cristo en Getsemaní*, un modelo de ángel de alas extendidas que podíamos relacionar con sus realizaciones para el Corpus o la Feria de Julio de Valencia, y dos modelos de retablos neogóticos. El medievalismo de algunas de las obras que expuso, como el rostro en relieve de Purísima de marcado carácter *Saint Sulpice*, debió chocar con la cultura regionalista local, decididamente abocada al neobarroco por aquellos años.

¹³² BENAVIDES VÁZQUEZ, F., *Op. cit.*

¹³³ *Ibidem*. Véase también: BORT CARBO, E., *Op. cit.*

¹³⁴ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*



Fig. 101. Conjunto de obras de José María Ponsoda presentadas a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil, la imaginería gozó del plácet del nuevo régimen, cuyo sesgo católico y gusto por lo tradicional y las antiguas artesanías constituyeron el marco de referencia de las demostraciones de Arte en Madera, organizadas por el Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, y el Gremio Valenciano de Imagineros. Celebradas en los salones del Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia en 1946 y 1947 [Fig. 102], en ellas tomaron parte escultores adscritos a muy diversas tendencias, desde las distintas vías de renovación del clasicismo, al arte de recuerdo decimonónico más tradicional, como Vicente Benedito, Enrique Casterá, Amadeo Gabino, Enrique Giner, José Justo, Pío Mollar, Antonio Sanjuán, o Carmelo Vicent. Nuestro escultor tuvo una participación destacada en ellas, por cuanto presento obras de juventud, junto a trabajos realizados más recientemente. Así, en la primera de ellas, celebrada en marzo de 1946, expuso la cabeza de *San José*, que pertenecía al grupo del Tránsito del Santo que hasta 1936 se veneró en esa iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], la imagen de *San Bernardo* tallada para Poblenuou [1944, L.E., nº 2767], y el relieve de *Jesús Nazareno* de los Franciscanos de San Lorenzo [1945, L.E., nº 2801]¹³⁵. Otros expositores fueron Vicente Benedito con su *San Juan Bautista* de la iglesia de Manises, José María Bayarri con su *Crucificado* de la iglesia de la Compañía de Valencia, José Justo, con el grupo de la *Asunción* de Denia, Fernando Llopis Cloquell con la *Santa Bárbara* de la iglesia de San Esteban de Valencia, Amadeo Gabino, con el *Sagrado Corazón* de las Esclavas de Valencia, Carlos Román y Vicente Salvador con el paso de *Jesús Nazareno* de Santa María del Mar de Valencia, el obrador de Antonio Royo y José Rabasa con el *San Lorenzo* de Alberic, Francisco Pablo, con el *Sagrado Corazón de Jesús* de su obrador, que hoy se conserva en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia, Pío Mollar con su estatua de Hernán Cortés que él denominó *Raza Española*, Antonio Sanjuán, con el paso del *Descendimiento* de la iglesia de la Virgen del Rosario del Canyamelar (Valencia), etc.

¹³⁵ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración...”, *Op. cit.*

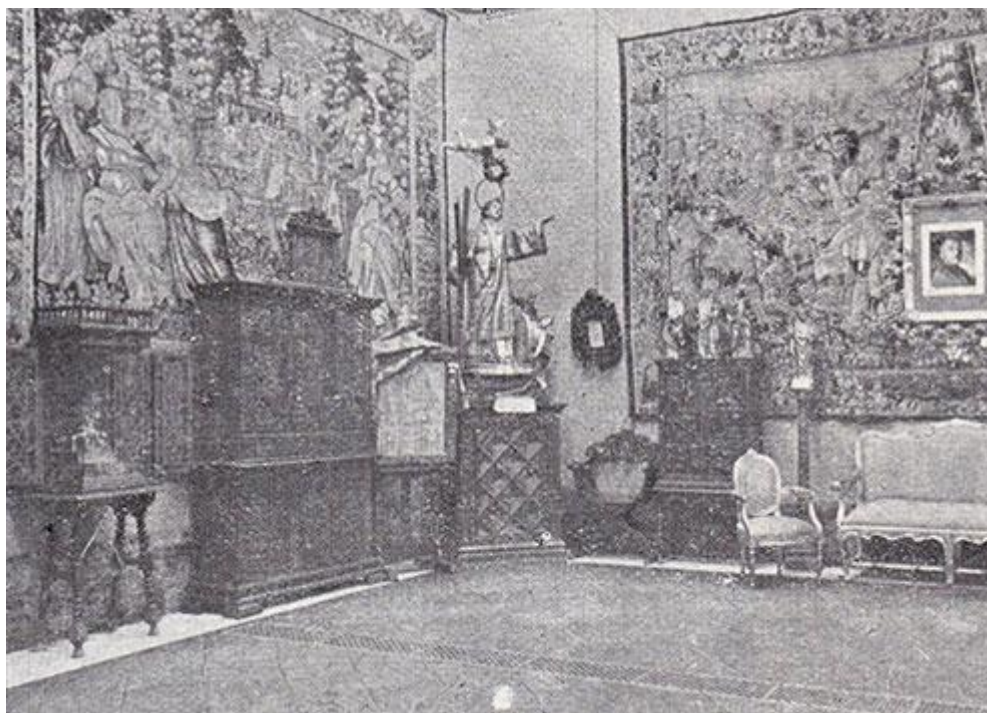


Fig. 102. “Sala de honor”, de la Primera Exposición de Arte en Madera, decorada con muebles del marqués de Montortal. Véase el *San Vicente Mártir* del gremio de Sastres obra de José Esteve Bonet, dispuesto en el ángulo.

En la segunda muestra, llevada a cabo en el mes de marzo del año siguiente, volvió a mostrar obras de juventud, como las cabezas de estudio *Cristo coronado de espinas* [ca. 1920, Fig 103], y *Cristo en Getsemaní* (ca. 1920), juntamente con alguna de nueva creación, como el *Corazón de Jesús* de la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [1946, L.E., nº 2841]. Las dimensiones de esta imagen, realizada hacia poco tiempo, podría llevarnos a dudar de que realmente llegara a exponerse, pero la publicación de su fotografía en la revista *Ribalta*, juntamente con los estudios a que hemos hecho referencia parecen corresponder “con Cristo” y “dos obras más”, citadas expresamente en el texto que las acompaña¹³⁶.

Sorprende su ausencia en la exposición vicentina de 1955, dedicada a conmemorar el seiscientos aniversario del nacimiento de San Vicente Ferrer, celebrada en el antiguo convento de predicadores de Valencia, si nos atenemos a las imágenes del santo para la ciudad que hizo o que intervino, singularmente la de la iglesia de los Dominicos [1914, L.E., nº 469], modelo de muchas otras realizadas después de la Guerra Civil para diversos pueblos de la provincia, la de la casa natalicia del santo, reformada por el maestro, haciéndole la cabeza y uno de los brazos nuevos [1915, L.E., nº 490], y la infantil que regaló a la iglesia de San Esteban [1948, L.E., nº 2881]. Dicha ausencia resulta desconcertante si consideramos que en ella tomaron parte algunos discípulos y colaboradores que pasaron por su obrador, como José María Bayarri, Carmelo Vicent o Vicente Rodilla¹³⁷, aunque bien pudo deberse a problemas de salud.

¹³⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “Aquí José María Ponsoda...”, *Op. cit.*

¹³⁷ MOMBLANCH GONZÁLBEZ, F., “Expositores”, en *Crónica de la exposición vicentina*, Valencia, 1957, p. 101.

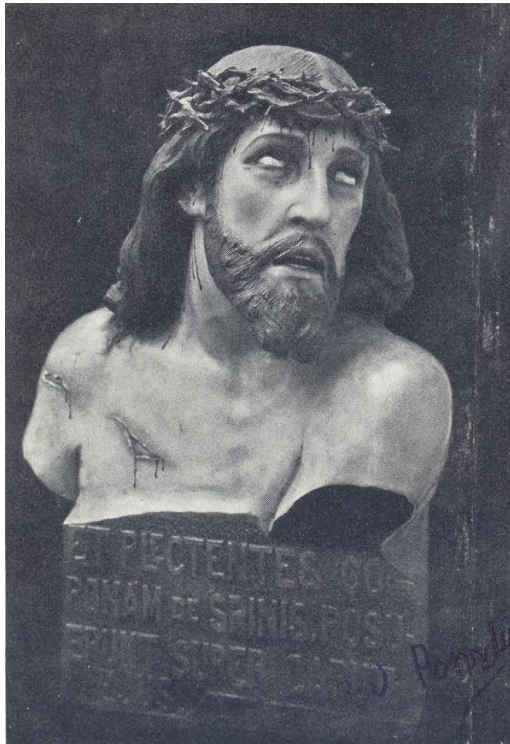


Fig. 103. *Cristo coronado de Espinas*, expuesto en la segunda Demostración de Arte en Madera, celebrada en el Ayuntamiento de Valencia. 1947. Fig. 104. Frontispicio del folleto de la exposición celebrada en Moncada. 1979.

Tras la muerte del maestro su obra ha figurado en diversas exposiciones, dos de ellas de carácter monográfico. En septiembre de 1979, en plena época de depreciación de la imagen religiosa, tuvo lugar una exposición-homenaje, en el Museo Municipal de Moncada [Fig. 104]. Celebrada en el marco de las fiestas patronales de la población, exhibió un conjunto de veintidós obras y un cuadro con fotografías de imágenes y editó un díptico con una biografía del escultor y una relación de las obras¹³⁸. Salvo la obra *Dolorosa. Cuadro* (2), identificable con el relieve de las obreras de la Cruz de Moncada [1947, L.E., nº 2856], las piezas expuestas fueron en su totalidad propiedad de su viuda, fallecida el año siguiente, y ya por entonces se conservaban en la casa del escultor en esta población de la comarca de *l'Horta*. La mayoría ofrecen una clara identificación como, *Niño. Talla en madera* (1), identificable con el estudio de un niño en madera sin policromar, *Sagrado Corazón de Jesús. Talla en madera* (3), que creemos corresponde a una imagen de pequeño tamaño en madera de doradillo sin policromar, *Tránsito de San José* (5), la cabeza del santo moribundo procedente del grupo de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], *San Juan Evangelista* (6), el busto de la imagen del *Ecce Mater* San Andrés de Teruel [1922, L.E., nº 2135], *Jesús de Nazareth* (8), el estudio de cabeza de Jesús policromado, realizado a nuestro juicio a partir de la cabeza de Jesucristo del referido Tránsito de San José, *Oración en el Huerto* (9), el busto en madera policromada del mismo tema (ca. 1920), *Livori Jesu Salvati* (12), (sic), el busto de madera de Jesucristo que ostenta esta inscripción (ca. 1958), *Busto femenino en mármol* (15), el retrato de la viuda del escultor Amparo Ballester Boix [1952, L.E., nº 3022], *Santa Eulalia. Modelo en barro* (16), el boceto de la imagen de esta santa para Munero [1912, L.E., nº 308], *San Serapio. Modelo en barro* (17), el boceto para la

¹³⁸ *Exposición...*, *Op. cit.*, s.f. Las referencias que en lo sucesivo se realizarán a las obras que tomaron parte en la exposición proceden de esta fuente.

imagen de los mercedarios de Barcelona [1951, L.E., nº 2971], *Coronación de Espinas* (18), el estudio de cabeza de Cristo del mismo tema (ca. 1920), y *Santa Sábana* (22) el modelo del Cristo del Santo Sudario, de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (ca. 1958). Desgraciadamente la parquedad de referencias no permite identificar con seguridad algunas de las obras expuestas, tal es el caso de *Via Crucis paso de la Verónica* (4), probablemente el relieve en madera policromada de este tema conservado por la sobrina del escultor, o bien el modelo en escayola del *Nazareno* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1945, L.E., nº 2801]. También las dos que llevan por título *María Magdalena*, cuyos números (7), y (20), no sabemos cual corresponde al busto para la imagen de la santa del grupo escultórico del grupo de San Andrés de Teruel [1932, L.E., nº 2135], y cual al modelo en escayola presentado en la Exposición Regional de Valencia en 1909, que luego aprovechó para su sepulcro. Tampoco puede identificarse con seguridad las que llevan los títulos *San Juan de Dios. Boceto en barro* (14), o *Virgen de la Merced* (19), por existir diversas obras relacionables con ellos. Lo mismo ocurre con *Cristo de la Gloria. Talla en madera* (21), relacionable acaso con el torso de crucificado en madera sin policromar (ca. 1922). Las obras *Busto de mujer. Modelo en yeso* (10) y *Busto de hombre. Modelo en yeso* (11), podrían relacionarse en cambio con el busto de Dolores Bravo Molina, la primera esposa del escultor y del doctor Rodríguez Fornos, respectivamente. Desgraciadamente el carácter local de la muestra y la ausencia de catálogo minimizaron su aportación a la recuperación de la memoria del escultor, que llevó a cabo la segunda exposición de carácter monográfico, celebrada en la casa de la cultura de Almoradí en noviembre de 2006 [Fig. 105], con el título: “El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo”, como ya se ha dicho, diez años antes, en 1996, el Ayuntamiento de esta población de la Vega Baja acordó dedicarle una calle. No vamos a abordar el valor de los estudios publicados en el catálogo de esta exposición, que he analizado en el capítulo correspondiente a la fortuna crítica de José María Ponsoda, pero si haremos referencia a las obras que se expusieron en aquella ocasión, entre ellas muchos estudios del obrador, prestados por la familia del artista, como las cabezas de *Cristo Coronado de Espinas* y *Cristo en Getsemaní*, y una significativa representación de las obras que hizo para la comarca alicantina de la Vega Baja, entre ellas el *Ecce Homo* de Callosa de Segura [1939, L.E., nº 2521], la *Virgen de la Candelaria* de Albufera [1941, L.E., nº 2627], los ángeles de la *Purísima* del Seminario de Orihuela [1945, L.E., nº 2808], el *Santiago* que forma un conjunto con la Virgen del Pilar de la iglesia de Orihuela que lleva su nombre [1946, L.E., nº 2819], el *Nazareno* de Cox [1946, L.E., nº 2846], el *San Pedro* de Rojales [1949, L.E., nº 2913], el *Ecce Homo* de Molins (Orihuela), [1958, L.E., nº 3144]. La ausencia de algunas imágenes patronales, como la *Purísima* de Torreveja [1939, L.E., nº 2514], o la *Virgen de los Desamparados* de Desamparados (Orihuela), [1939, L.E., nº 2540], estuvo motivada por problemas relacionados con su exposición al culto, dada la devoción que se les profesa en estas poblaciones. Dado el carácter de la muestra, no faltó la parte más significativa de las obras que se conservan en Almoradí, entre ellas los santos *Abdón y Senén* (1940), los dos *Yacentes* [1941, 1942, L.E., nºs 2652, 2697], *San José* [1942, L.E., nº 2705], *San Francisco Javier* [1942, L.E., nº 2717], *San Emigdio* [1942, L.E., nº 2720], el paso procesional *La Caída* [1944, L.E., nº 2772], *Santa Teresa* [1944, L.E., nº 2773], el *Cristo del Miserere* [1945, L.E., nº 2814], y el *Crucifijo* del salón de plenos del Ayuntamiento [1947, L.E., nº 2873]. En 2007 la *Virgen de Lourdes* de Cieza (1940), formó parte de la exposición “Redemptoris Mater, advocaciones marianas en Cieza”, comisariada por Ana María Ruiz Lucas, a la que no se llevó la imagen de Bernardette

Subirous [1945, L.E., nº 2805], que originalmente forma parte del mismo conjunto, muy probablemente por desconocerse su autoría¹³⁹.

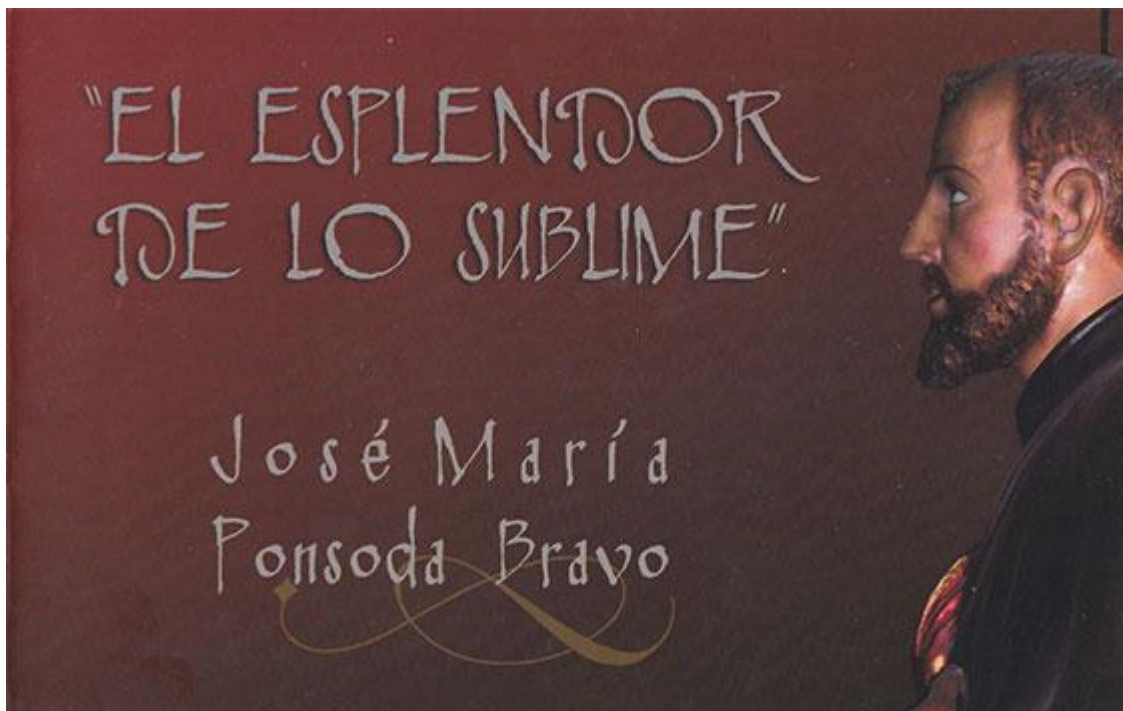


Fig. 105. Cartel de la Exposición celebrada en Almoradí. 2006.

La muestra: “Esculturas sobre papel. Bocetos de imaginería valenciana 1939-1965”, celebrada entre 2013 y 2014 en Simat de Valldigna y Valencia, con fondos del Archivo Diocesano de Valencia y el Museo Municipal “Marià Benlliure” de Crevillent, expuso el dibujo a lápiz: *San Francisco de Asís con Jesucristo y la Virgen de los Ángeles en la visión de la Porciúncula* [1956, L.E., nº 3017], presentado por José María Ponsoda como boceto del grupo escultórico ejecutado para el convento de Valencia de esta advocación¹⁴⁰. Desgraciadamente las circunstancias del momento abortaron la publicación del catálogo, editándose un escueto tríptico en el que figura la relación de obras expuestas, y la reproducción de algunas de ellas, entre las que se incluye el referido grupo de Valencia¹⁴¹.

¹³⁹ RUIZ LUCAS, A. M., *Redemptoris Mater...*, *Op.cit.* Al margen de localismos, esperemos que el interés suscitado por la imaginería en las últimas décadas trascienda el marco de lo local, coadyuvando a la recuperación de nuestro escultor en el contexto de la imaginería española de su época.

¹⁴⁰ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 43.

¹⁴¹ *Esculturas sobre papel. Bocetos de imaginería valenciana 1939-1965*. El texto que los acompaña, en la línea de las publicaciones de los años ochenta del pasado siglo insiste nuevamente en las circunstancias que motivaron la génesis de la colección y el papel de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, conocido sobradamente por otras publicaciones, al margen de otras preocupaciones de mayor calado científico atentas a discriminar los pintores de imágenes de los escultores que allí figuran, determinar su estilo y ofrecer una cronología de los artistas.

4. EL OBRADOR DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN EL CONTEXTO DE LA IMAGEN RELIGIOSA VALENCIANA DE SU TIEMPO

4.1. Ubicación y patrimonio.

Como ya se ha señalado en el apartado biográfico, José María Ponsoda instaló inicialmente su obrador en una planta baja del número 38 de la calle Orilla del Río o *Vora Céquia* de Valencia, donde radicó desde su establecimiento por cuenta propia en 1904, hasta su posterior traslado al número 2 de San Lorenzo, donde ya figura en el padrón de habitantes de 1910¹. Se trataba de un bajo espacioso, propiedad de los Franciscanos, alquilado por el escultor, juntamente con el segundo piso de la finca, donde instaló su vivienda, la identidad de cuya propietaria a la que se alude en algunos documentos desconocemos. La dirección, impresa en multitud de placas metálicas incorporadas a las obras, se confunde en ocasiones con Muro de Santa Ana, en razón de que esta vía, por la que se accedía a las viviendas, hace esquina con San Lorenzo. Se trataba de un emplazamiento céntrico, cercano a la catedral y la capilla de la Virgen de los Desamparados, visitadas a diario por numerosas personas, y cercano también en otro tiempo a obradores de imaginería de prestigio, como el de su maestro Damián Pastor, en la misma calle San Lorenzo, el de José Romero Tena, también en Muro de Santa Ana, o el de Venancio Marco en Caballeros².

La captación de encargos había impulsado a los escultores a instalarse en el centro histórico de la ciudad. Los barrios de la Catedral, el Carmen³, el Mercado, o la

¹ AMV., Padrón de Habitantes año 1910; Barrio 3º, f. 6507; nº 23862.

² El obrador de Damián Pastor figura en el número 1 de la calle San Lorenzo en 1888. (*Anuario del comercio, de la industria y de la navegación, Valencia*, 1888, p. 1801. En 1894 figura ya en el número 1 de Conde de Almodóvar, dirección que ostentaba cuando nuestro escultor trabajó con él. (*Anuario...*, 1894, p. 2183). En Muro de Santa Ana, concretamente en el número cinco, estuvo también el de José Romero Tena, antes de pasar a la calle Alboraiá, en la que se estableció más tarde, primero en el número 6, luego en el 21 y el 29, y finalmente en el 17, siguiendo la tendencia a la deslocalización de los obradores del centro histórico, donde el artesanado tradicional radicaba desde antiguo. El proceso de concentración en unos pocos barrios de la ciudad, estuvo motivado por la seguridad que acarrea a los oficiales establecidos por su cuenta situarse cerca de los locales visitados por una clientela segura. Solamente la adquisición de un notable prestigio pudo dispensar el traslado al ensanche. Fue entonces cuando el maestro estuvo en condiciones de afrontar la compra de un solar en el extrarradio para edificar obrador y vivienda, excusando la especulación del suelo y el alza de los alquileres de los inmuebles. El obrador de Melitón Comes debía gozar de notable popularidad cuando en 1914 se trasladó desde el número 18 de la calle Beneficencia, a un inmueble de nueva construcción situado en el número 9 del paseo de la Alameda. Como también el los Hermanos Bellido ubicado en sus inicios en el número 17 de la calle Bonayre de donde paso al número 14 de la calle Colón, en el ensanche. Aún así, el de Pío Mollar, desplazado desde el centro de la ciudad al extrarradio, primero de la calle Salva, al número 29 de la calle del Salvador, y luego del número 5 de la calle del Doctor Sanchis Bergón a una finca de construcción reciente situada en el número 18 de la calle del Norte, conservó una representación en la calle Zaragoza. Las direcciones de todos ellos nos son conocidas gracias a sus tarjetas de visita. Después de la Guerra Civil, las circunstancias derivadas del mantenimiento de la demanda de imaginería favorecieron la instalación de los obradores en el extrarradio de la ciudad, ante la carencia de locales que reunieran condiciones adecuadas de habitabilidad en el centro histórico. Escultores como José Hervás, Vicente Beltrán Grimal, Antonio Sanjuán Villalba, Antonio Ballester Vilaseca o Joaquín Tormo Catalá, desempeñaron su profesión en zonas alejadas del núcleo histórico. Frente a ellos, el obrador de José María Ponsoda permanecía en el lugar en el que radicó durante décadas, como testimonio de un tiempo pasado.

³ Juan Luís Corbín se refirió a propósito del barrio del Carmen a: "... los talleres de escultura donde se talla la madera, que tienen por suelo una alfombra de virutas, y las paredes prácticamente recubiertas de

Universidad, fueron los que albergaron un mayor número de obradores de imaginiería. Si a finales del siglo XIX la ubicación de la vivienda del maestro sobre el lugar de trabajo, que encontramos en los casos de Modesto y Damián Pastor, radicados en las calles de Lliria y Conde de Almodóvar respectivamente, o José Guzmán Guallar en la calle Salinas, sugiere la propiedad del maestro sobre el local, en el XX se trató las más de las veces, de bajos arrendados, que en razón de la exigüidad del espacio, pagaban precios bastante modestos a sus propietarios, en relación a los beneficios que extraían por su actividad. El periodista Eduardo Bort Carbó, amigo de José María Ponsoda, describió de este modo su obrador en 1961:

... es una habitación amplia, pero totalmente llena de figuras. Hay imágenes de todos los tamaños que llenan la casa. Al fondo de una de las salas se ve una Virgen de los Desamparados maravillosa⁴.

Sus escuetas referencias, a las que más tarde volveremos, no se apartan demasiado de la imagen que muestran diversas instantáneas antiguas, conservadas en la casa del escultor en Moncada, en las que posa al lado de algunas obras. En ellas se ven diversos modelos como el del Cristo del Asilo de San Eugenio de Valencia, o los de las carrozas de Vila-real, dispuestos en el interior de urnas, vaciados, y fotografías de obras realizadas, en ordenada amalgama. Dado el carácter metódico y ordenado del maestro, y su gusto por el arte y las antigüedades parece lógico que su obrador no fuera nunca un espacio adusto, atestado de polvorientos pertrechos, sino que al igual que la casa que mandó construir en Moncada participara de la tendencia a dotar el lugar de trabajo del decoro y del prestigio inherente a la actividad artística, que confería la posesión de objetos antiguos en cuidada amalgama con los modelos y las obras propias característica de los estudios de algunos pintores como José Benlliure o Fernando Cabrera, herederos de los antiguos gabinetes de curiosidades del manierismo, en los que figuraban pinturas, cerámicas, y piezas de guardarropía. Relacionada con esta tendencia anticuaria estuvo el obrador o “estudio” como lo llama Vicedo Sanfelipe, del escultor Miguel Torregrosa en Alcoi, conocido por una fotografía insertada en su *Guía de Alcoi*, publicada en 1925⁵ [Fig. 106], y es de suponer que el de otros muchos escultores, a la cabeza de los cuáles podría señalarse a Pío Mollar, quien también dispuso en una parte lo más selecto de sus modelos, quedando recogidos en una impagable instantánea publicada por José María Bayarri en la revista *Ribalta*⁶ [Fig. 107].

estampas que servirán de modelo para muchos detalles” (CORBÍN FERRER, J. L., *Historia y anécdotas del barrio del Carmen*, Valencia, 1980, p. 110).

⁴ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

⁵ VICEDO SANFELIPE, R., *Guía de Alcoi*, Alcoi, 1925, p. 409.

⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “El escultor Pío Mollar. In memoriam. Vida por el arte”, *Ribalta*, Valencia, septiembre-octubre 1953, s.f.



Fig. 106. El obrador del escultor Miguel Torregrosa. Ant. 1925. Fotografía publicada por Vicedo Sanfelipe.



Fig. 107. Pío Mollar en su obrador. Ca. 1930. Fotografía publicada por José María Bayarri.

Relacionado con el carácter liberal de la pintura, y con su dignidad, el término estudio, fue también utilizado por escultores como José María Ponsoda⁷. María Dolores Soler Ballester recuerda su obrador como una sala amplia, ocupada por los bancos y los potros para desbastar los embones, cuyo volumen les otorgaba verdadero protagonismo. Siguiendo su descripción, de esta sala se pasaba al patio interior de la finca. A la izquierda se encontraba el despacho del maestro, lugar que cabría considerar como su estudio, donde el maestro dibujaba y realizaba los trabajos administrativos, cuyas paredes se hallaban repletas de modelos, fotografías y dibujos⁸, y a la derecha un pequeño lavabo, contiguo al cual, se disponía la muela de agua donde se afilaban las gubias.

El obrador de José María Ponsoda contó como era habitual, con un variado catálogo de herramientas, y útiles de trabajo: álbumes, bocetos de barro o escayola, colas, compases, escofinas, estampas, fotografías de obras, gubias, libros, limas, maniqués, mascarillas, modelos anatómicos, mazas, obras de arte, ojos de cristal, palillos para modelar, tallas antiguas, vaciados de partes del cuerpo, etc. Eduardo Bort Carbó refiere algunas de ellas en la entrevista que realizó al maestro, ocupado en aquel preciso momento en la talla de un crucifijo⁹. Como en otros casos, la permanencia en el tiempo,

⁷ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta de José María Ponsoda a Manuel Moxó Ruano fechada en Valencia en diez de mayo de 1940.

⁸ Esta separación entre el obrador propiamente dicho, como lugar de trabajo y el despacho donde se llevan a cabo el trabajo más intelectual y administrativo la recoge Constantino Gañán a propósito de los obradores de imaginería sevillanos. “La primera era el obrador, lugar destinado a todos los trabajos mecánicos, ensamblaje y talla en el caso de los escultores y amasado, preparación de pigmentos y soportes en el caso de los pintores. En esta habitación estaría ubicado el herramental, y trabajarían los oficiales y aprendices. La segunda habitación, normalmente más pequeña, se encontraba la librería, las colecciones de modelos y estampas, así como la mesa de trabajo del maestro. Allí se recibiría a los clientes, se les darían órdenes a los oficiales, y el maestro estudiaría y ejecutaría sus trazas, dibujos y bocetos. (GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 82).

⁹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

determinó la acumulación de un material de trabajo insustituible, reunido durante décadas, al que el maestro se refería en un documento de venta-traspaso a su discípulo, Ramón Granell que no llegó a hacerse efectivo¹⁰. Resultó frecuente que el patrimonio de los obradores más antiguos procediera en parte de otros que le habían precedido en el tiempo. De este modo, el del murciano Roque López contó con los efectos de Francisco Salzillo, adquiridos al hermano del escultor, y el de Damián Pastor, maestro de José María Ponsoda, con una colección de modelos de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet¹¹, legada por su viuda al colegio de los Franciscanos de Ontinyent y hoy repartida entre esa institución educativa, el monasterio de Santo Espíritu en Gilet y el Museo de Bellas Artes de Valencia¹². La temprana muerte de los hijos de nuestro escultor eliminó la posibilidad de que estos heredaran oficio y obrador paterno, siguiendo la tradición de los siglos XVIII y XIX. No obstante, la presencia de descendientes directos, no impidió en otros casos que la desaparición del maestro determinara la dispersión del conjunto de modelos y herramientas, al ser adquiridos por otros escultores, olvidándose su procedencia con los años. Aún así, a diferencia de algunos obradores conocidos, como los de José Guzmán, recordado por Juan Bautista Porcar¹³, Pío Mollar o Venancio Marco, evocado por Javier Delicado¹⁴, cuyo contenido iniciaría su diáspora a su muerte¹⁵, el de José María Ponsoda le sobrevivió, pasando a regentarlo su viuda, a través del discípulo Francisco Martínez Aparicio, a quien a su cierre, acaecido años más tarde, le fueron entregados potros, gubias, escofinas y demás herramientas de trabajo relacionadas con la talla de la madera. Curiosamente, la colección de álbumes fotográficos, utilizada para mostrar las obras a los clientes y orientarlos en sus posibles encargos, cartas, libros de registro, y modelos, deviene excepcional en el contexto de la

¹⁰ De este modo se estipulaba: "... la formalización de un inventario por dos peritos nombrados por cada una de las partes, que valorara todos los modelos, herramientas y demás enseres existentes". El documento sin fechar se conserva en el archivador de las cartas del año 1942 hasta mayo 1945 (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*).

¹¹ "En aquests tallers d'escultura s'utilitzaven, com a models, esbossos de terracota, buidatges de peus, mans, màscares, reproduccions d'estàtues amb una grandària natural, gravats, quadres i obres originals de famosos escultors Valencians del segle XVIII, com ara Ignasi Vergara o Josep Esteve Bonet, o dels escultors contemporanis que havien sigut deixebles del taller". (PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 69. El subrayado es nuestro).

¹² BAYARRI HURTADO, J. M., "Arts aplicades...", *Op.cit.*, BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara...*, *Op. cit.*, pp. 235-236. Por poner un ejemplo ajeno al caso valenciano, los bocetos de Francisco Salzillo que actualmente conserva su museo, se adquirieron a los herederos del escultor Francisco Sánchez Araciel (Murcia, 1851-1918), (BELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia, 2015, p. 32).

¹³ "El taller era gran però jo vaig entrar en la seua decadència. El material pedagògic era ric: estàtues de l'antic de grandària natural, buidatges de mans i peus i màscares. Les parets estaven decorades amb gravats, alguns atribuïts a Durero i quadres a l'oli, entre ells un de Goya, prestatgeries fàrcides de esbossos d'escultura: algunes fetes pel mateix Vergara, i altres de deixebles del taller". (PORCAR, J. B., *Trencs, moradures i verducs*, Castelló, 1974, p. 18. El subrayado es nuestro).

¹⁴ "...Bustos de estudios clásicos modelados en yeso, bocetos de terracota, mascarillas y manos..." Para añadir más tarde: "...adustas y amarillentas estampas de vírgenes y santos colgadas de lustrosas paredes, descoloridas fotografías, trazas de retablos, bloques encolados de tablones, utensilios varios (gubias, mazas de hierro, escofinas,...) para trabajar la madera, yesos, virutas y cosas mil, lugar donde imaginamos a unos jóvenes aprendices, mocetones de cabezas rapadas (por aquello de la higiene y la salubridad), enfundados en aquellas blusas blancas, largas hasta las rodillas que se abrochaban en ambos hombros y que se ponían por la cabeza (algo así como el hábito profesional), prestando atención a los consejos que les daba su venerable maestro y atendiendo con disciplina y ayudando con prontitud en las tareas al grupo de oficiales que, formando piña, tallaban bloques de madera". (DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Un escultor..." *Op. cit.*, pp. 131, 140. El subrayado es nuestro).

¹⁵ Así, algunas imágenes realizadas con anterioridad a la Guerra Civil, como el *Corazón de Jesús* destinado a la colegiata de Gandía y el *Cristo* de Rafelguaraf, se vendieron a sus parroquias durante la posguerra. (Véase: ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 13/ 49; 20/ 57).

imagen religiosa valenciana del siglo XX, dadas las destrucciones y la dispersión frecuente de este tipo de piezas, realizadas por lo común con materiales frágiles. Dicha colección fue custodiada por su familia, que la ha conservado hasta hoy, conformando un caso único de preservación patrimonial, de un obrador de imaginería valenciano del siglo XX, habida cuenta de las pérdidas causadas por las sucesivas particiones hereditarias, amén de circunstancias fortuitas que les afectaron cuando estos aún se mantenían abiertos, como el incendio que en 1895 destruyó el obrador del escultor José Burgalat Ferrer, del que informaba la revista católica *El Siglo Futuro*¹⁶, o la riada que asoló Valencia en 1957, en la que sucumbió la mayor parte del contenido mueble de otros muchos, como los de José March Coll en la calle Na Jordana o Francisco Teruel, en Orilla Rio, por poner unos ejemplos¹⁷.

Al margen de los pertrechos y herramientas propias del modelado y la talla en madera, los recursos humanos constituyeron el patrimonio por excelencia del obrador. Muchos contaron con un reducido elenco de colaboradores, reclutados dentro del núcleo familiar, pero otros dieron cabida a una legión de operarios, afanados en la realización de los distintos encargos. Las fotografías de la época revelan que en los obradores de imaginería valencianos el trabajo se realizaba ante el público y en equipo. La del estudio Derrey, publicada por Agramunt Lacruz, de hacia 1915¹⁸, resulta esclarecedora de lo que fue un gran establecimiento. En ella observamos un espacio masificado, en el que laboran un gran número de aprendices, muchos de ellos niños. La iniciación del aprendizaje durante la infancia los hará habituales en la época. También los observamos en una fotografía de José María Ponsoda con sus colaboradores, publicada por la revista *Ribalta* en 1947 [Fig. 108], a propósito del homenaje que su director impulsó a nuestro escultor desde sus páginas¹⁹.



Fig. 108. José María Ponsoda con sus discípulos. Ca. 1907.

¹⁶ *El Siglo Futuro*, Madrid, 7 de enero de 1895.

¹⁷ “Llegó la agua asta (sic) la puerta del taller y de la casa pero no entró gracias a Dios, y de que estamos bien y trabajando”. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*, Carta a León Barrilero. 22 de octubre de 1957. El subrayado es nuestro).

¹⁸ Véase: AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario... I*, *Op. cit.*, p. 494.

¹⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana...”, *Op. cit.*, s. f. La fotografía original se conserva en la casa familiar del escultor en Moncada.

A juzgar por este testimonio fotográfico, el obrador del maestro contaba en la primera década del siglo XX con una decena de efectivos. Entre ellas se reconoce el joven Carmelo Vicent, y a los niños José Rausell y Francisco Lloréns. La instantánea del escultor con sus discípulos en 1934, procedente asimismo de su archivo [Fig. 109], muestra únicamente un grupo de cinco, formado por Enrique Villar, Francisco Martínez Aparicio, Carlos Román, José Ballester y Vicente Salvador²⁰.



Fig. 109. José María Ponsoda con sus discípulos en 1934.

A estos nombres cabría añadir otros, como José Arnal, o Eduardo Ballester Boix, que luego fue cuñado del maestro²¹. En ocasiones, el obrador se constituyó a partir de los miembros de la propia familia o de escultores ya formados, procedentes de otros obradores, como Enrique Galarza o Francisco Pablo Panach. Los dos trabajaron para nuestro artista, antes de establecerse por su cuenta. La fotografía del obrador de este último, sito en el número 34 de la calle Alboraya²² lo muestra con sus colaboradores, entre los cuales figuran el niño Arturo Bayarri Ferriol, y su sobrino Antonio Pablo Gimeno²³ [Fig. 110].

²⁰ Conservada también en su casa de Moncada, contiene al dorso la leyenda escrita de puño y letra por el maestro: “nº 2 José M^a Ponsoda con sus queridos discípulos en el año 1936: nº 1. Enrique Villar, nº 3 Francisco Martínez, nº 4 Carlos Román, nº José Ballester, nº 6 Vicente Salvador”.

²¹ TORMOS CAPILLA, J. B., *Tressors...*, *Op. cit.*, p. 53.

²² La fotografía fue publicada por Juan Luís Corbín Ferrer (CORBÍN FERRER, J. L., *Las barriadas de las calles de Sagunto y Alboraya*, Valencia, 1986, p. 205).

²³ Agradezco la identificación a la señora Carmen De Pedro Pablo, sobrina-nieta del escultor, propietaria de la fotografía original.



Fig. 110. *El obrador de Francisco Pablo. Ca. 1930.*

A diferencia de Francisco Pablo, el obrador de José María Ponsoda, donde el primero estuvo a comienzos de siglo, fue un local espacioso, aunque no de los más grandes, por más que su contribución a la hacienda pública, a la que ya aludimos al trazar el itinerario biográfico de nuestro escultor, resultara semejante a la tributada por los de Vicente Tena, José Romero Tena, o Pío Mollar, recordados por haber detentado el mayor número de operarios²⁴. De sus características podemos formarnos una idea a partir de las fotografías incluidas en sus anuncios y folletos publicitarios²⁵. A diferencia de éstos, el obrador de José María Ponsoda no contó con pintores de imágenes y doradores propios²⁶, sino que esta parte del proceso se ejecutaba fuera de sus paredes por operarios ajenos, desplazados a él en ciertas ocasiones, cuando algunos trabajos de gran tamaño requirieron ocasionalmente su presencia por las dificultades que entrañaba su transporte. Así lo sugiere la existencia entre su documentación de fotografías de obras sin policromar, como las imágenes de San Antonio de Villanueva de Castellón [1922, L.E., nº 1324], y San Lorenzo de Valencia [1940, L.E., nº 2605], o la *Purísima* de los Franciscanos del convento de Duque de Sesto en Madrid [1934, L.E., nº 2343], probablemente porque en razón de haberse llevado a cabo con premura no hubo posibilidad de fotografiarlas terminadas en su integridad. Asimismo por esta y otras razones el espacio físico que ocupó parece haber sido más reducido que el suyo y consecuentemente también el número de sus operarios.

²⁴ Contrariamente a la gran mayoría de los casos conocidos, el obrador de Pío Mollar era un local muy amplio, situado en el extrarradio de la ciudad, donde podían realizarse sin dificultad encargos de grandes dimensiones. Habitualmente el espacio físico solía ser un espacio lóbrego, con escasa ventilación, situado en la planta baja o el entresuelo de alguna vetusta finca del centro histórico. En él, modelos obras y recursos humanos se hacinaban durante largas jornadas, como muestran las fotografías de la época.

²⁵ El de Vicente Tena contaba hacia 1940 con nueve operarios, y el de Pío Mollar con 25, repartidos entre aprendices y oficiales de escultura, dorado y policromía. La información nos fue suministrada por el escultor Rafael Grafiá Jornet (Valencia 1924-2011), en la entrevista que mantuvimos con él la tarde del 2 de septiembre de de 2008.

²⁶ De lo contrario hubiera figurado en la documentación en el grupo de “doradores sin tienda”, en el que se recogen los obradores de escultura que englobaban a doradores y pintores de imágenes bajo el paraguas de lo escultórico (ARV., Legajo 2792, Gremio de doradores sin tienda, Año 1922-1923. *Anuario o guía mercantil e industrial de Valencia y su Reino*, Valencia, Jordá y Compañía, 1910, pp. 391. 396).

Pasada la época de los grandes obradores de comienzos del siglo XX, durante la posguerra proliferaron los establecimientos medianos como se ha dicho en el segundo capítulo, formados por escultores que aprendieron en aquellos el oficio y más tarde se establecieron por su cuenta²⁷, como ocurrió con José Ballester, José María Rausell y Francisco Lloréns, y Carlos Román y Vicente Salvador. Después de la Guerra Civil el obrador de José María Ponsoda estuvo integrado por un número de operarios inferior al de los años treinta. Nombres como Ramón Granell, Francisco Martínez Aparicio, y José Sebastián, en un primer momento²⁸, y Francisco Martínez Aparicio, Federico Esteve y Antonio Fernández, a comienzos de los años sesenta, se asocian a esta época²⁹. La afirmación en virtud de la cual: “su taller se convirtió en el más fecundo y activo de Valencia en las décadas de los 40 y 50, al tener que restituir tallas y dar cuenta de numerosísimos encargos...”³⁰, resulta insólita, si comparamos el número de sus operarios con los 40 o 60 que en sus tiempos llegó a tener José Romero Tena, a decir de Corbín Ferrer³¹, los 25 de Pío Mollar o los 9 de Vicente Tena en esta época, o si consideramos que por entonces dejó de admitir aprendices. Al igual que en el caso de José María Ponsoda, ambos habían vivido su época de esplendor durante el primer tercio del siglo, y aunque habían surgido muchos otros, el prestigio de que gozaron hizo que a la sazón mantuvieran una notable actividad, y que tuvieran que recurrir en ocasiones a algunos de sus antiguos colaboradores. Así, Pío Mollar hecho mano en ocasiones de Vicente Pallardó y Federico Siurana, y José Romero Tena de José Pérez Gregori. El escultor José Rausell Sanchis afirma que José María Ponsoda confió trabajos al obrador fundado por su Padre José María Rausell y Francisco Lloréns³². Esto debió acontecer antes de 1936. Consta que en la posguerra nuestro escultor, abrumado por los encargos, recurrió a un discípulo suyo para que realizara una imagen de una Virgen, ante su atenta mirada, haciéndolo saber al cliente, antes de que la obra llegara a ejecutarse³³.

Considerados estos ejemplos de colaboración entre maestros y discípulos, resulta razonable afirmar que la remuneración semanal de los operarios estuvo en función del trabajo que realizaban. El *Libro de Cuentas nº 16* contiene escrupulosas anotaciones de nuestro escultor a propósito de las cantidades pagadas a sus colaboradores por los distintos trabajos en los que tomaron parte. Algunos de ellos, como Ramón Granell o José Sebastián, contrataron obras de imaginería por su cuenta y riesgo cuando aún trabajaban con él³⁴, hasta los años sesenta la demanda fue abundante, y los obradores

²⁷ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, p. 204.

²⁸ La firma de los tres aparece al dorso de una tarjeta de felicitación redactada por José Sebastián, que los oficiales de José María Ponsoda regalaron a Amparo Ballester Boix, con ocasión de su santo: “Señorita Amparito Valencia 11-5-41, Los humildes oficiales del taller de Don José desean hoy muy formales felicidades para usted. Que la Virgen vea el celo con que en la vida lo amáis y un lugar allá en el cielo os destine y la veáis (rúbrica ilegible), Ramón Granell (rúbrica), Franco Martínez (rúbrica) José Sebastián (rúbrica). La tarjeta se conserva en un álbum de fotos del obrador en la casa de Moncada.

²⁹ FERNÁNDEZ OBREGÓN, F. J., “Federico Esteve, tallista, Domesticar la madera”, *Las Provincias*, Valencia, martes, 30 de octubre de 1990. p. 39.

³⁰ CIVERA MARQUINO, A., “Aniversario de la talla...” *Op. cit.*, p. 122.

³¹ CORBÍN FERRER, J. L., *Las barriadas de las calles de Sagunto...* *Op. cit.*, p. 204.

³² TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, p. 98.

³³ En carta de contestación a Alberto Paquet, remitida a Gijón, acerca de una *Purísima* de devoción para unas religiosas, José María Ponsoda manda cinco fotografías de cabezas de virgen y añade: “... digo me indiquen cual le parece bien que se haga. Digo encontré un discípulo y la hará en mi estudio bajo mi dirección” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. 17 de octubre de 1944. El subrayado es nuestro). Véase además: APEJMP., *Libro de Encargos*, nº 2781.

³⁴ El Archivo Diocesano de Valencia, conserva expedientes de las obras que los tres realizaron por cuenta propia en la época que trabajaban para José María Ponsoda. Esta práctica debió ser lo común en Valencia durante la posguerra, como atestigua el caso de Federico Siurana respecto a los obradores de Pío Mollar y

más importantes entre los que se cuenta el de José María Ponsoda, tuvieron que rechazar trabajos ante la imposibilidad temporal de poder realizarlos. Entonces ya no resultaba tan usual que alguno de los hijos del maestro continuara la profesión del padre y heredara su clientela, y por ello muchos discípulos y colaboradores sucedieron a sus maestros. Ya hemos señalado como la prematura desaparición de los hijos de nuestro escultor, desestimó esta posibilidad, no obstante, al contrario que en los siglos XVIII y XIX, raramente en el siglo XX el obrador pervivió en manos familiares más de dos generaciones. Para Javier Delicado:

... en otras épocas artísticas, sobre todo durante el barroco, los hijos de los maestros o en su ausencia los yernos, si eran preclaros, garantizaban la continuidad de los talleres y el mantenimiento de la clientela, constituyendo dinastías artísticas que se continuaron durante varias generaciones³⁵.

En muchos casos, a la muerte del maestro, el obrador pasó a manos de alguno de sus oficiales más aventajados³⁶. Aunque José María Ponsoda llegó a considerar la posibilidad de traspasarlo a Ramón Granell, fue su viuda la que se hizo cargo de él a su fallecimiento, como se ha señalado, por medio de Francisco Martínez Aparicio, prolongando su vida al menos hasta 1968, año en el que llevó a cabo el *San Sebastián* de la iglesia de Santa Quiteria y la restauración del *Nazareno* de Alcázar de San Juan. Con él concluían más de sesenta años de una institución, de la que había salido una ingente cantidad de obras y en la que se habían formado numerosos escultores, la mayoría de los cuales sobrevivieron al maestro, perpetuando ciertos rasgos de su estilo.

4.2. Funciones, estructura y significación.

En los epígrafes sobre la imagen escultórica religiosa valenciana coetánea de José María Ponsoda y sus precedentes en el siglo XIX, me he referido en repetidas ocasiones a la formación de numerosos escultores en los obradores de imaginería de la ciudad. En el desarrollo de su estilo, que se ha determinado a partir de las obras que de ellos se conservan, jugó un papel trascendental la formación recibida del maestro o en su defecto, de sus oficiales, quienes contribuyeron decididamente a la producción del obrador, muy especialmente en el caso de los más prolíficos, como era habitual desde antiguo, sin menoscabo de la profesionalidad del maestro, pues a él le incumbió escogerlos, y luego formarlos, para repartir más tarde las tareas en función de las capacidades de cada uno.

Herederos de una tradición anterior a la enseñanza académica reglada, impartida en los centros oficiales, en Valencia, como en otras ciudades donde la talla de imágenes religiosas mantuvo una cierta demanda, como Barcelona, Córdoba, Madrid, Murcia o Sevilla, el obrador de imaginería constituyó el garante de la transmisión del oficio de

Vicente Rodilla, o Enrique Tamarit Baixauli a propósito de Venancio Marco y Vicente Rodilla, respectivamente. La documentación del obrador de José María Ponsoda conserva las cuentas de algunas obras que así lo atestiguan.

³⁵ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Un escultor imaginero...”, *Op. cit.*, p. 128. (El subrayado es nuestro).

³⁶ Así, Vicente Burgalat se quedó con el de Modesto Pastor, y muchos años después Francisco Gil con el de Venancio Marco, después de haberlo regentado su yerno durante unos años, Arturo Bayarri con el de Francisco Pablo, y Juan Ibáñez Castro con el de Melitón Comes. En otras ocasiones, la muerte del maestro significó su cierre definitivo, pasando los clientes a su discípulo más aventajado. Así ocurrió con el del escultor Amador Sanchis, fallecido en 1929, algunas de cuyas obras destruidas durante la Guerra Civil, como el trono de la Purísima de Ontinyent, fueron encargadas a su discípulo Virgilio Sanchis después del conflicto.

escultor³⁷, detentando para algunos un papel determinante en la perpetuación del estilo neobarroco tradicional, en tanto la institución garantizaba a un tiempo, la transmisión de la praxis del oficio y la consecución de los encargos. Al margen de la valoración harto peyorativa de las imágenes valencianas de la posguerra, pretendidamente justificada en la práctica de este estilo por los obradores³⁸, la sumisión a las directrices del maestro determinó un grado muy notable de homogeneidad en las obras, necesario para que los rasgos propios del obrador no se diluyeran, contradiciendo el carácter de bloque monolítico con el que generalmente se los aborda³⁹.

El obrador, también llamado en ocasiones taller, como se conoció en Valencia, o estudio, como lo denominaba José María Ponsoda, en la propaganda y los papeles timbrados que utilizaba; nomenclatura esta última, más ligada a la imagen moderna de la escultura como arte liberal y al papel creador y director del maestro o en su defecto a la idea del artista solitario al margen de la ayuda dispensada por los colaboradores⁴⁰, fue el marco en el que se desarrolló la imaginería en la ciudad hasta los años sesenta del siglo XX, y constituyó la vía para el aprendizaje práctico de la escultura, al abarcar no solamente la práctica del modelado y vaciado que ofrecía la enseñanza oficial, impartida en las aulas de las escuelas de Bellas Artes y Oficios Artísticos, cuyo valor en el contexto de la formación de la sociedad industrial tampoco cabe minimizar⁴¹, sino también la talla en madera y piedra, y en algunos casos también el dorado y la policromía. Aunque la extensión desde el siglo XVIII del fenómeno académico, los había marginado, su papel en el aprendizaje de la praxis escultórica continuó siendo insustituible y en ocasiones cuando los profesores de la escuela eran titulares de algún obrador, sus mejores alumnos pasaron a él “prolongando su docencia en el terreno práctico”⁴². La facilidad del modelado como técnica hizo que fuera ésta y no la talla la que se impusiera en los programas de enseñanza oficial de la disciplina. Si las escuelas

³⁷ “Sabemos que la formación técnica se realizaba en los talleres, tristemente casi desaparecidos en nuestros días. Estos talleres eran un cúmulo de sabiduría artesanal donde se adquirían los más diversos conocimientos técnicos...” Para añadir más tarde: “La importancia de los talleres como centro de formación de los escultores quedó reflejada en la introducción. Sin embargo, el aprendizaje en ellos, estaba orientado principalmente hacia la escultura religiosa. En ellos se realizaban tronos, retablos, imágenes..., donde las técnicas de la talla, la policromía, dorado, etc., eran asimiladas por estos aprendices que más tarde se independizaban.” (MORENO ROMERA, M., y MORENO RODRIGO, M. A., “La plástica de nuestro tiempo”, *Historia del Arte en Andalucía, Medio Siglo de Vanguardias*, Sevilla, 1994, pp. 250, 264).

³⁸ Sus producciones suelen verse en su conjunto como un bloque monolítico. (TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, pp. 162, y ss. SANTANA CARBONELL, F., “Tron de la Mare de Déu del Miracle, herència de taller”, en PÉREZ MIRALLES, J., y RIBELLES ALBORS, I., (Coord), *Enrique Galarza Moreno, imaginero valenciano 1895-2000*, Cocentaina, 2001, p. 26). Para el caso sevillano también se ha señalado: “La uniformidad manifiesta por la imaginería, cuyo desarrollo atiende a causas comunes en toda Andalucía y raramente consigue la línea que delimita la artesanía de la artísticidad...” (MORENO ROMERA, M., y MORENO RODRIGO, M. A., *Op. cit.*, p. 248).

³⁹ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, pp. 533-534. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana... Op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ DÍAZ VAQUERO, M. D., *Imagineros... Op. cit.*, p. 67.

⁴¹ “Para ser exactos ¿quién necesita una educación “técnica”? indudablemente el obrero medio, como hemos visto, no la requiere, pero hay dos grupos a los que va a ser útil: los artesanos que perviven y aquellos que mediante cierta cualificación aspiran a ocupar empleos mejor considerados.” (PIQUERAS ARENAS, J. A., *El taller y la escuela en la Valencia del siglo XIX*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1983, p. 124.). Los obradores sevillanos sin embargo: “...estaban orientados a la demanda de nuestra sociedad, esto es, la imaginería. Cuando un escultor formado en estos talleres, pretendía ampliar sus conocimientos y valorar otras posibilidades de expresión fuera de las estrictamente impuestas por la realización de las imágenes de culto, se dirigía a las Escuelas de Artes y Oficios” MORENO ROMERA, M., y MORENO RODRIGO, M. A., *Op. cit.*, p. 250).

⁴² DÍAZ VAQUERO, M., *Imagineros..., Op. cit.*, p. 138.

oficiales aseguraban la formación en disciplinas como dibujo, anatomía, geometría, o modelado, las técnicas escultóricas y el dorado y policromía de las obras quedaran relegados a los obradores, y por ello sus efectivos fueron considerados simple y llanamente artesanos⁴³. Frente a la pintura, donde cabía la labor de aficionados, la escultura más condicionada a la posesión de una destreza técnica, requirió auténtica profesionalidad⁴⁴, y sus obradores presentaron una organización más compleja y una mayor variedad de formas y estilos.

La especialización derivada de la dedicación exclusiva a la escultura o en ocasiones a actividades complementarias, relacionadas con ella, como las técnicas concernientes a la policromía de las obras, juntamente con las características de su praxis organizativa, orientada a la adquisición de la capacidad técnica necesaria para desempeñar el oficio con destreza, garantizaron la transmisión de los conocimientos a generaciones de escultores. Sin lugar a dudas, la versatilidad de José María Ponsoda para abordar cualquier tipo de trabajo escultórico, estuvo relacionada con su formación, recibida como era habitual en diversos obradores⁴⁵. El *San Narciso* realizado para un particular de Moncada en 1901, muestra la destreza del escultor a la edad de dieciocho años. Esta destreza no constituye algo insólito, sino lo normal en una época, en la que el oficio de escultor se adquiría tempranamente tras largos años de aprendizaje⁴⁶. Los escultores de la época se iniciaban en la disciplina a una edad temprana, en algún obrador de imaginiería⁴⁷. Para el profesor Enrique Tamarit, imaginero en su juventud:

... el futuro imaginero iniciará su profesión desde temprana edad como aprendiz en el taller de imaginiería de consolidado prestigio, al tiempo que cursará estudios bien en una escuela de artes y oficios o en las aulas de la escuela superior de bellas artes⁴⁸.

La demanda de imágenes religiosas a finales del siglo XIX y durante la primera mitad de siglo, determinó que fuera ésta su principal ocupación. En consecuencia, la

⁴³ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 60. Sobre este problema véase: CHOCARRO BUJANDA, C., *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el Gremio y la Academia (1741-1833)*, Madrid, 2001.

⁴⁴ GAYA NUÑO, R., *Arte del siglo XIX, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, 19*, Madrid, 1966, pp. 69, 70.

⁴⁵ Sobre el liderazgo de la escultura catalana y valenciana en el contexto peninsular de la segunda mitad del siglo XIX véase: ELIAS BRACONS, F., *Op. cit.*, I, 1926, pp. 118, 119.

⁴⁶ Así lo atestigua el Niño Jesús tallado a esta edad por el escultor Enrique Galarza (Valencia 1895-Picassent 2000), fechado en 1913 (SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, p. 26).

⁴⁷ Para Carmen Pinedo la excelente formación técnica adquirida por el discípulo de José María Ponsoda, Julio Benlloch Casares, era el fruto de su paso por el obrador del maestro y por las aulas de la enseñanza reglada: “Dotat d’una excel·lent formació tècnica, assolida tant en el taller de Josep Maria Ponsoda com en els seus estudis en l’Escola d’Arts i Oficis i en l’Escola de Belles Arts de San Carles...” (PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 137. El subrayado es nuestro). Según refiere Aguilera Cerni, la precocidad del escultor Antonio Ballester Vilaseca, aparte de sus innegables dotes, se explica en virtud de la formación multidisciplinar adquirida tempranamente en el obrador de su padre, el imaginero Antonio Ballester Aparicio y en otros de diversos oficios, conocidos de su progenitor, para el que “...había que tener escuela y taller (AUB, E., *Antonio Ballester, Recuerdos de infancia, guerra y exilio, Elena Aub entrevista al escultor Antonio Ballester*, IVAM, Centre Julio González, Colección Documentos nº 2, Valencia, 2000, p. 34). Señala Aguilera Cerni: “Si a esto agregamos el trabajo normal en el taller de su padre, comprenderemos que la escultura –en sus aspectos artesanales y artísticos- ya iba desvelando todos sus secretos al niño que –nunca mejor dicho- era un escultor de raza” (AGUILERA CERNI, V., *Tonico Ballester, 60 años de esculturas y dibujos*, Valencia, 1986, p. 15). El mismo autor señala: ‘Mientras Ballester Aparicio talla la madera, Tónico escucha y observa cómo aparecen figuras, cómo trabajan los aprendices, cómo afilan las gubias, cómo acoplan piezas los oficiales, la cola, la garlopa, las prensas, la conversación inquieta... En suma, observa el proceso del trabajo físico y el intelectual, desde los primeros bocetos y dibujos de una obra hasta su conclusión final pasando por el boceto en arcilla’.

⁴⁸ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, p. 285. (El subrayado es nuestro).

gran mayoría de los escultores valencianos premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las primeras décadas del siglo XX, procedían de algún obrador de imaginería o habían pasado en sus inicios por alguno de los numerosos que existían en la Valencia de la época, para aprender los conocimientos técnicos de la escultura, como reconocía el crítico y escultor José María Bayarri:

... dichosos aquellos talleres de nuestros imagineros valencianos que encerraban cúmulos de entusiasmos: que en los lustros primeros del siglo actual daban entrada a tantos jóvenes que, si aprendices de imaginería, acudían tenaces asiduamente a San Carlos y visiblemente progresaban en su arte y en su taller, y superaban con frecuencia a los maestros dueños del taller y de él titulares, y que hoy son genios de la escultura⁴⁹.

Continuaba Bayarri su relato del obrador de imaginería valenciano, con encendidos toques de costumbrismo:

Con aquellas batas blancas largas blusas que se abrochaban en ambos hombros, que se vestían por la cabeza y que eran como el uniforme profesional. En aquellos talleres de santos empezaron nuestros hoy prestigiosos escultores y en ellos es añoranza el recuerdo⁵⁰.

La trayectoria de los obradores de imaginería valencianos de comienzos del siglo XX, trazada por el crítico y profesor de la escuela de Bellas Artes, e imaginero él mismo, venía avalada por su conocimiento directo del oficio. De este modo, la relación de los maestros y discípulos más aventajados asume tintes nostálgicos cuando refiere los obradores ya desaparecidos, que él había conocido en sus años de formación, recuperando su proverbial optimismo al elogiar la vieja planta baja de la calle San Lorenzo, testimonio vivo de una época pasada, de la que habían formado parte un nutrido grupo de escultores que aprendieron la técnica de la escultura con el maestro. A su obrador, uno de los más importantes de la Valencia de la época en opinión de Carmen Pinedo⁵¹, iban dirigidos los párrafos finales de su artículo:

Pero el taller que perdura es el interesante don José María Ponsoda Bravo, en la plaza de San Lorenzo. Vino de Barcelona de jovencito con gran ímpetu y fue de los antiguos de nota del taller de don Damián Pastor, junto a José March –que con cerca de ochenta años es el veterano del Gremio-. El señor Ponsoda abrió taller a comienzo del siglo y educó escultóricamente buen grupo de jóvenes, que, a su vez, hoy ya son maestros con taller público, y ¡lleva talladas 3.000 obras! De Casa Ponsoda, Julio Benlloch, el malogrado escultor de Meliana, que ya era un triunfador en las Exposiciones de la Juventud Artística en la Universidad, salió para la eternidad. De Casa Ponsoda salió también Carmelo Vicent a establecerse pronto por su cuenta. También Rausell, que hoy con Lloréns prestigian un taller. Y asimismo Salvador y otros muchos más⁵².

⁴⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana...”, *Op. cit.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ “Un dels tallers més importants era el de Josep Maria Ponsoda Bravo, escultor nascut a Barcelona, de pares Valencians i resident a València des dels diu anys. Format en el taller dels germans Pastor, Ponsoda va establir el seu taller, en independitzar-se, al carrer de la Vora de la Séquia: posteriorment, el va traslladar a la plaça de Sant Llorenç, núm. 1. S’hi van formar artistes com ara Juli Benlloch, Josep Maria Rausell, Carmel Vicent, Vicent Rodilla, etc.” (PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 68. El subrayado es nuestro).

⁵² BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana...”, *Op. cit.* Véase también: *Bayarri autobiografía a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèn 1902-1906.

Para Elena de las Heras, los artistas valencianos premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el primer tercio de siglo, que consiguieron colocar la escultura valenciana en una posición semejante a la pintura, en las últimas décadas del XIX:

... habían simultaneado los estudios oficiales con la práctica en alguno de los numerosos y prestigiosos talleres imagineros existentes en la ciudad, o en talleres de cantería y mármol e, incluso de joyería, donde adquirirían la pericia y maestría necesaria en las distintas aplicaciones de su oficio, con capacidad y método para poder crear lo que su temperamento les dictara⁵³.

En opinión de Javier Delicado:

... el hecho de estar matriculados en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos les deparaba un prestigio social, y si regentaban a la vez un taller, les proporcionaba un nombre, aunque jamás acabasen los estudios, ni se presentaran a examen...⁵⁴.

El papel jugado por el obrador en este sentido ya fue señalado por Anne Pingeot a propósito de la escultura francesa del siglo XIX⁵⁵. Como han hecho notar Javier Pérez Rojas y José Luís Alcaide, el dominio del oficio constituyó una de las características más relevantes de los artistas valencianos de la época. En su opinión la gran tradición artesana local tuvo mucho que ver con la valoración y extensión del buen hacer⁵⁶.

A propósito de la formación práctica de la escultura, brindada por los obradores de imaginiería, valencianos, señala Juan Bautista Porcar, la perplejidad que le causó el nivel demostrado por los alumnos de la Escuela de San Carlos, que compatibilizaban sus clases con el trabajo en alguno de ellos, en relación a los que como él, solo poseían los conocimientos aprendidos en las aulas⁵⁷. Era proverbialmente conocida la reticencia del escultor Carmelo Vicent, formado como se ha dicho con José María Ponsoda y catedrático de talla escultórica en la Escuela de Bellas Artes de Valencia desde 1942, a aceptar colaboradores sin experiencia en algún obrador de imaginiería⁵⁸.

⁵³ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., "Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)", en *La aplicación del genio*, Valencia, 2004, p. 71. Por ello cabría matizar la afirmación de Melendreras Gimeno en virtud de la cual los imagineros del primer tercio del siglo XX tuvieron "...una notable dignidad a la hora de realizar sus trabajos religiosos, con rasgos de poca creatividad, pero con buenos conocimientos artesanos en su oficio, de envidiable técnica, aprendida en el seno de la Academia de San Carlos", (MELENDRERAS GIMENO, J. L., "La obra del escultor valenciano Pío Mollar...", *Op. cit.*, pp. 207-208. El subrayado es nuestro). La opinión sobre la escuela de la academia, suscrita asimismo por Enrique Galarza en contraposición al obrador, ha de entenderse desde la tormentosa relación que su temperamento inquieto mantuvo con los titulares de los obradores por los que pasó: "El professorat era molt bo i allí é son s'aprenia de veritat; en els tallers als mestres se'ls respectava perquè eren els patrons, els amos del taller, però no per allò que sabien". (ORTÍ ROBLES, J. J., "Semblança d'un gran artista. Enrique Galarza Moreno", *Revista de Fiestas*, Picassent, 2009, p. 18. El subrayado es nuestro).

⁵⁴ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Un escultor imaginero..." *Op. cit.*, p. 129.

⁵⁵ LE NORMAND ROMAIN, A., "Les ateliers privés", en PINGEOT, A., (Coord), *La sculpture française au XIXe. Siècle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1986. pp. 32-41.

⁵⁶ PÉREZ ROJAS, F. J., y ALCAIDE DELGADO, J. L., "Godella villa de artistas, Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del novecientos", en *Cien años de expresión artística en Godella, Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del novecientos*, Valencia, 2010, p. 56.

⁵⁷ PORCAR RIPOLLÉS, J. B., *Trencs, moradures y verducs*, Castelló, 1974. p. 16.

⁵⁸ En otras regiones del Estado también se constata la pervivencia del obrador frente la enseñanza reglada. A propósito de Murcia, "estos talleres verdadera resurrección del gremialismo, constituyen la única alternativa válida ante la mediocridad de las enseñanzas oficiales de arte" (VALERO, P., *Pervivencia de Salzillo*, Murcia, 1983, s.f.).

Frente a los conocimientos generales que ofrecía el sistema académico, inspirados en criterios de orden teórico, y en la consideración de la disciplina escultórica como arte liberal, el obrador se revela como un ámbito de la praxis, en virtud de la formación personalizada y de una especialización, fundada en división tradicional del trabajo en maestros, oficiales y aprendices, orientada a garantizar la coherencia de los proyectos, al ofrecer para cada uno cometidos muy distintos. Esta división no era únicamente una segmentación operativa, en tanto comportaba además un distinto nivel de dominio del oficio, adquirido tras largas jornadas de trabajo durante años y por ende la idea de un estatus sustantivo, distinto a los restantes⁵⁹. Siguiendo este criterio y a fin de asegurar la eficacia del equipo, cada operario realizaba la tarea específica que se le había asignado en función de sus capacidades⁶⁰. Para Francesc Santana la formación del obrador ofrecía un carácter integral:

... es convertia el taller en escola i l'oficial del què depenia en un instructor que li ensenyava tan bé com podia a dibuixar, modelar, tallar, etc. A més, l'oficial influïa, dins de les seues possibilitats, en la formació moral i Intel.lectual, mostrant-li llibres, escrits... Per damunt de tots hi havia la figura del mestre, respectat per tots, no sols per la seua autoritat sinó per la seua habilitat i coneiximents⁶¹.

La formación en algún obrador de prestigio constituyó sin duda un aval para el futuro escultor, constituyendo su carta de presentación para la posteridad. El paso por varios obradores, constatado en José María Ponsoda y en la mayoría de escultores de los que tenemos noticias, estuvo en función de las expectativas de aprendizaje y remuneración que en cada caso podían ofrecer. El éxito de los mismos dependió de la dirección del maestro y las dotes de sus colaboradores, quienes pasados los años, no

⁵⁹ Según el escultor sevillano Francisco Buiza (Carmona, 1922-Sevilla, 1983), “un maestro imaginero no es un profesor de academia al que solo ven los alumnos en el aula una hora diaria 3 veces por semana” (MARTÍNEZ LEAL, P. I., *El escultor e imaginero Francisco Buiza Fernández*, Sevilla, 2000, p. 15. El subrayado es nuestro).

⁶⁰ A diferencia del sistema fabril en el que cada operario únicamente sabe realizar la función que desempeña, desconociendo las restantes, los miembros del obrador acabada su formación eran capaces de realizar cada una de las tareas que comportaba la ejecución de una obra, si bien en orden a la excelencia, en los grandes obradores terminaron realizando una sola, en una dinámica cercana a la moderna división del trabajo. Refiere Rafael Grafiá el desagrado que causó al maestro Pío Mollar, con el que se formó, la mascarilla que un escultor de su obrador, habituado durante años a hacer otros trabajos de la escultura realizó, airado ante los rostros que el joven Grafiá era capaz de realizar de su propia mano. En este sentido en los grandes obradores valencianos la imagen escultórica religiosa era más producto de un equipo que de un artista concreto, en un concepto cercano al de una moderna cadena de producción. En tanto la división del trabajo deviene una característica del sistema fabril frente al artesano, se ha acusado de “industrial” a la imaginería valenciana, sin entrar a considerar que todas las partes del proceso se realizaban manualmente como luego veremos. Para José A. Piqueras Arenas: “El obrero manufacturero a diferencia del artesano que aunque especializado en un oficio controlaba todas las fases de elaboración en el mismo, pasa a desempeñar una función muy específica en la que deberá perfeccionarse porque con otros trabajadores igualmente parciales forma ese obrero colectivo...” Más adelante añadirá: “La liberalización del trabajo, la desaparición del proceso de iniciación al oficio y la presión de los trabajadores no cualificados terminan de una vez por todas con la forma peculiar de organización industrial del feudalismo: los gremios”. (PIQUERAS ARENAS, J. A., *Op. cit.*, pp, 118, 119).

⁶¹ El obrador implicaba también un estilo, fundado en un conjunto de modelos, estampas y dibujos. Para Francesc Santana, el obrador sería el garante de la transmisión de las formas barrocas de la imaginería valenciana, como invariables castizos a lo largo del tiempo: “Per tant, el mestre que ja havia rebut els cànons del seu mestre, s'encarregava de transmetre'ls als seus deixebles amb la meteixa dedicació i disciplina que ell els havia rebut, assegurant-ne així un llenguatge (en aquest cas el barroc) que perdura pràcticament inalterable a través del temps. Amb això no s'ha d'entendre que d'aquest tallers eixiren meres còpies rànries del passat, sinó que el talent creatiu de cada futur escultor es movia sempre dins de certs cànons” (SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, pp. 26-27. El subrayado es nuestro).

dejaron en ocasiones de hacerlo constar. Algunos escultores exhibieron como divisa su condición de discípulos de reputados maestros⁶². Cuando José María Bayarri procedió a agrupar los escultores valencianos a partir de los obradores en los que se formaron, no hacía sino seguir el criterio tradicional de las tertulias y medios artísticos valencianos. La selección de jóvenes con talento, contribuyó a mantener el aura del establecimiento durante décadas, con todo, no puede decirse que el éxito del establecimiento dependiera únicamente de sus oficiales, quienes las más de las veces habían adquirido su bagaje práctico con el maestro⁶³. José María Bayarri destaca la formación de temperamentos “en su estudio desenvueltos” practicada por José María Ponsoda durante años, tras largas sesiones de trabajo, iniciadas a las ocho de la mañana y prolongadas hasta las doce o la una. Después de comer, el trabajo del escultor proseguía hasta las ocho, y aún por la noche, después de cenar y rezar el Rosario, como hacía su maestro Damián Pastor, tras la merienda de media tarde.

El obrador era ante todo el nombre del maestro, por el que era conocido en el exterior, exhibido en anuncios publicitarios de anuarios y revistas de inspiración religiosa, catálogos y folletos. Cuando éste unía a su actividad privada la docencia, o los cargos académicos, su nombre resultaba doblemente prestigiado. José María Ponsoda, hizo constar en su tarjeta de visita y en algunos folletos publicitarios, su condición de antiguo ayudante de la Escuela de Artes y Oficios y profesor auxiliar del Instituto General y Técnico de Valencia⁶⁴ [Fig. 111, 112].

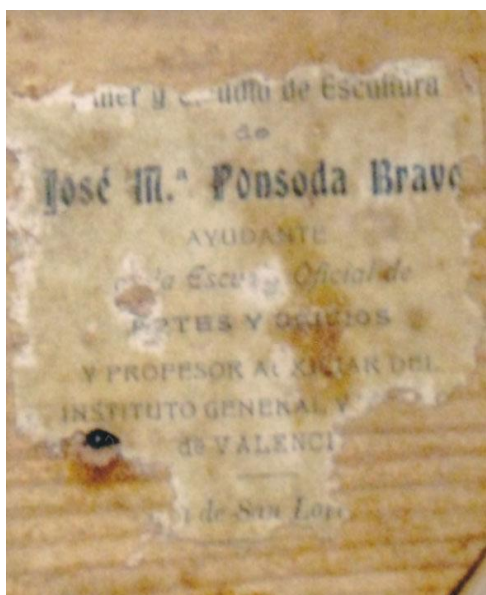


Fig. 111. Tarjeta del obrador de José María Ponsoda. Ca. 1911-1913. *Niño Jesús* de Quart de les Valls.

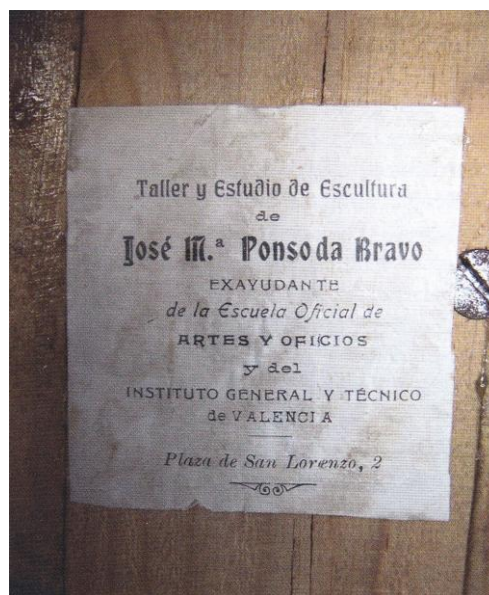


Fig. 112. Tarjeta del obrador de José María Ponsoda en 1918. Cocentaina, *San Antonio de Padua* de las Clarisas.

⁶² Así, Vicente Tena Fuster destacó su formación con el escultor Modesto Pastor, y Aurelio Ureña y Ramón Temprado con Damián Pastor.

⁶³ Aunque Enrique Galarza atribuye buena parte de sus progresos a la buena dirección del escultor Joaquín Climent, oficial de Venancio Marco (TARONCHER MORA, V., “Las imágenes sagradas del convento de capuchinos,” *Revista de Fiestas*, l’Ollería, 1997, pp. 132-133). Rafael Grafiá señala la trascendencia que los consejos de su maestro Pío Mollar, tuvieron en su formación.

⁶⁴ Las tarjetas aparecen pegadas a las imágenes del Niño Jesús de Quart de les Valls (ca. 1911-1913), y de San Antonio de las monjas clarisas de Cocentaina [L.E., nº 871]. José Romero Tena, y más tarde Vicente Bendito Baró refirieron también en sus tarjetas de visita su condición de docentes en la “Escuela Oficial de Artes e Industrias”, y “maestro en talla de madera de la escuela de Artes y Oficios de Valencia”, respectivamente, y Carmelo Vicent la de “Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes”.

Estas referencias también figuraron en anuncios publicitarios y en algunas obras anteriores a 1936. Pero por más que estos cargos le confirieran un aura, los secretos del oficio solo se mostraban en el obrador, en ningún caso se facilitaban en las aulas⁶⁵. Al margen de ciertas ocupaciones complementarias el maestro era poseedor de un oficio envidiable, adquirido durante años de duros trabajos. Para Constantino Gañán:

... los talleres de los maestros cuyas originalidades estilísticas y técnicas sobresalían de entre los demás fueron los verdaderos motores de la evolución de ciertas técnicas” en la imaginería sevillana de la edad moderna y contemporánea⁶⁶.

El maestro, contaba con una gran experiencia en el oficio, él mismo había sido aprendiz y más tarde oficial en uno o varios obradores antes de independizarse y aunque generalmente intervenía de un modo concreto mediante la talla de los rostros o mascarillas de las imágenes, su labor se orientaba en otras direcciones, como el dibujo de los proyectos, o la realización de los modelos, que abarcaban los fundamentos intelectuales de la disciplina escultórica. Generalmente era el responsable del trabajo, organizaba las tareas, suministraba las pautas y modelos, y daba instrucciones precisas a sus colaboradores, como nuestro escultor reconoce⁶⁷.

La estructuración en el reparto del trabajo dentro del obrador fue muy estricta, especializándose cada oficial en cometidos muy concretos. Con esta especialización se garantizaba un elevado nivel de perfección técnica. La sumisión a las directrices del maestro determinó en los oficiales, un notable grado de homogeneidad, necesario por otra parte, para que no se diluyera el estilo, característico del obrador, como se ha señalado. Solo así se explica el elevado número de trabajos salidos de los obradores de

⁶⁵ BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara...*, *Op. cit.*, p. 60.

⁶⁶ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ Para Carmen Pinedo que sigue a Santiago Alcolea (ALCOLEA, S., (Dir.), *Escultura Catalana del segle XIX. Del neoclassicisme al realisme*, Barcelona, 1989, p. 206): “... el mestre donava les traces i la idea general del conjunt, desenrotllava les tasques de coordinació general i realitzava els treballs de més compromís. Els oficials s’ocupaven ja de tasques de responsabilitat, mentre que els aprenents s’iniciaven en l’ofici realitzant treballs més senzills (PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 70). Según Rafael Grafiá su maestro Pío Mollar era el que hacía en exclusivo los modelos y las mascarillas de las imágenes (TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, Valencia, 2009, p. 91.). Así lo refiere también el propio maestro en una carta dirigida a Vicente Nostrort, sacristán de la iglesia de San Jaime de Vila-real, fechada el 15 de julio de 1958, a propósito de un rumor referente a la construcción de la carroza de las Hijas María del Rosario de la población por los sobrinos del escultor: “...que todo lo que sale de mi taller está hecho bajo mi dirección gracias a Dios haciendo un servidor de mi propia mano tanto los modelos dibujos y caras de las imágenes ó sea todo lo más difícil” (APEJMP., *Libro de Cartas 1951-1963*, s. f.). Como señala José Hernández Díaz a propósito de Pérez Comendador: “indudablemente el artista debe dedicar su tiempo a la “creación”, delegando la realización en colaboradores y auxiliares, pues ésta a veces, exige mucho tiempo, que le distrae de su principal misión, especialmente en el campo escultórico; pero, no obstante precisa conocer estas técnicas para saber mandar, vigilar la ejecución y, sobre todo, acabar, dando los imprescindibles toques finales. Para Lionello Venturi “lo propio del arte es el establecimiento de una relación entre la ejecución y la concepción”. (HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Op. cit.*, p. 29). Con todo, la responsabilidad de José María Ponsoda sobre los trabajos encargados a su obrador fue mucho mayor, pues en ocasiones consta que también realizó las manos a las imágenes, como se desprende de una carta al reverendo Alejo García Sanchis párroco de la Misericordia de Alicante, fechada en Valencia en 7 de enero de 1946 a propósito de la marcha del San José de Carolinas, en la que afirma tener “... el armazón hecho y la cara y manos desbastadas” (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*. El subrayado es nuestro). En carta al constructor residente en Barcelona Eliseo Nadal, afirmaba a propósito de la imagen de la Virgen de los Desamparados para la iglesia de Benimarfull que le había encargado, estar “... haciendo los dibujos para el decorado” (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, 3 de julio de 1953. El subrayado es nuestro).

imagería valencianos, cuyos miembros tuvieron una participación destacada. La noticia de la talla de la *Divina Aurora* de Beneixama por Ramón Granell a partir de las instrucciones de José María Ponsoda⁶⁸, explica la mimetización de su estilo en la obra personal del discípulo, al modo de Roque López con Francisco Salzillo, o Francisco Pérez Gregori con José Esteve Bonet⁶⁹. Recuérdese que entre las funciones del maestro estaba la formación de los aprendices, aunque en ocasiones dicho cometido recayera sobre los oficiales más aventajados, como recuerda Vicente Rodilla, formado en el floreciente obrador de nuestro escultor, al reconocer la impronta que Julio Benlloch Casares detentó en su carrera⁷⁰. También los recuerdos de Enrique Galarza, colaborador de nuestro escultor en su juventud, inciden en este particular, al destacar los consejos recibidos de Joaquín Climent Lázaro, oficial primero de Venancio Marco, en cuyo obrador se inició en el arte de la imagería⁷¹.

A menudo el maestro gozaba de una acreditada reputación, merced a sus dotes, su experiencia o su capacidad organizativa. José María Ponsoda había iniciado su formación en Barcelona, en el obrador del escultor Francisco Torrás, al tiempo que estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Llotja, y a su llegada a Valencia ingresó en el de Damián Pastor, antes de establecerse por su cuenta⁷². Para Javier Pérez Rojas y José Luís Alcaide:

En Valencia, quizás por esa fuerza de la presencia artesana y culto al oficio, el dedicarse a la vida artística era otra forma de salida profesional que no encontraba el rechazo familiar tan típico de toda biografía de pintor o escultor⁷³.

Aún así, el fracaso fue algo connatural a toda carrera artística, y nuestro escultor tuvo que trabajar duro en sus inicios. Ya hemos visto como esto comportó la aceptación de encargos de otros profesionales con obrador abierto como José Gerique, José March, o Francisco Sambonet⁷⁴. La decisión de establecerse por su cuenta, tomada a la temprana edad de veintidós años, debió poner a prueba sus recursos, fundados en un dominio pleno del oficio y una gran capacidad de trabajo.

En ocasiones para afrontar el riesgo que encarnaba el establecimiento por cuenta propia, algunos escultores decidieron asociarse con otro profesional, generalmente un antiguo compañero, regentando el mismo obrador, así ocurrió con José Castrillo y su socio José Montesinos, Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell, y también con algunos discípulos de José María Ponsoda, como José Rausell y Francisco Lloréns, o Carlos

⁶⁸ PAYA ANDRÉS, M., *María, Divina Aurora...*, *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ El Barón de Alcahalí recoge como de Francisco Pérez la imagen de San Hipólito, patrono de Cocentaina, que Martí Mayol asigna a su maestro José Esteve Bonet. Como Ana Buchón ha señalado, la relación profesional fue estrecha entre maestro y discípulo (BUCHÓN CUEVAS, A., "Sobre una obra de José Esteve Bonet en Benilloba", en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano, mayo 1992, Actas*, Valencia, 1993, p. 319 y ss.). Lo mismo ocurrió con José Esteve respecto a Francisco Esteve, su segundo maestro, cuyos encargos eran realizados por el primero en cuatro de las cinco partes como éste confiesa en su célebre *Libro de la Verdad* (IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, p. 27).

⁷⁰ BONET SALMANCA, A., "La obra del imagero Vicente Rodilla," *Memoria histórica 1954-2004*, Gandía, 2004, s. f.

⁷¹ TARONCHER MORA, V., *Op. cit.*, pp. 132-133.

⁷² Conocemos el camino que recorrieron muchos de los escultores de la época antes de poder independizarse. Francisco Pablo pasó por los obradores de Damián Pastor, Francisco Cuesta, Rafael Jerique y José María Ponsoda antes de trabajar por su cuenta. Como en el caso del José Capuz Mamano, Francisco Cuesta López se inició en el obrador de Damián Pastor y a su cierre pasó al de Romero Tena, donde tuvo por maestro al escultor Bernet.

⁷³ PÉREZ ROJAS, F. J., ALCAIDE DELGADO, J. L., *Op. Cit.*, pp 66-67.

⁷⁴ Véase: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nºs 1, 4, 5, 10, 15, 17, 20, 24, 40, 53, 57, 240, 288.

Román y Vicente Salvador, establecidos por su cuenta en 1930 y 1939 respectivamente, en tanto la separación de la tutela del maestro no dependía tanto de la adquisición de una capacidad técnica, como del reto que para un artista novel suponía la arriesgada tarea de darse a conocer y conseguir encargos en un medio sujeto a una dura competencia. La asociación de dos maestros constituyó un medio para afrontar la atomización y dotar de mayor proyección y entidad organizativa el obrador. Con todo, la competencia suponía un grave inconveniente, como se desprende de las veladas descalificaciones que algunos folletos publicitarios de obradores vertieron sobre otros. Ya me referiré al caso del escultor Eugenio Carbonell, quien asociado en sus inicios con Aurelio Ureña, tuvo que dedicarse a la escultura funeraria, por no haber suficiente trabajo en el obrador de imaginiería que ambos regentaban. Recordado años después por su discípulo José Ortells⁷⁵, debió tratarse de un establecimiento modesto, a juzgar por las veladas críticas que este segundo dedicó al obrador de Vicente Tena, a raíz de la publicación de su folleto comercial⁷⁶.

En un rango inferior al maestro, se encontraban los oficiales. En los grandes obradores, con una nutrida plantilla de oficiales, existió la figura del oficial primero, la segunda tras el maestro. Así, José Burgalat Ferrer fue oficial primero de Modesto Pastor, y Julio Vicent Benlloch de Pío Mollar. El oficial, era aquel que sin ser maestro había concluido su etapa de aprendizaje y podía trabajar por sí mismo todas las partes de la obra. José María Bayarri refiere el caso de escultores con dotes, cuya actividad como oficiales al servicio de un obrador acreditado les privó de reconocimiento, diluyéndose su personalidad en la obra del maestro, que daba nombre al local y firmaba los trabajos. Así ocurrió con Juan Bautista Palacios, del cual el escultor y crítico señalaba su condición de realizador de: “... *perfectes escultures, quina gloria sempre recaía en els qui eren amos dels tallers industrialitzats*”⁷⁷.

Como también con Juan Bernet, Antonio Ballester Aparicio, o Joaquín Climent Lázaro, por poner algunos ejemplos. Resulta revelador a este respecto el disgusto que ocasionó a Enrique Galarza Moreno, la apropiación por Venancio Marco Roig de un conjunto de pequeñas imágenes realizadas por él estando en su obrador⁷⁸. José María Ponsoda tuvo entre sus oficiales escultores de la talla de José Arnal, Julio Benlloch, Carmelo Vicent, Enrique Galarza, Ramón Granell, Francisco Martínez Aparicio, José Rausell, Carlos Román, y Vicente Salvador, entre otros. A estos correspondió la realización en materia definitiva de los modelos del maestro, como atestigua el referido grupo de la Divina Aurora de Beneixama, cuya ejecución, confió a Ramón Granell como se ha señalado, reservándose el maestro la realización de la totalidad de las mascarillas⁷⁹. Es lógico pensar como ha señalado Constantino Gañán que cada oficial se especializara en una determinada tarea, por más que por su formación tuviera un dominio general del oficio⁸⁰.

El cometido de los oficiales se orientaba en un doble dirección, la responsabilidad sobre las tareas confiadas por el maestro, y en ocasiones la formación de los jóvenes aprendices. La huella dejada por los oficiales en la formación de los artistas, se revela en las biografías de escultores como Francisco Cuesta, Enrique Galarza, o Vicente Rodilla, estas últimas ya referidas, cuando años después recordaban los consejos

⁷⁵ BORT VELA, J., “Charla con José Ortells”, *Valencia Atracción*, Valencia, Noviembre, 1932. (Citado por: GASCÓ SIDRÓ, A., Y VIVES AGOST, M. T., *El escultor Ortells, Apuntes para una biografía*, Castelló, 1989, p. 15).

⁷⁶ *Taller de escultura de Aurelio Ureña, Colón 14, Valencia, Escultura, talla y dorado*, s. a. s. f.

⁷⁷ BAYARRI HURTADO, J. M., “Els Contemporanis”, p. III, *Història de l’Art...*, *Op. cit.*

⁷⁸ TARONCHER MORA, V., “Las imágenes...” *Op. cit.*, pp. 132-133.

⁷⁹ PAYA ANDRÉS, M., *Op. cit.*, p. 55.

⁸⁰ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 42.

recibidos de Juan Bernet, Joaquín Climent y Julio Benlloch, en su época de formación en los obradores de José Romero Tena, Venancio Marco o José María Ponsoda.

Los obradores de imaginería valencianos contaron con una plantilla de oficiales conocedores del oficio, capaces de transmitir sus conocimientos y experiencias a los jóvenes talentos. Señala Blasco Carrascosa, la influencia que en la temprana vocación del joven Francisco Badía Plasencia ejerció el obrador de José Guzmán Guallar, donde trabajaba su padre⁸¹. Al desarrollo de la vocación artística de los escultores noveles contribuyeron las tertulias artísticas que tenían lugar en los obradores de imaginería, al concluir la jornada laboral. En ellas se referían anécdotas de los grandes escultores, y se discutían las noticias del medio local, relacionadas con las bellas artes.

En un rango inferior a los oficiales se encontraban los aprendices. El aprendiz era un niño o un joven que entraba en el obrador para iniciarse en el oficio. Se trataba generalmente de un sujeto con predisposición para el dibujo, o el modelado de pequeñas figuras, recomendado al maestro por un religioso, un cliente o por alguna persona cercana al establecimiento⁸², al que en ocasiones veían con verdadera fascinación, como atestiguan los casos de fray Humilde y Vicente Rodilla a propósito de José María Ponsoda⁸³. La enseñanza del oficio para ellos se iniciaba a una edad muy temprana. José María Ponsoda inició su formación con Francisco Torrás a los once años. A esta misma edad empezó Ezequiel Mampel en el obrador del reputado Modesto Pastor. Vicente Rodilla tenía trece años cuando entró en el obrador de Ponsoda. Carmelo Vicent y Julio Vicent Benlloch eran también unos adolescentes cuando entraron en el de nuestro escultor. Lo mismo que Arturo Bayarri, cuando inició su formación con Francisco Pablo, toda vez que este último hubo dejado los obradores de Francisco Cuesta y José María Ponsoda, para trabajar por su cuenta. La referida fotografía del obrador de la calle San Lorenzo en sus primeros tiempos, publicada por José María Bayarri, que he datado en torno a 1910 a partir de la edad que en ella manifiesta el joven Carmelo Vicent, muestra a varios de los discípulos de nuestro escultor durante su época de aprendices. El maestro se revela en ella como un padre, tutelando su formación y estimulándoles a superarse. Por ello puede aventurarse que los vínculos afectivos iniciados durante la etapa de formación con el maestro, perduraron largos años, como atestigua el caso de Carmelo Vicent con nuestro escultor, a quien hizo padrino en el bautizo de su primer hijo. No obstante la protección dispensada en otro tiempo al aprendiz en casa del maestro, heredada del sistema gremial, que ejemplifica Modesto Pastor con Ezequiel Mampel y Vicente Burgalat, quedará circunscrita progresivamente a parcelas relacionadas con el terreno de lo profesional, como la formación técnica y el aval del alumno ante la escuela de bellas artes, tendiendo a diluirse las actitudes paternalistas

⁸¹ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, I, p. 141.

⁸² La carencia de informes y referencias explica la anécdota recogida por Vicenta del Río, en virtud de la cual Modesto Pastor exigió al joven José Viciano la ejecución de un modelo de *Purísima* para verificar sus dotes (DEL RÍO DÍAZ, V., *Descubriendo a José Viciano Martí*, Proyecto de investigación *Universitat per a Majors*, Universidad de Castelló, 2007, 25).

⁸³ No ha de ignorarse la atracción que en ocasiones ejerció este espacio en el que cobraban vida las imágenes, a través del testimonio de numerosos escultores. Conocemos el caso del fray Humilde a propósito de José María Ponsoda: "... todos los días me quedaba en la puerta de su taller, mirando tras los cristales, como sus manos impulsadas por su corazón artístico forjaba santos. Horas pasaba allí pegada mi vista en sus manos pensando; ¡ah! Si yo pudiera y supiera hacer santos" (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*). Vicente Rodilla señala a este respecto: "Yo quería ser pintor, pero una vez me detuve delante del taller de Ponsoda, en la plaza de San Lorenzo, y me llamaron la atención sus imágenes. Entré a pedir trabajo y me aceptó. Tenía 13 años" (ARAZO BALLESTER, M. A., "Media hora con Vicente Rodilla, hablando de mosaicos en relieve", *Las Provincias*, Valencia, Viernes, 8 de octubre de 1971, p. 23. (El subrayado es nuestro).

que el sistema arrastraba desde antiguo⁸⁴. En tanto la admisión de aprendices entrañaba la obligación de formarlos por parte del maestro, todo parece indicar que después de la Guerra Civil José María Ponsoda no volvió ya a admitirlos, como indican varias cartas del maestro rechazando sus ofrecimientos, entre ellas la de los padres del joven Valentín García Quinto⁸⁵. Dada la premura en la que los trabajos tuvieron que realizarse, parece lógico pensar que no cabía ya la posibilidad de dedicar a su formación el tiempo requerido, y por ello debieron llevarlos enteramente a cabo oficiales experimentados, si consideramos el lento y costoso aprendizaje del oficio de escultor.

La formación del aprendiz, iniciada desde los cimientos, “empezar por barrer el obrador”, en el argot de los imagineros, comprendía también en sus primeras etapas la enseñanza del dibujo y el modelado, a la que se dedicaban las escuelas oficiales, cuando por su juventud todavía no tenía la edad requerida para ingresar en ellas. El alto grado de especialización requerido para garantizar el éxito en las tareas, desmiente que su trabajo fuera remunerado en las fases iniciales. La remuneración debió estar marcada por la realización satisfactoria de una fase de ejecución o parte completa de la escultura.

Refiere Enrique Galarza a este respecto, la anécdota de la devolución de la peseta que le entregó Venancio Marco, cuando era aprendiz de su obrador, ante sus poco afortunadas palabras: “todavía no sé lo que tengo que pagarte y... no sé ni lo que te doy”⁸⁶. El artista Remigio Soler desistió de su vocación inicial de escultor, a consecuencia de esta costumbre⁸⁷. Cuando el alumno tenía orientados sus intereses hacia la escultura profana y monumental, el obrador de imaginería representó únicamente un medio de costear sus estudios en la enseñanza académica oficial. José María Bayarri refiere el caso del escultor Francisco Paredes, cuya posición acomodada lo eximió de entrar en alguno de ellos para seguir sus estudios, a diferencia de la gran mayoría de alumnos para los cuales esta posibilidad representaba la única salida⁸⁸.

Al tiempo que empezaba a modelar para aprender las nociones básicas del volumen, el aprendiz ayudaba en tareas básicas como la preparación del barro, las colas, o los tablones de madera que se utilizaban en la realización de los montajes. Más tarde pasaba a tallar la madera, realizando elementos secundarios de la escultura que el maestro le confiaba en correspondencia con sus progresos. Generalmente solían ser partes aisladas de la figura, atributos, puntas de pies, alas⁸⁹. Para Constantino Gañán:

... el aprendiz adquiriría el estilo de su maestro, hecho evidente, ya que este tipo de formación, además de estar basada en la observación directa y participación en el taller, se completaba con la copia de estampa o dibujos del maestro, así como en la de modelos de esculturas que todo taller poseía⁹⁰.

⁸⁴ Por más que “Al fin y al cabo las relaciones entre el patrono y los tres, cuatro o cinco empleados que trabajan con él en un régimen escasamente mecanizado permite cierta familiaridad artesanal pese a que socialmente el trabajador ya es un asalariado” (PIQUERAS ARENAS, J. A., *Op. cit.*, p. 120).

⁸⁵ CLEMARES LOZANO, E., *Op. cit.*, I, p. 59. En carta fechada en Villanueva de Alcardete en 20 de julio de 1944, el tallista Marcelino Muñoz Ramos lamentaba no haber aceptado el ofrecimiento que en su día le hizo José María Ponsoda de ir a trabajar con él. El maestro rechazó la sugerencia a que fuera su hijo mayor, como éste le proponía, en la contestación a la carta fechada en 28 del mismo mes (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*).

⁸⁶ ORTÍ ROBLES, J. J., *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ MARTÍ SOLER, J. C., “Remigio Soler entre la poesía y la figuración”, *Agullent 1585-1985 IV Centenari de la segregació d’Agullent d’Ontinyent*, Agullent, 1985.

⁸⁸ BAYARRI HURTADO, J. M., “Escultores i pintors contemporanis”, p. IV, *Historia...*, *Op. cit.*,

⁸⁹ ORTÍ ROBLES, J. J., *Op. cit.*, p. 19.

⁹⁰ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 37.

Dicha práctica, orientada a salvaguardar tanto la calidad de las obras, como el carácter progresivo del aprendizaje, frenó los progresos de los artistas más conformistas, condenados largos años a repetir una misma actividad⁹¹. Si la capacidad técnica constituyó el criterio en función del cual se repartían las tareas, el distinto grado de habilidad de los operarios en relación al cual se repartía el trabajo y la remuneración correspondiente, dio pie a rencillas y rivalidades entre los operarios.

4.3. Algunas miradas. A modo de valoración.

El sistema organizativo del obrador, en maestros, oficiales y aprendices, supervivencia del régimen gremial⁹², ha proyectado una visión idílica del obrador, en continuidad con la idea de cárcel dorada de las artes según consideraba Palomino el de Pacheco⁹³, fundada en su condición de reducto del trabajo artesano en el que cabría dar por supuesto un sistema ideal de relaciones paternalistas, en oposición al maquinismo y a la modernidad, como afirma Alfons Roig a propósito de los imagineros valencianos de la posguerra:

Tots ells treballaven en uns simpàtics tallers en possessió d'un noble ofici transmés per tradició de pares a fills i de mestres a aprenents.

Y enumera una lista de escultores entre los que figura José María Ponsoda⁹⁴.

Las palabras de Fernando Dicenta de Vera sobre el obrador que la familia del escultor José Capuz regentaba en la calle Gracia de Valencia, a finales del siglo XIX, se enmarca en este tipo de discurso:

... el niño corretea por el taller de imaginería que su padre tenía en la calle de Nuestra Señora de Gracia y comienza a aprender su oficio, de talla, como “santeret” afanoso, iniciando luego sus estudios en la Escuela Superior de San Carlos, conviviendo en dichos afanes con su hermano mayor, Pascual andando el tiempo llegaría a ser también artista celebrado⁹⁵.

Para añadir luego, parafraseando al publicista García Sanchiz:

Ceán Bermudez habla de unos imagineros valencianos del siglo XVII, todos de una familia Capuz de la que desciende nuestro contemporáneo, que también fabricó santos de palo, como su padre y como su abuelo, pues el oficio se heredaba según normas tradicionales. A lo mejor, en una calleja antigua (estamos en Valencia), en una calleja húmeda y azul, junto a un caserón hinchado y con perinolas en los balcones, viéndose al fondo del patio, sólo en su segunda mitad descubierto a la manera de Mallorca, una torneada verja de leños y entre los barrotes un limonero y un plátano tropical, encuéntrese un taller de vidriera esmerilada hasta la altura de un hombre, con el fin de que los chicos no se arracimen en el arroyo para contemplar el trabajo de los santeros, la talla de las Vírgenes y Cristos, cuyas testas almibaradas asoman por los cristales de arriba como los limoneros del jardincillo aristocrático.

⁹¹ Conocemos el caso de los escultores Francisco Doménech y José María Farinós, que realizaron elementos secundarios como alas o serafines para Francisco Teruel.

⁹² GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 40 y ss.

⁹³ BELDA NAVARRO, C., *Op. cit.*, 2015, p. 104 y ss.

⁹⁴ ROIG IZQUIERDO, A., “Art viu de la posguerra a València”, Valencia, *Saó*, nº 15, 1978, pp. 16-17.

⁹⁵ DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano*, Valencia, 1957, p. 21.

En uno de esos obradores figuraba José Capuz, con su gubia, dejando momentáneamente el cigarrillo a los pies de la Purísima, a la que aureolaba el sol: jornaleando, en el olor del tarro de cola al fuego, al arrullo somnífero de la lección de piano de una vecinita, la hija del notario, o de la canturía de los vendedores ambulantes, que pregonan en árabe el queso manchego, el llus y las escobas. Al mediodía, un apremiante tufo de cocido y las doce campanadas del Miguelete. Los obreros abandonan los respectivos bultos religiosos y marchan a su casa, tropezando con la comadre que trae del horno su cazuela de arroz y con el retrasado carro de un basurero de alquería o barraca que se tambalea en los desniveles del suelo adoquinado y lleva en la cima del estiércol un perro menudo y escandaloso, el proverbial perro del hortelano⁹⁶.

Aunque breve, por estar integrada dentro de un artículo periodístico, la adjetivación “maravillosa”, a propósito de la *Virgen de los Desamparados* que Eduardo Bort descubre al visitar el obrador de José María Ponsoda entra dentro de la fascinación por estos espacios⁹⁷. Volviendo al texto anterior, la recreación de lo que debió ser el obrador de Antonio Capuz donde creció el joven José Capuz, probablemente condiscípulo de nuestro escultor en el de su tío Damián Pastor, no difiere del ambiente representado en algunos cuadros de la época, de los denominados de *atelier*, en los que el escultor aparece ocupado en el ejercicio su profesión, en el momento de crear la obra; como los que muestran a Ezequiel Mampel rodeado de pequeñas imágenes de devoción, de José Bellver Delmás, en la colección del colegio La Concepción de Ontinyent, a Salvador Debón Cortina ejecutando una imagen, de Carlos Sosa, conservado por los familiares del artista, a Antonio Ballester Aparicio desbastando un embón, de Luís Felipe Usabal (Valencia, 1876-1937), hoy en colección barcelonesa, o a Rafael Alemany Camps retocando una pequeña imagen, de Ricardo Verde (Valencia, 1876-1954), en el Museo l’Almodí de Xàtiva [Figs. 113-115]. Dejada atrás la mirada heroica sobre la figura del escultor de la pintura académica, que manifiesta el retrato de Felipe de Castro de Gregorio Ferro, o el costumbrismo transmitido luego a la fotografía del siglo XIX⁹⁸, de Thomas Uwins en *El taller del escultor*, en el que figura un imaginero napolitano, ambas obras estudiadas por Belda Navarro⁹⁹, en las pinturas señaladas arriba, el obrador se muestra como un espacio casi mágico en el que el tiempo se ha detenido, y se vive al margen de la problemática ocasionada por el maquinismo y la modernidad de la sociedad industrial.

⁹⁶ DICENTA DE VERA, F., *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁹⁷ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

⁹⁸ Sobre esta visión véase: DUREY, P., “L’atelier du sculpteur vu par les peintres”, y PINET, H., “L’atelier du sculpteur vu par les photographes”, en PINGEOT, A., (Coord), *Op. cit.*, pp. 4-25.

⁹⁹ BELDA NAVARRO, C., *Op.cit.*, pp. 106-109, 112.

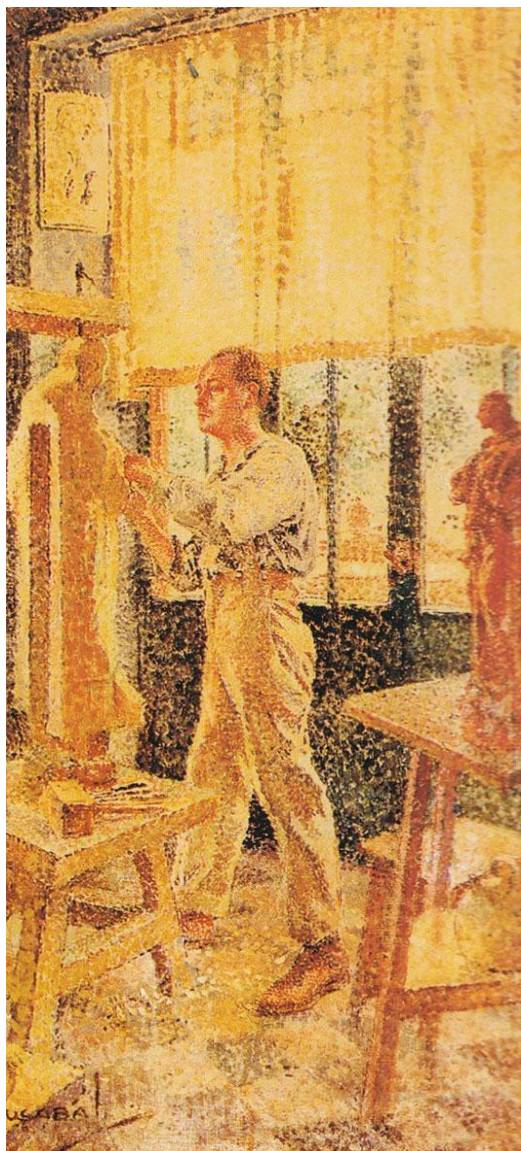


Fig. 113. Luís Felipe Usabal, *El escultor Antonio Ballester Aparicio en su obrador*. Ca. 1920. Barcelona, Colección Particular.



Fig. 114. (Arriba). Ricardo Verde, *El escultor Rafael Alemany en su obrador*. Ca. 1915. Xàtiva, Museo de l'Almodí.



Fig. 115. José Bellver Delmás, *El hermano escultor (Ezequiel Mampel)*. Post. 1939. Ontinyent. Colegio "La Concepción".

Frente a pintores y fotógrafos, los propios escultores profesaron una visión menos idílica e idealizada del obrador, viéndolo generalmente como el espacio físico en el que se ejecutaban las imágenes religiosas. Ya me he referido a la opinión de Serrano Fatigati, vertida en 1910, a propósito de Juan Pascual de Mena, Francisco Salzillo y Luís Salvador Carmona y los establecimientos de los que eran titulares¹⁰⁰. José María Bayarri no deja de contribuir a proyectar esta visión, al biografar a algunos escultores

¹⁰⁰ SERRANO FATIGATI, E., *Op. cit.*, p. 63.

de valía que trabajaron en los grandes obradores o “*tallers industrialitzats*”, como él los denomina¹⁰¹.

Para Tamarit Ortega:

... el nombre del taller alude a una mera titularidad (un simple comerciante de objetos religiosos las más de las veces; tallistas o decoradores otras) que acogen a un cierto número de oficiales imagineros, auténticos creadores de las imágenes atribuidas al rótulo del taller, siendo más producto colectivo del taller que de un artista concreto¹⁰².

Se trata según esta percepción de una consecuencia de la moderna división del trabajo. De ahí cabría derivar también la falta de un estilo concreto o personal que el autor atribuye a los obradores valencianos de posguerra, poseedores por tanto de un único estilo que para Francesc Santana, sería el neobarroco¹⁰³. Para Jesús López-Guadalupe:

... esta continuidad estética o estilística (referida al neobarroco), representa incluso la reproducción de viejos mecanismos de producción artística como el taller, nunca realmente abolido¹⁰⁴.

En tanto obra de: “... artesanos dedicados al único quehacer de manos, rostros y otras piezas de la imagen”, el arte de los obradores valencianos de imaginería de la posguerra deviene para Tamarit Ortega “repetitivo o industrial”¹⁰⁵. Adjetivación esta última del todo inadecuada para la imagen escultórica religiosa valenciana de la época, atenta únicamente a las obras talladas en madera. Por más que en ella la escultura resultante fuera en ocasiones mayormente obra de un equipo de profesionales que de un artista concreto, en tanto resultaba imposible en los grandes obradores que un escultor llegara a realizar una imagen completa de su propia mano¹⁰⁶, todas las fases del trabajo se realizaban manualmente, sin intervención de maquinaria, como Adolfo Castillo reconoce, a propósito del obrador de su padre, el escultor Antonio Castillo Lastrucci, en el que trabajó¹⁰⁷. El concepto “repetitivo”, se deriva más bien de la repetición de sus modelos y el industrial de lo abundante de sus producciones, frente a centros menos pujantes durante esta época como Murcia o fundamentalmente Sevilla, que las juzgan con cierto desdén. Comparando sus catálogos y folletos publicitarios, un mismo modelo figura en ocasiones en varios de ellos, olvidándose su autoría con el tiempo, como se desprende por poner un ejemplo de la aparición del *San Francisco de Borja* que José María Ponsoda ejecutó para Torís (1907) [L.E., nº 18], en el folleto publicitario de Pío

¹⁰¹ BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, p. III, en *Història de l'Art...*, *Op. cit.*

¹⁰² TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, p. 277.

¹⁰³ SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁰⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Op. cit.*, p. 470. (El subrayado es nuestro).

¹⁰⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Op. cit.*, p. 278.

¹⁰⁶ Así podría decirse de la producción del obrador de Pío Mollar. La ejecución de la imagen de San José para la capilla de la Beneficencia de Valencia, íntegramente realizada por el escultor Rafael Grafiá Jornet en la época en que trabajó con él, como nos comunicó en entrevista que tuvimos con el escultor la tarde del 2 de septiembre de 2008, resultaba algo infrecuente, solo explicable en la última época de este gran obrador, cuando el vertiginoso ritmo de trabajo ya había empezado a decaer y los encargos no tardaban ya años en entregarse.

¹⁰⁷ En referencia a los encargos se hacían: “todos a mano, [ya que] antes no había estas máquinas modernas que casi todo lo hacen” (GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. J., *Op. cit.*, I, p. 80, nota nº 116).

Mollar¹⁰⁸, o el *San Juan de la Cruz* de los Carmelitas Descalzos de Valencia de Modesto Pastor y José Bungalat y el *San Vicente* de la iglesia de Agullent de Damián Pastor, en el de José Tena¹⁰⁹. Catálogos y folletos publicitarios como los de Vicente Tena, la Compañía Española de Artículos Religiosos, Venancio Marco, Pío Mollar, José Romero Tena, o Aurelio Ureña, por citar solo algunos, devienen significativos al respecto.

El folleto de diez páginas editado por José María Ponsoda, no antes de 1917, en el que figuraban algunas de sus obras más destacadas, como el *San Francisco* de Moncada (1908) [L.E., nº 28], o la *Purísima* de las Misiones Franciscanas de Tánger (1911) [L.E., nº 222], resulta significativo de la calidad de sus mejores trabajos¹¹⁰. Después de la Guerra Civil, el maestro editó un escueto folleto publicitario, en el que la restauración de la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia acaparó toda la atención¹¹¹ (1939) [L.E., nº 35]. La influencia de este folleto es probable que se dejara sentir en las numerosas imágenes de esta advocación que en esos años salieron del obrador. No obstante y a pesar de la tendencia a repetir los modelos, y a realizar sucesivas versiones de una misma obra, impuesta por la abundancia de los encargos, y por su reducido elenco, y el gusto de aquellos que encargaban las imágenes, en el proceso de realización de aquellas que fueron confiadas a José María Ponsoda, como en el seguido en todos los obradores valencianos, nunca intervinieron máquinas comparables a los tornos eléctricos que actualmente se utilizan, desconocidos en la época comprendida en este estudio. El uso de maquinaria se reducía a unas pocas tareas, como el serrado de los tablones y los tacos de madera que debían encolarse, o recortarse en el caso de las piezas de las enrayadas que luego se tallaban. A pesar de la “desmesurada producción” que Carmen Pinedo asigna a los obradores de imaginería a partir de la cifra de lo llevado a cabo hasta 1946 en el obrador de nuestro escultor¹¹² y en consecuencia el importante papel que los colaboradores detentaron en él, sus imágenes ofrecen en líneas generales un estilo muy distinto a las que éstos realizaron por cuenta propia, como tendremos ocasión de ver. Aún cuando para Javier Delicado el obrador de José María Ponsoda:

... más que importante, fue fecundo y activo. Y ello se explica porque estuvo rodeado de toda una buena pléyade de aprendices, que bajo su dirección, tallaban las obras de encargo –muchas desvastadas sobre madera prensada-, mientras que él (refiriéndose al maestro) se dedicaba a abocetar, tallar las mascarillas de las figuras y firmar las esculturas¹¹³.

¹⁰⁸ Pío Mollar, *Arte Religioso Español, España, Salva nº 9*, s. a. p. 0.

¹⁰⁹ *Catálogo ilustrado de los grandes talleres de escultura religiosa artística de José Tena, condecorado con la Real medalla de los Sitios, premiado por la Real Academia de Bellas Artes y con grandes medallas de oro en las exposiciones de Madrid 1905 y Zaragoza 1908*, s.a. p. 29, nº 228; p. 46, nº 790.

¹¹⁰ *Taller y estudio de escultura de José María Ponsoda Bravo, Ex-ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico, plaza de San Lorenzo, 2*, Imprenta A. López y Compañía, Isabel la Católica 3, Valencia, (Posterior a 1917). Entre este año y 1936 apareció un folleto más simplificado: *Taller y Estudio de Escultura, José María Ponsoda Bravo, Ex-ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico de Valencia, plaza de San Lorenzo, 2. Valencia, Nota mínima de precios considerada como clase corriente*, Imprenta Huici, Gandia, s.a.

¹¹¹ *Taller y estudio de escultura José María Ponsoda Bravo, condecorado por la Santa Sede, Exayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico, Plaza San Lorenzo 2, Valencia*. Integrado únicamente por cuatro páginas, en el se incluyen tres fotografías de la imagen, una con el rostro destruido en los inicios de la Guerra Civil, otra del escultor dando los últimos toques a la restauración y otra de la imagen ya completamente terminada.

¹¹² PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, 2001, p. 70.

¹¹³ Véase la voz: “Ponsoda Bravo, José María”, en AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, III, p. 1408.

No puede decirse que funcionara a un nivel “semi-industrializado,” como ninguno de los obradores de imaginería valencianos en general, por más que en ocasiones se haya señalado lo contrario, asimilándose la talla en madera a la fundición en bronce, o a los vaciados seriados de las industrias artesanales de Olot¹¹⁴, y que en muchas ocasiones se basara en sus modelos. Todas las etapas de realización de las obras se llevaban a cabo *ex profeso* manualmente para un encargo determinado. Tampoco se recurrió a la seriación, más que en imágenes de devoción de pequeño tamaño. La realización conjunta de varias obras talladas en madera, de tamaño considerable, agrupadas por su factura similar, en el obrador de Pío Mollar, donde el escultor Rafael Grafiá afirmaba haber realizado pies para un nutrido número de nazarenos destinados a Andalucía, en la inmediata posguerra, nunca se llevó a cabo en el de José María Ponsoda, quien a diferencia de aquel realizaba personalmente los modelos y rostros de las imágenes¹¹⁵. En él la seriación afectó únicamente a algunos relieves de devoción, vaciados en escayola, verdaderos trasuntos de las cromolitografías devotas, como ya era habitual en la Barcelona de finales del siglo XIX, donde nuestro escultor inició siendo un niño su formación. El carácter mediano de su establecimiento determinó frente a otros, un menor número de colaboradores, y en consecuencia una mayor intervención del maestro sobre las obras.

4.2. Discípulos y colaboradores.

Relacionados con el obrador de José María Ponsoda figuran una amplia nómina de escultores, pintores de imágenes, doradores, tallistas, y orfebres, que a lo largo de su dilatada existencia tomaron parte en sus empresas artísticas. Al margen de los nombres pertenecientes a profesiones complementarias o paralelas de la escultura, a los que me referiré con posterioridad, varios de los escultores relacionados con el maestro lo fueron en calidad de discípulos, aquellos a quienes enseñó el oficio de escultor, a edad temprana, tutelando su aprendizaje en numerosas ocasiones desde la infancia, y su impronta se acusa en su obra, otros en cambio solo colaboraron con él en un momento concreto de su vida, y aunque su huella no resulta claramente palpable en su estilo, jugaron un papel determinante en la realización de los trabajos que le fueron encomendados. Dentro de estos últimos cabe establecer una diferenciación, entre los que aprendieron el arte de la escultura en el obrador, y aquellos ya formados cuando pasaron por él. A diferencia de los escultores que colaboraron con él en algún momento de su vida, cuya lista completa se nos escapa, las referencias de nuestro escultor han coadyuvado a perfilar más claramente la identidad de los discípulos.

¹¹⁴ PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, 71. Para Vicente Patón la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Agullent, encargada al obrador de pintura y dorado de Francisco Sambonet, por poner un ejemplo, es obra realizada en madera tallada: “... con elementos procedentes de series más o menos artesanales, típicas de todo taller de imaginería de hoy en día, en los cuales rostros, manos y atributos son producidos en serie, y las figuras no conservan el valor escultórico que tenía la talla del s. XVII en España.” El autor confunde el proceso de realización de las imágenes talladas en madera en los obradores valencianos, con el de los talleres de Olot, que entonces como aún hoy llevaban a cabo generalmente una producción seriada en cartón-madera (PATÓN ESPÍ, V., “Introducción al estudio del patrimonio de Agullent”, en *Agullent: 1585-1985 IV Centenari de la Segregació d’Agullent d’Ontinyent*, Agullent, 1985, p. 133). También asimila los obradores de imaginería seriada olotenses a los valencianos, José Alberto Fernández Sánchez, confundiendo seriación con repetición de modelos formales (FERNÁNDEZ SÁCHEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 179).

¹¹⁵ En contraposición a Pío Mollar para quien Enrique Galaza realizó modelos (ORTÍ ROBLES, J. J., *Op. cit.*, 2009, p. 21).

Dos años antes de su muerte, el maestro recordaba los que a su juicio fueron más significativos. El malogrado Julio Benlloch, Carmelo Vicent, Carlos Román y Vicente Salvador, Enrique Villar y José Ballester¹¹⁶. Algunos de estos nombres, como Enrique Villar, Francisco Martínez, Carlos Román, José Ballester y Vicente Salvador, figuran en una fotografía fechada en 1936, que se conserva en la casa de Moncada. Probablemente, aquellos que por entonces todavía colaboraban en el obrador de la calle San Lorenzo. La leyenda “José María Ponsoda con sus queridos discípulos en el año 1936”, escrita al dorso, resulta clarificadora al respecto. La ausencia de algunos nombres como Carmelo Vicent, José Rausell y Francisco Lloréns, que aparecen en la instantánea de comienzos del siglo XX, publicada por José María Bayarri en 1947, con ocasión del homenaje impulsado desde las páginas de la revista Ribalta¹¹⁷, atestigua el establecimiento de estos últimos por cuenta propia en 1930, como luego veremos.

Siguiendo un orden cronológico, el primero y a la postre el más destacado de todos ellos fue sin duda Carmelo Vicent Suria (Carpesa, 1890-Valencia, 1957), uno de los pocos escultores valencianos noveles que llamó la atención de Feliu Elías. A pesar de ello se le ha reconocido poco, y Joséfina Alix se limita a citarlo en la panorámica de la escultura española entre 1900 y 1936 que comisarió¹¹⁸. Nacido en el seno de una familia de labradores, trabajo que a decir del crítico catalán desempeño hasta los 18 años¹¹⁹, entró en el obrador del maestro al descubrir su vocación artística, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde tuvo por profesor al escultor José Aixa¹²⁰. Por esta época figura entre los artistas que apoyaron a la asociación Juventud Artística Valenciana, impulsada por Joaquín Sorolla a su regreso a Valencia en 1916¹²¹. En torno a 1918, año en que se fecha el *Sagrado Corazón de Jesús* que hizo para la catedral de Valencia¹²², estableció su obrador en un bajo del número 23 de la calle Caballeros de la ciudad¹²³. Por esta época se dedicó preferentemente a la imaginería y a la construcción de carrozas y monumentos falleros, que ejecutó para las calles: Baja-Mesón de Morella (1912), Cocinas (1923), Paz (1924), Bajada de San Francisco (1925), y Sant Bult (1927), de Valencia¹²⁴. En 1923 realizó la carroza *Conquista de Valencia* que tomó parte en la cabalgata celebrada con ocasión de la Coronación de la Virgen de los Desamparados¹²⁵. Un año antes había expuesto su obra en el Salón de Arte Moderno de Madrid. En 1924 tomó parte en la decoración escultórica del nuevo ayuntamiento de Valencia, empresa en la que intervinieron Mariano Benlliure, Vicente Beltrán y Amadeo Coret, realizando dos relieves en mármol para el salón de fiestas, y en 1930 las figuras de la Justicia y la Prudencia, que se disponen en la fachada. Almela y Vives destaca su aportación a la fiesta fallera durante

¹¹⁶ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹¹⁷ BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana...”, *Op. cit.*

¹¹⁸ ALIX TRUEBA, J., (Com.), *Escultura española, 1900-1936*, Madrid, 1985, p. 93.

¹¹⁹ Refiere Feliu Elías que fue Labrador hasta los 18 años (ELÍAS, F., *Op. cit.*, II, Barcelona, p. 224).

¹²⁰ ARABASC, Leg. 55 A/ 2/ 4; Leg. 55 B/ 2/ 140; Leg. 55 B/ 2/ 286; Leg. 56/ 3/ 35.

¹²¹ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, I, p. 127. III, p. 1808. La biografía publicada con anterioridad por este mismo autor, no recoge este dato (AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, *Op. cit.*, p. 313). Sobre Carmelo Vicent véase además: BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana de la Segunda...*, *Op. cit.*, pp. 79-81; *La escultura valenciana del siglo XX*, *Op. cit.*, I, pp. 98-99. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Vicent Suria, Carmelo”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, 1994, pp. 4482-4483.

¹²² Sobre esta obra véase: *Diario de Valencia*, Valencia, 19 de Junio de 1918.

¹²³ La dirección figura en un anuncio publicitario publicado en: *Almanaque Eclesiástico de la Diócesis de Valencia*, Valencia, 1919, p. XVII. El obrador se trasladó luego al número 1 de la plaza de la Almoina.

¹²⁴ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...* *Op. cit.*, p. 1809.

¹²⁵ *Crónica de las solemnes fiestas celebradas en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 503.

los años veinte, indicando que en esa época “se le auguraba un brillante porvenir”¹²⁶. En efecto, en 1920 consiguió una bolsa de viaje en la Exposición Nacional¹²⁷. En 1926 una tercera medalla con *Labrador Valenciano*¹²⁸, y en 1932 una segunda, con *Homenaje al Trabajo*. En 1935 su altorrelieve en madera policromada *La Moza del Cántaro* obtuvo el tercer premio en el concurso del centenario de Lope de Vega¹²⁹. Presidente de la sección de bellas artes de la entidad *Lo Rat Penat*, por estos años, realizó los monumentos al botánico Rojas Clemente (1927), y al Labrador (1931), en Valencia¹³⁰, y el de Gabriel Císcar en Oliva (1932), habiendo tomando parte en 1917, en el concurso para erigir un monumento en Valencia al pintor Ignacio Pinazo. Paralelamente al cultivo de la estatuaria monumental, el realismo de su estilo, de raíz clasicista, se abre al regionalismo en algunas tallas como el referido *Labrador Valenciano*, o *Mirando al Mar*, ésta última de 1930.

Juntamente con Vicente Beltrán y Vicente Navarro Romero, fue uno de los pocos escultores valencianos que llamaron la atención del crítico Feliu Elías, quien recoge entre sus obras el *Crucifijo* en caoba que realizó para el panteón de Carmen Domecq, en la colegiata de Osuna, y la imagen procesional de *San Vicente Ferrer* de la iglesia de los Dominicos de Valencia¹³¹. Dicha imagen, labrada en 1922, de la que dio cuenta la revista *La Esfera*¹³², debió suponer un auténtico revulsivo en el contexto de la renovación de la imagen religiosa valenciana de su tiempo. Con ella se apartaba de las pautas idealizadas tan caras a los modelos vernáculos tardo-barrocos y academicistas y a la estampa de devoción, para crear una obra “hierática y noble, impregnada de ascética unción, severa y digna...” en palabras de Vicente Ferrer Olmos¹³³ [Fig. 116]. Otras imágenes suyas realizadas con anterioridad a 1936 fueron un *San Roque*, para Carpesa, su población natal, los Mancebos que flanqueaban el tabernáculo de la ermita de la Virgen de Loreto de Montaverner¹³⁴, afectos a un concepto decorativo de la escultura, más propio de los obradores de imaginería valencianos del primer cuarto de siglo, y el *San José* del Palacio Ducal de Gandía [Fig. 117]. En 1934 y 1935 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia¹³⁵.

Tras una estancia prolongada en Madrid, donde coincidió con José Capuz en los talleres del padre Félix Granda, regresó a Valencia, para tomar parte en la reconstrucción de la imaginería destruida durante la Guerra Civil, y ejercer la docencia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Su nieto Salvador Vicent Palau lo consideró el más españolista de los escultores valencianos, adjetivo que cabe juzgar sinónimo o equivalente de castellano, mientras Blasco Carrascosa lo incluyó en el grupo

¹²⁶ ALMELA Y VIVES, F., *Las fallas*, Barcelona, 1949, Reed. Valencia, 2006, p. 95.

¹²⁷ DE PANTORBA, B., *Historia y crítica...*, *Op. cit.*, p. 245.

¹²⁸ DE PANTORBA, B., *Historia y crítica...*, *Op. cit.*, p. 294.

¹²⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura,” *Ribalta*, Valencia, Julio 1935, nº 7, p. 13.

¹³⁰ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, pp. 71-72.

¹³¹ ELÍAS BRACONS, F., *Op. cit.*, II, p. 224.

¹³² *La Esfera*, Madrid, 30 de septiembre de 1922.

¹³³ FERRER OLMOS, V., “San Vicente Ferrer en las esculturas de Carmelo Vicent”, *Las Provincias*, Valencia, 4, abril de 1989, p. 61.

¹³⁴ FITA REVERT, R., “La persecució religiosa en Montaverner 1936-1939, dades pera a la seua historia,” *Alba, Revista d'Estudis Comarcals*, Ontinyent, 1990-1991, nº 5-6, p. 333.

¹³⁵ *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 60. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 12.

de escultores afectos a la renovación del clasicismo¹³⁶, cultivado en algunas obras profanas, como el busto del naturalista Rojas Clemente del jardín botánico de Valencia, o la talla *Mirando al Mar*, del Museo de Bellas Artes de esta ciudad, una figura de pescador de gran tamaño en madera, levemente policromada, expuesta en 1935 en Valencia.

No obstante el material empleado en ésta y en otras obras de carácter civil, presentadas a las exposiciones nacionales, como *El Labrador* del Museo de Bellas Artes de Castelló, el procedimiento empleado no parece fue la talla directa, sino el sacado de punto a partir de un modelo a tamaño natural, tal como hacían los escultores premiados en ellas, dedicados preferentemente a la escultura profana y monumental, a diferencia de los imagineros valencianos que utilizaron generalmente la talla directa. Sin perjuicio de su extraordinario dominio del oficio, del que se hizo eco José María Bayarri desde las páginas de la revista *Ribalta*¹³⁷, el *Sagrado Corazón de Jesús* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, pudo realizarse a partir de un modelo en escayola conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, si dicho modelo no fue contrariamente un vaciado de la obra terminada. La consecución de la primera medalla en la Exposición Nacional de 1941 con la obra *Redención*¹³⁸, un impresionante Cristo Yacente de tamaño natural, inspirado en la piedad de Hyppolite Flandrin, resulta paradigmática de su trayectoria posterior a la Guerra Civil, época a la que se adscribe la meritoria serie de crucificados y yacentes con la que revalidó su prestigio (L'Alcudia de Crespins, Benimarfull, Carpesa, Cheste, Foios, Godella, Pedreguer, Planes, Penáguila, Requena, Rocafort, Segorbe, Valencia, -Santa Mónica, Santa Cruz, Virgen del Rosario del Canyamelar, Dominicos...-, Xixona)¹³⁹. Si la propensión hacia un realismo de corte clásico se adscribe a sus inquietudes como escultor, ciertos “excesos del decorativismo,” a los que se refiere Blasco Carrascosa, se vinculan al extraordinario dominio del oficio propio de los imagineros. La calidad de su obra, fundada en la nobleza de las expresiones y en el riguroso estudio de las anatomías, refrendó una carrera exitosa, repleta de premios y distinciones. Nombrado catedrático de talla escultórica de la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1942, en 1943 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Formó parte del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, en las ediciones de 1942, 1943, 1944, 1945, 1948 y 1954, participando en la comisión que sustituyó el reglamento de 1911 por uno nuevo que entró en vigor en 1943¹⁴⁰. En 1944, año en que la revista *Ribalta* le dedicó unas páginas¹⁴¹, tomó parte en la *Primera Manifestación artística del Magisterio*, y en 1946 en la *I Demostración de Arte en Madera* celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia, con la talla *Pescador* y el relieve *La Moza del Cántaro*¹⁴². En 1951 participó en la *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de*

¹³⁶ BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana de la Segunda...*, *Op. cit.*, p. 79, y ss.

¹³⁷ “Simultáneamente se adiestra en la talla en prácticas imagineras. De aquí le viene el necesario tecnicismo oficiante y dilecto que distingue a Carmelo Vicent” (BAYARRI HURTADO, J. M., en *Ribalta*, 30 de junio de 1944, s.f. Según su discípulo Salvador Furió tenía Vicent la capacidad de concluir en talla directa un crucifijo de tamaño natural en 15 días.

¹³⁸ DE PANTORBA, B., *Op. cit.*, p. 267.

¹³⁹ ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 6/ 11 (L'Alcudia de Crespins); 9/ 102 (Benimarfull); 12/ 122 (Cheste); 32/ 57 (Foios); 19/ 5 (Pedreguer); 19/ 64 (Planes); 31/ 40 (La Pobla Llarga); 20/ 112 (Rocafort); 25/ 2 (Valencia, Santa Mónica); 1/ 55 (Valencia, Santa Cruz); 2/ 82 (Valencia, Virgen del Rosario Canyamelar); 14/ 88 (Xixona).

¹⁴⁰ GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 18-21, 40, 60-61, 133, 166, 217-218, 245.

¹⁴¹ BAYARRI HURTADO, “El escultor Carmelo Vicent”, *Ribalta*, 30 de junio de 1944.

¹⁴² *I Demostración de Arte en Madera*, Valencia, 1946, s.f.

Valencia¹⁴³, y en 1952 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Toledo. En 1955 llevó a cabo el *Monumento* a santo Tomás, en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), labrado el mármol blanco, a diferencia de la escultura de Gabriel Císcar, de su monumento en Oliva, fundida en bronce. Su producción religiosa, realizada con la ayuda de un destacable obrador del que formaron parte escultores como Enrique Casterá Masiá, Salvador Furió Carbonell, Francisco Gutiérrez Frechina, Felipe Panach Ballester, Carmelo Pastor o Rafael Pi Belda, ofrece con todo rasgos marcadamente personales, aún cuando en numerosas ocasiones se basara en modelos tradicionales como la *Purísima Concepción* del colegio de San José de los Jesuitas de Valencia, de Modesto Pastor, que inspiró la de la iglesia de Santa María del Mar de Valencia, realizada para sustituir una obra del mayor de los hermanos Pastor¹⁴⁴, o el modelo de San José consagrado por nombres como Ignacio Vergara, José Esteve Bonet o Felipe Andreu, que inspiró el de la iglesia de Planes¹⁴⁵. Los numerosos grupos escultóricos de empeño que realizó, como la *Santísima Trinidad* de Lliria¹⁴⁶ y Segorbe, el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de la Compañía de Valencia, la *Asunción de la Virgen* de Carcaixent y Xixona, la *Purísima Concepción* de la Asunción de Lliria y Torís¹⁴⁷, y el *Crucificado con San Francisco y San Diego de Alcalá*, de la iglesia de San Francisco de Ontinyent¹⁴⁸, por citar solo unos pocos ejemplos, caracterizados por la originalidad de la composición y el sentido del movimiento, atestiguan el gran valor de su obra.



Fig. 116. Carmelo Vicent, *San Vicente Ferrer*, 1922. Valencia, iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 117. Carmelo Vicent, *San José* ca. 1922. Gandía, Palacio Ducal. (Destruído).

¹⁴³ *Primera Exposición Bional de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 56.

¹⁴⁴ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 2/ 1.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, Expediente: 19/ 67.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, Expediente: 30/ 20.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, Expedientes: 14/ 123; 23/ 3.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, Expediente: 18/ 27.

Al igual que Carmelo Vicent, al que le unía una estrecha amistad, como atestigua que su primer viaje a Madrid lo hiciera con él y con José Capuz¹⁴⁹, el malogrado Julio Benlloch Casares (Meliana, 1893-1919), fue un escultor con una trayectoria destacable, fundada en una obra de gran calidad, afecta al nuevo ideal figurativo clasicista, y al renovado realismo, que su biógrafo Alberto Ferrer Orts ha sacado a la luz¹⁵⁰. Sus diversos y tempranos reconocimientos, obtenidos en plena juventud, nos llevan a lamentar su prematura desaparición. Formado en el obrador del maestro, en el que pronto destacó como uno de los oficiales más avanzados¹⁵¹ y en las escuelas de Artes y Oficios Artísticos¹⁵² y Bellas Artes de Valencia¹⁵³, donde obtuvo excelentes calificaciones, participó en la *Exposición Regional de Valencia* en 1909 con un retrato en yeso¹⁵⁴, y en las exposiciones que la Asociación Juventud Artística Valenciana realizaba en la Universidad, en cuyas actividades participó¹⁵⁵, cosechando un éxito rotundo en la edición de 1917 con un torso femenino¹⁵⁶. En ese año obtuvo una tercera medalla en la Exposición Nacional con *Bruma Boreal*¹⁵⁷, obra inserta en un “clasicismo idealista”¹⁵⁸, todavía al margen de la orientación mediterraneista a la que derivaría la temática femenina. En 1919 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, institución de la que a la sazón dependía la Escuela de Bellas Artes de Valencia, le otorgó una pensión de la que no llegó a gozar a raíz de su temprana muerte¹⁵⁹.

Realizó asimismo algunas piezas de decoración, como *Amor*, un pequeño grupo con dos figuras desnudas, y varios retratos llevados a cabo con sorprendente fidelidad al natural, como el del alcalde de Valencia Faustino Valentí Torrejón, y el de su compañero en el obrador de José María Ponsoda, José María Rausell Montañana. Así como un busto de árabe, relacionable con los estudios de tipos raciales o de la tierra que interesaron a los escultores castellanos renovadores del realismo. Perdidas las imágenes en madera que pudo llevar a cabo, los bocetos conservados en algunas colecciones privadas de Meliana atestiguan la dedicación a la imagen escultórica religiosa.

Nacido también en Meliana, población cercana a Moncada, y amigo de Julio Benlloch como se ha señalado, la biografía de José María Rausell Montañana (Meliana,

¹⁴⁹ ARNAU BELÉN, J., *Vida y obra del escultor Julio Benlloch y Casares*, Meliana, 1980, p. 22. (Citado por: FERRER ORTS, A., “Datos para la biografía del escultor Julio Benlloch (1893-1919)”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1995, nº LXXVI, p. 196).

¹⁵⁰ FERRER ORTS, A., *Op. cit.*, pp. 195-202. Sobre Julio Benlloch Casares véase también: “Necrológica del escultor Julio Benlloch”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1919, p. 108. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, p. 51. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana de la Segunda...*, *Op. cit.*, p. 66. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, I, pp. 235-236. PELEGRÍN, A., “Benlloch Casares, Julio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles...*, *Op. cit.*, II, p. 409. PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, pp. 111-138. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX...*, *Op. cit.*, I, p. 95. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *Op. cit.*, p. 70. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional...*, *Op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁵¹ ARNAU BELÉN, J., *Vida...*, *Op. cit.*, pp. 21.22. (Citado por: FERRER ORTS, A., “Datos...” *Op. cit.*, p. 195).

¹⁵² PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 112.

¹⁵³ ARABASC., Leg. 55A/ 4/ 26. Leg. 55B/ 2/ 156. Leg. 55B/ 2/ 278. Leg. 55B/ 5/ 13. Leg. 56B/ 2/ 10. Leg. 56/ 2/ 10. Leg. 56/ 4/ 89. Leg. 56/ 6/ 1. Leg. 56/ 8/ 64.

¹⁵⁴ *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura contemporánea, nº 14, p. 41.

¹⁵⁵ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas...*, *Op. cit.*, I, p. 127.

¹⁵⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, p. VI, en *Història de l'Art...*, *Op. cit.*

¹⁵⁷ PANTORBA, B., *Op. cit.*, p. 238.

¹⁵⁸ Esta opinión, recogida por Alberto Ferrer Orts, procede del escultor José Rausell Sanchis (FERRER ORTS, A., *Op. cit.*, p. 197).

¹⁵⁹ PINEDO HERRERO, C., *Op. cit.*, p. 112.

1899-València, 1984), resulta paralela a la de su amigo, Francisco Lloréns Ferrer (Moncada, 1901-1963), con quien se asoció el 15 de abril de 1930, para constituir la razón social, “Rausell y Lloréns estudio de escultura religiosa”¹⁶⁰. Ambos se habían formado en el obrador de José María Ponsoda al que según el hijo del primero, el escultor José María Rausell Sanchis profesaban gran admiración y estima¹⁶¹ y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia¹⁶². Su vida profesional transcurrió dedicada a la imaginería, al margen de concursos y exposiciones si se exceptúa la *I Demostración de Arte en Madera*¹⁶³. La documentación muestra José María Rausell como una persona de la máxima confianza del maestro. A él encargó la gestión del envío de las imágenes de *San Francisco* y *San Antonio* de Padua a los redentoristas de Buga (Colombia), durante el verano de 1926, tras su marcha al balneario de Cestona¹⁶⁴. Refiere Rausell Sanchis que el escultor y su socio realizaron trabajos para José María Ponsoda cuando ya no estaban con él¹⁶⁵.

La noticia según la cual el trabajo que José María Rausell y Francisco Lloréns realizaban, no abarcaba unas fases o partes concretas de ejecución de la obra, sino que los encargos eran llevados a cabo en su integridad por uno de los dos escultores¹⁶⁶, permite enjuiciar su arte de forma individualizada. Así se desprende de las imágenes ejecutadas para Meliana y Moncada [Fig. 118], poblaciones de las que como se ha señalado eran oriundos. De este modo, el estilo de Francisco Lloréns, al que se adscriben *Jesús Maestro* y la *Purísima* para el establecimiento benéfico San Francisco Javier de Valencia, o la *Virgen de Gracia* de Cárcer por poner unos ejemplos, resulta más sobrio que el de su socio José María Rausell, cuyo arte se ofrece más idealista y delicado, en la línea de la mejor imaginería valenciana de corte tradicional [Fig. 119]. En ocasiones, la tendencia a un cierto amaneramiento de signo neorrocó, resta valor a sus obras de tema hagiográfico o cristológico, como revela el *San Juan Evangelista* de Meliana o el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de Vinalesa. En otras ocasiones su arte se revela excelente, como en las dolorosas de Bolbaite, Albalat de la Ribera, Cárcer y Rafelguaraf. Otros trabajos, asignados al obrador de forma conjunta, como los ciclópeos *San Juan Bautista* y *San Andrés*, titulares de las iglesias del mismo nombre en Alzira y Valencia, o las imágenes de la catedral de Ciudad Real, entre las que figura la *Virgen del Prado*, patrona de la ciudad, han de constarse entre lo mejor de su abundante producción.

¹⁶⁰TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, p. 95. Sobre José María Rausell véase también: BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, p. 80.

¹⁶¹TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶²ARABASC., Leg. 56/ 3/ 119. Leg. 56/ 4/ 147. Leg. 56/ 6/ 7. Leg. 56/ 10/ 30. Leg. 56/ 14/ 65. Leg. 57A/ 1/ 4. Leg. 58A/ 6/ 9. Leg. 58B/ 4/ 13; Leg. 56/ 14/ 48. Leg. 56/ 10/ 50. Leg. 57B/ 2/ 6. Si bien Francisco Lloréns cursó también estudios en la escuela de Artes y Oficios de Valencia. (TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, p. 95).

¹⁶³BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración ...”, *Op. cit.*, s.f.

¹⁶⁴Carta de José María Ponsoda a aduanas de Valencia fechada en 17 de agosto de 1926 (APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*).

¹⁶⁵TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...* *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁶TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...* *Op. cit.*, p. 97. Apoya esta noticia el dato que nos suministró Dolores Soler Ballester, a propósito de ciertos retoques que el maestro practicó a la imagen de la Virgen de Agosto de Moncada que Francisco Lloréns había realizado.



Fig. 118. Francisco Lloréns. *Cristo de la Providencia*. 1943. Moncada, iglesia de San Jaime.



Fig. 119. José María Rausell, *Nuestra Señora del Consuelo*. 1943. Xàtiva, colegiata de Santa María. (Procede de la iglesia de San Agustín).

A diferencia de José María Rausell y Francisco Lloréns, la personalidad de José Arnal García (Valencia, 1900-1950), cuyo paso por el obrador de José María Ponsoda, referido por Bayarri¹⁶⁷, atestigua la circunstancia de hablar en nombre de sus antiguos discípulos, en el homenaje tributado al maestro en 1947¹⁶⁸, resulta más cercana a la de su compañero en él, Carmelo Vicent. Más que imaginero fue como Vicent un escultor completo, que abordó el monumento público, la escultura funeraria y la imagen religiosa¹⁶⁹. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia¹⁷⁰, recibió las lecciones del escultor Francisco Paredes, cuya influencia resultó decisiva en la consecución de su personalidad artística afecta al clasicismo. Su estilo discurrió por una línea cercana a la renovación clasicista y el mediterraneismo. Joaquín Álvarez Cruz lo cita a propósito de los escultores y arquitectos que tomaron parte en 1923 en el concurso para erigir el monumento al *Sagrado Corazón de Jesús* de Bilbao¹⁷¹. En 1934 participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia, con la obra *Maternidad*¹⁷². Los monumentos a Roque Chabás (1929), Simón Bolívar (1931), Wenceslao Querol (1931)

¹⁶⁷ BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana...”, *Op. cit.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ Sobre este escultor véase: BAYARRI HURTADO, J. M., “Escultores i pintors contemporanis, p. VI”, *Historia...*, *Op. cit.* BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda...*, *Op. cit.*, p. 70. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario...*, *Op. cit.*, p. 108. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, p. 81. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, 2003, p. 72.

¹⁷⁰ ARABASC., Leg. 56/ 3/ 72. Leg. 56/ 4/ 117. Leg. 56/ 14/ 201. Leg. 56/ 8/ 31.

¹⁷¹ ÁLVAREZ CRUZ, J., “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, 2003, nº 22, p. 15.

¹⁷² *Exposición Regional de Bellas Artes...*, *Op. cit.*, 1934. p. 28, nº 32.

los tres en Valencia, y el del Cardenal Belluga en Dolores (1948), se mueven en torno a estas coordenadas, como también el Mausoleo del torero Manuel Granero en el Cementerio General de Valencia (1925), elogiado por Mariano Benlliure que lo contempló en su obrador, sito en la calle Rotereros de Valencia, y por el crítico Luí de Cartagena desde las páginas del diario monárquico ABC¹⁷³, así como buena parte de su mejor obra en madera policromada, singularmente el *San Vicente Mártir* de la iglesia de Benimámet¹⁷⁴, basado en la escultura del santo labrada por José Esteve Bonet para la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, cuya reinterpretación clasicista entronca con el *San Esteban* de José Clará, de la iglesia de la que es titular en Olot. Su dedicación a la imaginería no fue un hecho circunstancial, vinculado a la etapa de posguerra, en tanto se constata con anterioridad, como atestigua el paso *La Flagelación*, que llevó a cabo en 1930 para el Grao de Valencia¹⁷⁵. Conocido por las fotografías procedentes del obrador del artista, el conjunto muestra su capacidad para la composición y el estudio del natural [Fig. 120]. Su concepto clásico de belleza, aleja los sayones del feísmo estereotipado y la exageración al uso. Posterior a la Guerra Civil es el *Santo Tomás* de su iglesia de Valencia¹⁷⁶, obra de grandes dimensiones realizada en sustitución de la imagen anterior de Amador Sanchis, el *Sagrado Corazón de Jesús*, y el magnífico *Crucificado* del mismo templo¹⁷⁷, cuyo recio realismo resulta muy próximo al de los crucifijos de Carmelo Vicent. Un *San Francisco* de colección, de madera en blanco, que conocemos por una fotografía del obrador, manifiesta en el esquematismo de sus planos y en la novedad del modelo, con los brazos elevados sosteniendo la cruz, una modernidad cercana a las experiencias más avanzadas de la renovación clasicista que anticiparon la estética del *aggiornamento* [Fig. 121].

¹⁷³ DE CARTAGENA, L., “Grupo que coronará el mausoleo a Granero, obra del escultor José Arnal”, *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1925, p. 3.

¹⁷⁴ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 9/ 92.

¹⁷⁵ CHINER GIMENO, J. J., *Mar, llum i passió, historia de la Junta Mayor de la Semana Santa Marinera de Valencia*, Valencia, 2001, II, p. 865. El precio de 22.000 pesetas que importó resulta esclarecedor de la consideración del artista.

¹⁷⁶ ADV., Expediente: 25/ 50-To.

¹⁷⁷ ADV., Expedientes: 25/ 43; 25/ 50-Cr.



Fig. 120. José Arnal, *La Flagelación*. 1930. Valencia. Iglesia de Santa María del Mar. (Destruído).



Fig. 121. José Arnal, *San Francisco de Asís*. Ca. 1930.

Discípulo de José María Ponsoda que lo cita expresamente¹⁷⁸, fue también José María Ballester Badía (Sueca, 1902-Valencia, 1967). Acaso hijo del escultor del mismo nombre del que da cuenta Blasco Carrascosa¹⁷⁹. En 1951 tomó parte en la *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia* con una talla en madera, donde afirma ser discípulo de J. Coquilla López¹⁸⁰. Al parecer, se dedicó de forma conjunta a la escultura y a la decoración de imágenes, en su obrador de la calle del Salvador de Valencia¹⁸¹, especialidad esta última que en contra de la tendencia habitual en la Valencia de la época también practicaba.

A diferencia de José Ballester, la obra conocida de Carlos Román López (Algeciras, 1903-Valencia, 1996), y Vicente Salvador (Ontinyent, 1906- ?), resulta bastante copiosa. Formados con el maestro y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia¹⁸², su obrador fue uno de los que desplegó una mayor actividad durante la

¹⁷⁸ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹⁷⁹ José María Ballester (Sueca, 1874), se formó según este autor en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, celebrando diversas exposiciones individuales y colectivas y concurriendo a la Exposición Nacional de 1912, en la que obtuvo una mención honorífica. (BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, p. 25). No he encontrado referencias de su paso por la Escuela de Bellas Artes de Valencia, aunque es lógico creer que cursara estudios en ella, a juzgar por la noticia de su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 (PANTORBA, B., *Historia y crítica...*, *Op. cit.*, pp. 219, 372).

¹⁸⁰ *Primera Exposición Bienal...*, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁸¹ Su hijo, José Ballester Peris (Valencia, 1930-2012), se formó en el obrador familiar en el que colaboró, abandonándolo tras cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, para dedicarse a las fallas y a la realización de figuras de cera.

¹⁸² ARABASC., Leg. 56/ 14/ 111, Leg. 56/ 10/ 32; Leg. 57A/ 1/ 12; Leg. 57B/ 6/ 20, Leg. 58A/ 7/ 25, Leg. 58B/ 5/ 7.

posguerra¹⁸³, en paralelo a lo señalado por José María Rausell y Francisco Lloréns. Con él se relacionaron Francisco Sanchis Senent, y Miguel Ángel Casañ entre otros. Mucho de lo dicho a propósito de Rausell y Lloréns resulta también aplicable a ellos, cuya manera personal resulta reconocible a partir de los dibujos de las imágenes encargadas al obrador, que presentaron a la Comisión de Arte Sacro de la Diócesis de Valencia para su aprobación. Así, mientras los de Román escultor de currículo más completo, formado también en los obradores de Pío Mollar y Francisco Pablo, muestran en su esquematismo un carácter más propiamente escultórico, los de Salvador “Visantet”, como lo llamaba José María Ponsoda¹⁸⁴, más copiosos, atienden fundamentalmente al detalle y al aderezo devocional, a pesar de que también fuera Román un escultor dotado para el detalle, como señala el hecho de que su maestro lo considerara especialista en miniaturas y lo propusiera para un trabajo de estas características¹⁸⁵. Para Blasco Carrascosa, que sigue en líneas generales la opinión de Agramunt Lacruz: “realizó una escultura robusta, fiel a la tradición barroquizante, con rigor académico, equilibrio de volúmenes y sentido espiritual”¹⁸⁶. El estilo de Román, podemos discriminarlo asimismo a partir de la obra que realizó en solitario a raíz de la marcha a Madrid de su socio, para hacerse cargo de la sección de escultura de los talleres de arte religioso “Santarrufina”, como las imágenes de San Mauro y San Francisco, titulares de su iglesia de Alcoi (ca. 1974). Salvador se revela como un artista descriptivo y tradicional a pesar de que también realizó algunas obras de carácter profano como *Idilio*, considerada por él como su mejor obra, *Niño*, *Monumento a Cervantes*, y *Triunfo de Cupido*, con las que concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1946, 1947, 1948 y 1949¹⁸⁷. Carlos Román, más proclive a las composiciones complejas, con las que acaso se identificó durante el tiempo en que trabajó para Pío Mollar, con anterioridad a 1936, año en que figura en la fotografía de José María Ponsoda con los miembros que a la sazón integraban su obrador, se muestra en cambio como un escultor analítico, atento a los problemas planteados por los planos y volúmenes, cuya resolución aplicó a trabajos de envergadura. Entre ellos destacan el paso procesional del Nazareno de la iglesia de Santa María del Mar de Valencia [1945. Fig. 122], conjunto de tres figuras inspirado en la cromolitografía devota, los grupos de la Asunción de la Virgen, basados en el relieve homónimo de Francisco Vergara para la portada barroca de la catedral de Valencia, que realizó para las iglesias de Villanueva de Castellón y Santa María del Mar de Valencia; templo éste último de referencia para conocer la mejor época en la producción del obrador, por haber realizado la mayoría de las

¹⁸³ Una referencia conjunta a ambos figura a propósito de la *I Demostración de Arte en Madera* (BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración...”, *Op. cit.* s.f.).

¹⁸⁴ El diminutivo figura a propósito de un dibujo para el retablo de la Virgen del Pilar de la iglesia de San Andrés de Teruel, que el maestro por encontrarse enfermo, envía al párroco Antonio Alemán Marco por medio de Vicente Salvador (APEJMP., *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*. 24 de septiembre de 1935).

¹⁸⁵ Se trataba de una réplica de la Virgen del Castillo de Cullera de unos 30 cm, solicitada por Fray Antonio Berenguer Savall OFM para realizar copias del modelo. El maestro se excusó por ser trabajo “muy entretenido” proponiéndole escribiera a Carlos Román “especialista en miniaturas” (La carta de contestación fechada en 15 de junio de 1954 y anotada en hoja suelta, se conserva en el archivo particular del escultor, insertada en el cuaderno *Cartas escritas y mandadas (1951-1963)*. Años antes, en 1947, el nombre de Carlos Román figura en una anotación a un presupuesto sin fechar para la junta de bueyes y el pequeño ángel mancebo de la imagen de San Isidro de Alcázar de San Juan (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*).

¹⁸⁶ BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, p. 76. (El subrayado es nuestro). AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, III, p. 1523.

¹⁸⁷ Estos datos procedentes de una autobiografía remitida a la firma “Ediciones Miramar” de Palma de Mallorca, para una obra de conjunto sobre artistas españoles se conserva en un archivo particular.

imágenes que allí se conservan. También el grandioso relieve *Nuestra Señora del Carmen con las Almas del Purgatorio*, de Santa María de Elx [1955. Fig. 123], en la línea del que Emeterio Vélez (Barcelona, 1887-Olot, 1975), ejecuto para América, por encargo de los talleres “El Arte Cristiano” de Olot (1928). A pesar del tamaño de las figuras, el paso de la *Santa Cena* de Alicante, en el que Vicente Salvador colaboró en su época madrileña, revela por el contrario la rutina y el adocenamiento.



Fig. 122. Carlos Román y Vicente Salvador, *El Nazareno*. 1945. Valencia. Iglesia de Santa María del Mar. Fig. 123. Carlos Román y Vicente Salvador, *La Virgen del Carmen con las Almas del Purgatorio*. 1955. Elx. Basílica de Santa María.

Amigo de Carlos Román y Vicente Salvador, Enrique Villar Medina, escultor formado en el obrador del maestro¹⁸⁸ y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, debió nacer en torno a 1910, en tanto en 1932, año en que se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Rafael Pérez Contel¹⁸⁹, necesariamente debía tener sus estudios terminados. Todo parece indicar que nunca poseyó obrador propio, como sugiere la documentación existente sobre el encargo de un *San Vicente Ferrer* para la iglesia de San Roque de Alcoi [1943. Fig. 124], que llevó a cabo en el de sus amigos y condiscípulos Carlos Román y Vicente Salvador¹⁹⁰, o la realización de trabajos de escultura para el dorador y pintor de imágenes Francisco Sambonet Ferrer, que serían firmados por éste, ignorándose en consecuencia su verdadera autoría¹⁹¹. La realización de las imágenes de Santa Catalina de Siena y Santa Inés de Montepulciano para la iglesia de San Lorenzo de Valencia (1955), subraya la vinculación de Villar con el templo de los Franciscanos, verdadero museo de la obra de su maestro.

¹⁸⁸ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹⁸⁹ El reglamento de la pensión aprobado en 1911 estipulaba que solo podían presentarse aquellos alumnos que hubieran disfrutado de la pensión Roig al finalizar la carrera. GRACIA BENEYTO, C., *Op. cit.*, pp. 18, 179.

¹⁹⁰ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 50.

¹⁹¹ Así nos lo comunicó el dorador Xavier Sambonet Beltrán, profesor de dorado en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en la conversación que mantuvimos con él en 12 de junio de 2015, a propósito de los trabajos escultóricos encargados a su padre desde la posguerra. Es posible que en esta colaboración de Enrique Villar con el obrador familiar mediara José María Ponsoda, quien en su juventud había realizado como se recordará algunas imágenes a su abuelo, el dorador Francisco Sambonet, fundador del establecimiento a comienzos del siglo XX.

Vinculado en distinto modo al obrador de José María Ponsoda hasta su cierre definitivo, en torno a 1970, sobre todo a partir de 1956, cuando en la documentación sustituye a Ramón Granell, en trabajos como el trono de la *Purísima* de Torrevieja [1956, L.E., nº 3098], *San Honorato* de Vinalesa [1956, L.E., nº 3101], el *Crucifijo* que fue adquirido por los Capuchinos de Totana [1956, L.E., nº 3106, 3129], el *Trono* de nubes y ángeles de la Virgen de los Desamparados de San Andrés de Valencia [1956, L.E., nº 3110], o la *Purísima* de Calles [1956, L.E., nº 3112]¹⁹², estuvo el escultor Francisco Martínez Aparicio (Villar del Arzobispo, 1911- ?). A decir de María Dolores Soler Ballester, sobrina del maestro, entró a la edad de ocho años, cursando más tarde estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura como uno de los alumnos presentados a la pensión Roig durante el curso 1928-1929¹⁹³, aunque según otra fuente fue aprendiz del marmolista Elías Cuñat, y a los catorce años se formaba con nuestro escultor¹⁹⁴. Su obra como se verá acusó la influencia del maestro, si bien al margen del amaneramiento de algunos condiscípulos, realizando obras de notable dignidad, como el *San Blas* de Villar del Arzobispo o el magnífico *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia del Rosario del barrio de Canyamelar (Valencia). Los grandes grupos de la *Virgen del Rosario* y la *Virgen de los Ángeles* de las iglesias del Canyamelar y del Cabanyal, reiteran lo señalado más arriba [Fig. 125]. La noticia suministrada por Francisco López Pardo acerca de su participación en la restauración de las imágenes de yeso de la nave de la iglesia de Bocarent, a raíz de su mutilación durante la Guerra Civil, para la que según esta fuente realizó un modelo de cabeza¹⁹⁵, o la que atestigua que también trabajó en el obrador de José Dies López en la posguerra¹⁹⁶, avalan su profesionalidad.



Fig. 124. Enrique Villar, *San Vicente Ferrer*, 1943. Alcoi, iglesia de San Roque. Fig. 125. Francisco Martínez Aparicio, *Nuestra Señora del Rosario*. Valencia (Canyamelar), iglesia de la Virgen del Rosario.

¹⁹² APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nºs 3098, 3101, 3106 y 3129, 3110, 3112. El crucifijo de Totana fue adquirido por los Capuchinos en lugar de otro que debía hacer *ex novo* (APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 3129). En la anotación referida al encargo nº 3110 del *Libro de Cuentas*, se le menciona como: “Paco Martínez”, y no simplemente “Martínez”, como en las restantes. Acaso el nombre “Paquito” que aparece en el nº 3114 del mismo libro corresponda a él.

¹⁹³ ARABASC., Leg. 15/ 4/ 8 D.

¹⁹⁴ MARTORELL, P., *Al teu pas la llum: Història de la Germandat de María Santíssima de las Angustias i de la seua imatge titular*, Valencia, 1997, p. 42.

¹⁹⁵ Entrevista con el dorador y pintor de imágenes Francisco López Pardo en 17 de enero de 2008.

¹⁹⁶ Entrevista con el escultor Miguel Ángel Casañ en 26 de diciembre de 2016.

Discípulo de José María Ponsoda ha de considerarse asimismo al escultor Ramón Granell Pascual (Valencia, 1914-1991), profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Nacido en la pedanía de Masarrojos, su formación se vincula a su obrador, y a la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Blasco Carrascosa lo cita como compañero de los artistas Enrique Moret, Silvestre de Edeta, José Américo, María Labrandero, o Fulgencio García, a propósito del grupo del que saldrían algunos destacados representantes del activismo estudiantil en los años anteriores a la Guerra Civil¹⁹⁷. Esta noticia cabría considerarla desde un punto de vista puramente generacional, en tanto consta que en 1935 tomó parte en la exposición de la Derecha Regional Valenciana¹⁹⁸. El año anterior había tomado parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia con *Cantaor de poble*¹⁹⁹, un tema de tipo costumbrista regionalista que contradice la mera consideración de santero con la que generalmente se le juzga. Colaboró estrechamente con el maestro, como señala el hecho de que éste llegara a pensar en traspasarle el obrador y redactara un documento *ex profeso*, al que ya me he referido²⁰⁰. Dicha colaboración, mantenida durante varios lustros se remontaba según Roberto Cabrera a 1939²⁰¹. En los años cuarenta figura como el hombre de confianza de José María Ponsoda, como atestigua la solicitud de fray Tomás Domínguez, prior de los Mercedarios de Lleida rogándole pusiera Granell “toda su alma de artista”, al trabajar en el *Niño Jesús del Catecismo* que había encargado al maestro²⁰² [1948, L.E., nº 2906]. A él aluden numerosas cartas y felicitaciones de clientes remitidas a nuestro escultor durante estos años, donde se le menciona como Ramón o *Ramonet*, en ocasiones, con cierta familiaridad coloquial. Según Payá Andrés que lo conoció y de quien fue cliente, tuvo una destacada participación en la talla de la *Divina Aurora* de Beneixama²⁰³, [1939, L.E., nº 2551]. También se constata en el *Cristo de la Llagu* de Villanueva de la Jara (Cuenca), documentada en la primera estampa de la imagen, editada por su mecenas, Manuel Rovira Nicolau (1947)²⁰⁴. Establecido por su cuenta en torno a 1955, año en que se anunciaba en el Anuario Católico Español²⁰⁵, primero en el número 5 de la plaza de la Reina y posteriormente en la calle Avellanas de Valencia, su obra llegó a mimetizar en profundidad su estilo [Figs. 126, 127], razón por la que la analizaré en profundidad en el capítulo dedicado a evaluar su impronta. Como el maestro, también realizó algunas obras en piedra, a juzgar por la escultura del obispo fray Luís Amigó, para el monumento levantado en Godella por los Terciarios

¹⁹⁷ BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda...*, *Op. cit.*, p. 111. Sobre Ramón Granell véase además: MARTÍNEZ RONDÁN, J., “El riu de Morvedre, esglésies, calvaris, notícies, i records dels seus pobles”, Sagunt, *Revista de Setmana Santa*, 1981, s. f. TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, pp. 187-194.

¹⁹⁸ BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D.R.V.”, *Ribalta*, nº 3, Valencia, abril, 1935, p. 10.

¹⁹⁹ *Exposición Regional de Bellas Artes...*, *Op. cit.*, p. 27, nº 10.

²⁰⁰ Véase: *Apéndice Documental*. Documento: CXV.

²⁰¹ TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, p. 130. El autor recoge el testimonio de Cabrera, fundamentado en un desconocido *Libro de notas de Encargo del año 1934 al 1960*, de José María Ponsoda. Actualmente no figura ningún libro de estas características en el archivo personal del escultor que custodia su familia.

²⁰² APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*, Carta de fray Tomás Domínguez a José María Ponsoda. Lleida, 2 de octubre de 1948.

²⁰³ PAYA ANDRÉS, M., *Op. cit.*, p. 55.

²⁰⁴ “El año 1947 encargamos a don José María Ponsoda un Cristo que lo hizo ayudado por don Ramón Granell...” (*Breve historia del Cristo de la Llagu en la Espalda*, texto impreso al dorso de una estampa editada por Manuel Rovira Nicolau con posterioridad a 1985. El subrayado es nuestro). También lo refiere así Juan Bautista Tormos (TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, p. 194).

²⁰⁵ *Anuario Católico Español*, Madrid, 1955, II, p. 667.

Capuchinos, y gestionó algunos trabajos de carpintería religiosa, como las Andas del Cristo de la Providencia de Rocafort²⁰⁶, y el retablo de la Virgen de los Desamparados de la colegiata de Gandía, que debieron ejecutar tallistas especializados a partir de los dibujos preparados por él. El escultor Manuel Rodríguez Vázquez fue discípulo suyo²⁰⁷.



Fig. 126. Ramón Granell, *Ecce Homo*. Fig. 127. *La Oración de Jesús en el Huerto*. Ca. 1950. Atzeneta d'Albaida. Ermita del Cristo de la Fe.

²⁰⁶ PÉREZ MARCO, A., *Les festes patronals de Rocafort, síntesis histórica (1890-2013)*, Rocafort, 2015, p. 68.

²⁰⁷ TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, pp. 124, 188.

Al margen de la imagen religiosa tallada en madera, llevada a cabo en los obradores valencianos, han de considerarse los nombres de Conrado Lucas Tovar (Cartagena, 1913-Burbáguena, 1995), y Juan Antonio Pelechá Moretó, religiosos Franciscanos a quienes José María Ponsoda orientó inicialmente en su vocación escultórica. La presencia de frailes en el mundo de la imaginería no constituye una novedad, como muestran los casos de Vicente Palau Doménech, que en la primera mitad del siglo XVII ejecutó diversas obras para el convento de San Sebastián de Cocentaina donde residía, o el murciano Diego Francés, discípulo de Francisco Salzillo que ingresó en la Orden Franciscana al enviudar. Conocemos también el caso del capuchino Juan de Benissa, Carlos Castells Pineda en la vida civil²⁰⁸. A diferencia suya y de otros imagineros valencianos, como Ezequiel Mampel o Pascual Nadal, que abandonaron los obradores de Modesto Pastor y Amador Sanchis para profesar en la Orden de los Frailes Menores, ambos ya eran religiosos cuando recibieron las lecciones del maestro. El primero le agradecía en una carta redactada en 1948 los progresos que hizo en su arte estando con él, solicitándole que le arreglara unas herramientas²⁰⁹. Las obras suyas que conocemos son terracotas de tamaño discreto. Dos grupos relacionados con momentos de la vida del beato Junípero Serra en el museo de Petra dedicado a este beato²¹⁰, y una *Virgen de Lourdes* en el huerto de las Clarisas de Cocentaina²¹¹. El hecho de interesarse en otra carta posterior por los ojos de cristal pequeños, sugiere la posibilidad de que llegara a tallar en madera algunas imágenes de devoción de pequeño tamaño²¹². Algunas de las numerosas terracotas de San Francisco que llevó a cabo para los conventos de la provincia franciscana de Valencia y diversas colecciones privadas, recuerdan la imagen del santo de José María Ponsoda del convento franciscano de Teruel, que según se afirma perteneció al obispo León Villuendas Polo.

Con respecto a Juan Antonio Pelechá, en una carta dirigida al maestro, fechada en 1946, reconocía la deuda contraída con él, informándole de que había terminado tres bustos. Como en el caso anterior su arte se circunscribe a las piezas pequeñas, de carácter devocional, muy probablemente labradas en barro. Una Dolorosa de Salzillo, un Jesús Nazareno de José María Ponsoda, y un San Francisco de nueva creación²¹³. En sucesivas misivas le recordaría: "... los ratos tan felices pasados en el taller," declarándose "su discípulo"²¹⁴.

Dentro de los escultores formados en otros obradores que colaboraron con José María Ponsoda, figura en primer lugar, Francisco Pablo Panach (Valencia, 1877-1948). Inició su formación con Damián Pastor Micó, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Posteriormente trabajó con Vicente Gerique, y los hermanos Francisco e Inocencio Cuesta, y también con nuestro escultor, sin que sea posible establecer una cronología precisa de este periodo, y consecuentemente esclarecer el

²⁰⁸ MILLÁN ALBUIXECH, E., *Necrologio Provincia Capuchina de Valencia, 1879-2011*, Valencia, 2011, pp. 367-368.

²⁰⁹ APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Conrado Lucas OFM a José María Ponsoda. Teruel, 20 de noviembre de 1948.

²¹⁰ RIBOT I AMENGUAL, J., *Guía de Petra seguint les passes de Juníper*, Petra, 2002, pp. 22, 37.

²¹¹ AGULLÓ PASCUAL, B., "Convento clarisas," en *Cocentaina, arte, historia y monumentos*, Cocentaina, 1988, p. 178.

²¹² APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Conrado Lucas OFM a José María Ponsoda. 3 de noviembre de 1948.

²¹³ "Un saludo de gratitud y afecto hacia V. a quien tanto debo en mi afición escultórica... "(APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de José Antonio Pelechá OFM a José María Ponsoda Bravo. 22 de octubre de 1946. El subrayado es nuestro).

²¹⁴ Carta de José Antonio Pelechá OFM a José María Ponsoda Bravo escrita en mayo de 1947. Carta del mismo religioso al maestro, en 12 de marzo de 1948 (APEJMP, *Cartas de 1947 hasta el 1948*).

orden en que esta colaboración se llevó a cabo en los distintos obradores²¹⁵. Durante esta época avaló a Vicente Benlloch Bartual, compañero suyo en alguno de estos obradores, en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes de Valencia correspondiente al curso 1901-1902²¹⁶. Más tarde se estableció por su cuenta en un bajo del número 36 de la calle Alboraiá²¹⁷, por él que pasaron entre otros, su sobrino Antonio Pablo Gimeno, Rafael Alemany Camps, Carlos Román López, y Arturo Bayarri Ferriol. La dispersión de su obra por las provincias de Ciudad Real, Córdoba, Guadalajara, Jaén, León, Murcia, Sevilla, Toledo, y aún de ciudades del extranjero como Bogotá, y sus distinciones en diversas exposiciones recogidas por Sorribes Santamaría²¹⁸, atestiguan su aura, como también la ejecución de numerosas obras para los Carmelitas Descalzos, para los que realizó un conjunto de imágenes destinado a la iglesia del convento de Borriana, inaugurada en 1927, así como para los conventos de Caravaca y Murcia. En 1929 el obrador figuraba como único escultor en un listado de profesionales valencianos publicado por la revista *Valencia Atracción*²¹⁹. Consta que realizó un San Juan para la cofradía de la Buena Muerte de Jaén (1930)²²⁰. En 1946 tomó parte en la *I Demostración de Arte en Madera* con un *Sagrado Corazón de Jesús* de la primera época del obrador²²¹, que sus herederos donaron a la antigua iglesia de San Andrés de Valencia, al pasar los Carmelitas a regentarla. Su estilo, fundado en la lección de su maestro, Damián Pastor, resume lo mejor de la tradición decimonónica valenciana [Fig. 128], atenta a un concepto ideal de la belleza, que no rehuye las expresiones de dolor vinculadas generalmente a los logros del realismo, en obras como la *Verónica* de León [Fig. 129], cuyo rostro recuerda la de Jaén, obra de su maestro, o el *Nazareno* de Villatobas. Obras de signo más amable son la *Virgen del Carmen* de la colección de Carmen de Pedro Pablo sobrina-nieta del escultor, la *Virgen del Rosario* de Pozoblanco (Córdoba), y la *Santa Elena* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia. La circunstancia de aparecer entre los nombres que se adhirieron al homenaje tributado en 1947 a José María Ponsoda indica el reconocimiento de este veterano escultor hacia su figura²²².

²¹⁵ LÓPEZ PEREIRA, J. A., “Valor histórico-artístico y mensaje cristiano de la imagen de Nuestro Padre Jesús y de su carroza procesional, *Revista de Fiestas*, Villatobas, 2004, p. 138. El autor recabó información de Carmen de Pedro Pablo, sobrina nieta del escultor.

²¹⁶ ARABASC., Leg. 54/ 3/ 163.

²¹⁷ CORBÍN FERRER, J. L., *Las barriadas de las calles de Sagunto...*, *Op. cit.*, 1986, p. 206.

²¹⁸ SORRIBES SANTAMARÍA, M., *Xirivella, ensayo histórico*, Valencia, 1989, p. 382. Carmelo Fayos, se refiere asimismo a su participación en exposiciones, aportando diversas noticias sobre su familia (FAYOS BORRÁS, C. S., *La imatge realitzada a Alboraiá de la Mare de Déu de la Salut d’Algemesí*, Algemesí, 2014, p. 66).

²¹⁹ *Valencia Atracción*, 1929, nº 32.

²²⁰ DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p. 462.

²²¹ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración ...”, *Op. cit.*

²²² BAYARRI HURTADO, J. M., “La imagería valenciana...”, *Op. cit.*



Fig. 128. Francisco Pablo Panach, *Nuestra Señora del Carmen*. Valencia. Colección Carmen de Pedro Pablo. Ca. 1900. Fig. 129. *Santa Mujer Verónica*. León. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. 1926.

Fernando Llopis Cloquell (Valencia, 1894-?), llamado: “el Pollastret,” en el argot de los imagineros valencianos, por su propensión a cambiar de obrador, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, consiguiendo matrícula gratuita en algunos cursos²²³. Fue uno de los escultores que apoyó la asociación *Juventud Artística Valenciana*²²⁴. Según el testimonio del escultor Efraín Gómez Montón que forzosamente tuvo que conocerlo, dada la condición de Llopis de sucesor de su primer maestro, trabajó con Venancio Marco, Pío Mollar, José María Ponsoda, Vicente Tena, Inocencio Cuesta, y finalmente José Pérez Gregori, en su obrador de la calle Triador de Valencia²²⁵. Su arte, de notable perfección técnica, e innegable belleza, a pesar de su discreto aliento creativo, manifiesta el eclecticismo de la época, en el uso de fuentes de diversa progenie, como los modelos barroco-clasicistas tradicionales de la escultura valenciana, entre los que figura la *Santa Bárbara* de la iglesia de San Esteban de Valencia, expuesta en la *I Demostración de Arte en Madera*²²⁶, los utilizados por José Pérez Gregori, como el *San José* de la iglesia de San Miguel de Catarroja [Fig. 130], o los vinculables a la escultura barroca castellana, al que se ciñe el *Cristo de la Piedad* de esta última población, obra de expresión algo dura, inspirada en los crucifijos de Gregorio Fernández. A pesar de haber colaborado con diversos escultores, contrato numerosas obras, por cuenta propia para las iglesias de San Jaime de Algemesí, la

²²³ ARABASC., Leg. 55B/ 2/ 147; Leg. 55B/ 2/ 304; Leg. 55B/ 4/ 49; Leg. 55B/ 4/ 64; Leg. 56/ 2/ 19; Leg. 56/ 2/ 49; Leg. 56/ 4/ 88.

²²⁴ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, I, p. 127.

²²⁵ Comunicación oral de Efraín Gómez Montón en 5 de agosto de 2006. Su paso por el obrador de Inocencio Cuesta está atestiguado además en el expediente de construcción de una imagen del Ángel Custodio del Archivo Diocesano de Valencia fechada en 1939, juntamente con su titular, el pintor de imágenes Inocencio Cuesta López, y los escultores Eduardo Villanueva Berenguer, Antonio Greses Ferrer, y Francisco Doménech Doménech (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 49).

²²⁶ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración ...”, *Op. cit.*

Virgen del Consuelo de Altea, y las parroquiales de Ondara y Rótova, lo que nos habla de su capacidad de trabajo, destacando con todo, el conjunto de imágenes de La Nucía que cabe juzgar entre lo más logrado de su producción.



Fig. 130. Fernando Llopis. San José. 1940. Catarroja. Iglesia de San Miguel.

Luís Bolinches Company (Alfara de Algimia, 1895-1980), se formó en el obrador del escultor Eugenio Carbonell Mir²²⁷, asistiendo a la Escuela de Bellas Artes de Valencia en horario de tarde²²⁸, donde tuvo por profesor a Francisco Paredes, cuyo monumento al Doctor Gómez Ferrer en la glorieta de Valencia completo años después, modelando las figuras de los niños. En el obrador de José María Ponsoda fue condiscípulo de Carmelo Vicent y José María Rausell²²⁹. Por esta época llevó a cabo diversas obras de imaginería para Alfara de Algimia, por encargo de algunos familiares. Modeló unos ángeles mancebos para la capilla de la Comunión de la iglesia de esta población, vaciados en escayola (1912), y una *Santa Generosa* en madera de devoción, en la que se acusa el clasicismo de las obras funerarias de Eugenio Carbonell (1914). Después de la Guerra Civil realizó asimismo algunas imágenes en madera para Alfara²³⁰ [Fig., 131], y la vecina población de Albalat dels Tarongers, modelando de nuevo los ángeles destruidos en 1936, con algunas modificaciones. Cultivó también la escultura monumental, los bibelots, y la cerámica artística, que constituyó su gran vocación²³¹.

²²⁷ BOLINCHES MOLINA, J., *Bolinches en Alfara (1895-1980)*, Alfara de Algimia, 2008, p. 21.

²²⁸ ARABASC., Leg. 55 A/ 6/ 3. Leg. 55 B/ 2/ 55. Leg. 55 B/ 2/ 206. Leg. 55 B/ 6/ 95. Leg. 56/ 2/ 84. Leg. 567 2/ 85. Leg. 567 2/ 86. Leg. 56/ 8/ 12. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 4/ 53. 22/ 117-Ag. 22/ 117.

²²⁹ BOLINCHES MOLINA, J., *Op. cit.*, p. 23.

²³⁰ GOMIS CORELL, J. C., "Las imágenes devocionales de la parroquia de San Agustín Obispo, de Alfara de Algimia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 2004, nº LXXXV, pp. 109-118. pp. 224. 226.

²³¹ Sobre la obra del escultor véanse también las breves reseñas que figuran a continuación: BAYARRI HURTADO, J. M., "L'actualitat...", *Op. cit.* BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda...*, *Op. cit.*, p. 66. *La escultura valenciana del siglo...*, *Op. cit.*, I, pp. 79-80.

Desde la década de los años treinta contribuyó a materializar algunos de los monumentos públicos que se levantaron en Valencia. En 1930 ganó el concurso convocado por *Lo Rat Penat* para realizar un busto al poeta Federico Mistral que después sirvió para cincelar su monumento, erigido en 1933. La noticia recogida por Salvador Aldana según la cual José María Ponsoda aconsejó al joven José Esteve Edo estudiar este último monumento podría ser cierta, dada su condición de colaborador suyo, por más que esta fuera con ocasión de la restauración de la *Purísima* de la catedral y no de la *Virgen de los Desamparados* del puente del Mar de Valencia como se indica²³². En 1931 ganó el concurso para realizar la lápida que recuerda al arquitecto Pere Compte en las torres de Serranos. En ella se manifiesta su profundo conocimiento de la anatomía humana, aplicado a una obra de carácter academicista. En 1945 completó el monumento al Doctor Gómez Ferrer, obra de su maestro Francisco Paredes, al que hemos aludido. A la muerte de Paredes trasladó al mármol el modelo para el monumento a San José del colegio jesuita del mismo nombre en Valencia. A propósito de su vocación cerámica, en 1923 fundó en Algimia de Alfara la fábrica “El Pelicanet”, que tuvo que dejar en torno a 1940-1941, ante la imposibilidad de compatibilizar su actividad como modelista con la plaza de talla escultórica y modelado de la Escuela de Bellas Artes de Valencia que ocupaba²³³. En calidad de profesor de este centro docente, figuró como suplente del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en las ediciones de 1942, 1948 y 1949²³⁴.

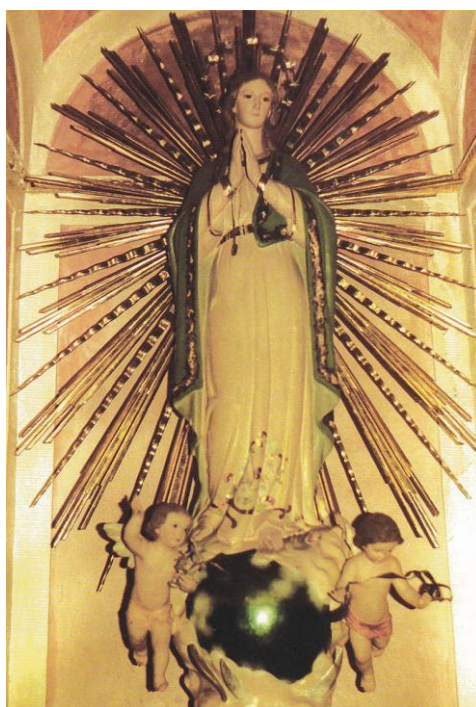


Fig. 131. Luís Bolinches. *Purísima Concepción*. 1940. Alfara de Algimia. Iglesia de San Agustín.

Enrique Galarza Moreno (Valencia, 1896-Picassent, 2000), constituye una de las figuras más destacadas de la imagen religiosa escultórica valenciana de todo el siglo

²³² ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo... Op. cit.*, Valencia, 1988, p. 17.

²³³ BOLINCHES MOLINES, J., *La alfarería en Algimia de Alfara*, Valencia, 1997, pp. 97-98.

²³⁴ GRACIA BANEYTO, C., *Op. cit.*, pp. 60, 133, 217, 227.

XX. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia a la edad de once años²³⁵. Posteriormente ingresó como aprendiz en el obrador de Venancio Marco Roig, del que recordaría los consejos recibidos del oficial Joaquín Climent Lázaro, a quien reconocía como su verdadero maestro²³⁶. En 1911, con 16 años, pasó al de José María Ponsoda, donde coincidió con Carmelo Vicent y Julio Benlloch²³⁷, compatibilizando el trabajo con las clases de modelado en la escuela, que impartían los escultores Francisco Paredes y José Aixa. Tras abandonar el obrador de nuestro escultor viajó a Zaragoza, donde colaboró por breve tiempo con un maestro establecido en la capital aragonesa, que cabe identificar con el valenciano Francisco Borja, en la obra de un retablo destinado a Hecho (Huesca). De regreso a Valencia se integró en el obrador de Francisco Pablo, y posteriormente en el de Pío Mollar. Estando con éste último se afirma que fue elegido presidente del Gremio de Escultores de Valencia, institución asociada a la Sociedad obrera San Vicente Ferrer, estableciéndose por cuenta propia en 1924²³⁸. En esta época y antes de instalar su propio obrador, debió trabajar también para Vicente o José Tena Fuster, a juzgar por la información publicada en la prensa en 1921, a propósito de una imagen de San José que remitió a Villavieja de Yeltes (Salamanca)²³⁹. Su obrador, situado inicialmente en el domicilio familiar del Grao de Valencia, pasó al número 24 de la calle Sogueros, en el popular barrio del Carmen. Al igual que Carmelo Vicent, Julio Benlloch, Vicente Beltrán o Luís Marco Pérez, durante los años veinte colaboró con la asociación Juventud Artística Valenciana, destacando como constructor de fallas, que realizó para las calles Turia y Sanchis Bergón de Valencia en 1927, y en años sucesivos para Xàtiva y Alcoi, sin descuidar algunos encargos de imaginería como los cuatro ángeles que incorporaban las Andas de la Virgen de los Dolores de la iglesia de Santa María del Mar del Grao (1929)²⁴⁰. Durante la Guerra Civil abandonó el oficio de escultor, instalándose en Picassent, población natal de su esposa, donde se dedicó a la agricultura. Al finalizar la contienda reanudó su actividad profesional, primero en esta población de la comarca de l’Horta y luego en Valencia, en un bajo ubicado en el número 1 de la calle Pintor López, donde atendió la realización de imágenes y escultura conmemorativa. A este último género pertenece el modelo para el monumento a Attilio Bruschetti del Museo de Xàtiva, que no llegó a

²³⁵ ARABASC., Leg. 55 B/ 5/ 57. Leg. 56/ 4/ 64.

²³⁶ TARONCHER MORA, V., *Op. cit.*, 132-133. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero...”, *Op. cit.*, p.133. ORTÍ ROBLES, J. J., *Op. cit.*, pp. 17-29.

²³⁷ TARONCHER MORA, V., *Op. cit.*, p. 132. En este artículo consta por error que tenía 17 años. Su paso por el obrador de José María Ponsoda lo recoge también Enrique Tamarit Ortega, amigo de la familia. TAMARIT ORTEGA E., *Op. cit.*, I, p. 319.

²³⁸ Frente a lo señalado por Taroncher Mora (TARONCHER MORA, V., *Op. cit.*, p. 132), creemos más lógico el orden que propone Ortí Robles, quien antepone la experiencia en el obrador de Francisco Pablo a la de Pío Mollar, que prefiero en atención al parentesco de este autor, a quien pudo entrevistar repetidas veces, con los descendientes del artista. Sobre Enrique Galarza véase además: ALCAÑIZ CHANZÁ, J., “Los 99 años de Enrique Galarza”, *Levante*, martes 27 de septiembre de 1994, p. 70. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, II, pp. 682-683. La necrológica de Enrique Galarza la publicó en diario ABC en su edición de 20 de enero de 2000, p. 74. PÉREZ MIRALLES, J., Y RIBELLES ALBORS, I., (Coord), *Op. cit.*, 2001. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, pp. 76-77. ATIENZAR VERGARA, M. A., y JARQUE DOMINGO, V., *Los Capuchinos en l’Ollería*, Valencia, 2011, pp. 156-166. Las cronologías de este último artículo difieren de las publicadas por Taroncher Mora en la entrevista que éste hizo al veterano escultor, invirtiendo el orden de su paso por los obradores de Pío Mollar y Francisco Pablo. En él se indica su participación en la Exposición Regional de Valencia de 1909, aspecto éste que no hemos podido comprobar, pues no figura en el catálogo de expositores.

²³⁹ “Desde Villavieja”, en *El Adelantado, diario político de Salamanca*, año XXXVII, nº 11281, 12 de marzo de 1921, p. 4.

²⁴⁰ CHINER GIMENO, J.J., *Mar, Llum i Passió...*, *Op. cit.*, II, p. 848.

fundirse, firmado por Galarza-Royo, en referencia a Antonio Royo Miralles, dorador y pintor de imágenes quien juntamente con el socio de éste, José Rabasa Pérez, le confió algunos de sus mejores encargos, como los grupos escultóricos de la *Virgen de los Lirios* y *San Jorge* de Alcoi²⁴¹ [Fig. 132], este último inspirado en la escultura de Andrés Aleu que preside la fachada del ayuntamiento de Barcelona. En 1946 tomó parte en la *I Demostración de Arte en Madera*, organizada por el Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, que tuvo lugar en las salas del Museo Histórico del ayuntamiento de Valencia, y en 1951 en la *Primera Bienal del Reino de Valencia* con un *San Francisco* en madera y una *Cabeza de niño* en barro²⁴². Por su obrador pasaron Efraín Gómez Montón y Francisco Serra Andrés, dos de los últimos escultores dedicados a la imagen religiosa en la ciudad del Turia²⁴³. Su arte, atento a la realización de conjuntos decorativos poblados de niños y figuras femeninas, como las *Andas* del Cristo de la Peña de Guadassuar, y la Virgen del Milagro de Cocentaina, en cuya enrayada se disponen cabezas de serafines en relieve, tributarias de los niños de Mariano Benlliure a quien admiraba²⁴⁴, se revela igualmente insuperable en algunos conjuntos procesionales de carácter pasionista, integrados por varias figuras, como la *Flagelación* y la *Santa Cena* de Orihuela, o el *Apostolado* para el paso homónimo de Huelva, cuyas cabezas y manos ofrecen rasgos nobles e individualizados. La *Oración en el Huerto* de Albaida o la *Coronación de Espinas* y la *Flagelación*, de Villaviciosa, muestran un realismo expresivo y equilibrado, en la línea de la mejor imaginería del siglo XX español. La admiración que profesó a Ignacio Vergara resulta elocuente del alto concepto de la belleza y el estudio del natural que profesaba.



Fig. 132. Enrique Galarza, *San Jorge*, 1940. Alcoi. Iglesia de San Jorge.

²⁴¹ Véase: “Fin de Semana, El fin de un equívoco”, *Ciudad*, Alcoi, sábado, 5 de octubre de 1991, pp. 2-3.

²⁴² *Primera Exposición Bienal...*, *Op. cit.*, p. 52.

²⁴³ Con Efraín Gómez cabe relacionar la anotación del “Sobrino Galarza”, en relación a la talla de unas manos en madera para unos relieves vaciados en escayola por el tallista de alabastro Vicente Burriel, a partir de un modelo de José María Ponsoda (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*).

²⁴⁴ Según comentario del doctor Antonio Bonet Salamanca que lo conoció, el escultor, de carácter afable y sencillo, estimaba como único mérito de su larga vida, el haber tenido el honor de portar sobre sus hombros el féretro que trajo a Valencia los restos mortales de Mariano Benlliure fallecido en Madrid, desde la estación de tren hasta el cementerio del barrio del Cabañal donde reposan. Entrevista con Antonio Bonet Salamanca en 27 de octubre de 2015.

Dentro de los nombres que colaboraron con José María Ponsoda formados en su mayoría con otros escultores, figura también Justo Vivó Huguet (Alboraiá, 1895-Borriana, 1936). La noticia que afirma su entrada en el obrador de Mariano Benlliure a la edad de catorce años²⁴⁵, parece ficticia en razón de su juventud para marchar a esa edad a Madrid donde radicaba, pues no consta que el laureado escultor trabajara la escultura en alguna de sus estancias temporales en Valencia, y dado su incompleta formación tampoco conocemos razones de amistad con su familia que avalaran su traslado, no obstante tampoco hay que descartarla en su totalidad. Curso estudios Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que figura matriculado el curso 1912-1913²⁴⁶, trabajando durante un periodo de tiempo con nuestro escultor²⁴⁷, a quien cabe considerar su maestro en el arte de la imaginería, género al que se adscribe toda su producción posterior, pues aunque Benlliure desarrolló una extensa y meritoria obra en madera policromada, de la que se afirma fue testigo²⁴⁸, la imaginería no constituyó el filón principal de su producción. Tras una experiencia fracasada con la vida religiosa, Justo Vivó dejó el obrador de José María Ponsoda para profesar como carmelita descalzo, realizando varios trabajos de gran empaque para la orden, como el *Crucifijo* del convento de Tarazona, hoy en el panteón del convento de Benicàssim, o la *Virgen del Carmen* de las Carmelitas de Doshermanas (1935). El concepto realista del *Crucifijo* de Tarazona [Fig. 133], cercano a Carmelo Vicent, distinto del tono devoto de su obra conocida [Fig. 134], la noticia de la utilización de modelos tomados del natural, para realizar sus imágenes, o la realización de varios retratos de personas cercanas a él²⁴⁹, enlazan con la praxis del realismo, y por ende con una posible influencia de esta corriente que Benlliure acaudillaba. Pocos meses antes del estallido de la Guerra Civil, terminó la que fue considerada su mejor obra, el *San José* que presidía la capilla mayor de la iglesia de los Carmelitas de Borriana, a cuya inauguración asistió según se afirma el veterano maestro. Las dimensiones colosales de este grupo escultórico²⁵⁰, contrastan con la mayoría de las obras conservadas de Vivó, generalmente de pequeño tamaño, acreditándolo como un experimentado escultor. Su asesinato truncó una prometedor vocación por la imaginería, testimoniada en el inacabado *Niño Jesús*, que estaba tallando a escondidas en la alquería donde se ocultaba de sus perseguidores.

²⁴⁵ LEÓN SANTIAGO, J., Y TOMÁS SANCHIS, D., OCD., *Martirologio carmelitano del siglo XX*, Valencia, 1998, p. 29.

²⁴⁶ ARABASC., Leg. 55 B/ 5/ 167.

²⁴⁷ LEÓN SANTIAGO, J., Y TOMÁS SANCHIS, D., OCD., *Op.cit.*, p. 29.

²⁴⁸ Según refiere el escultor, en su época de aprendiz preparaba las maderas y calentaba la cola a su maestro (LEÓN SANTIAGO, J., OCD., *Carmelitas Descalzos en Burriana, cien años de presencia (1896-1996)*, Castellón, 1996, p. 51).

²⁴⁹ LEÓN SANTIAGO, J., OCD., *Op. cit.*, pp. 54-55.

²⁵⁰ El conjunto de la imagen y el trono medía cinco metros de altura. De ellos tres correspondían a la imagen del santo (LEÓN SANTIAGO, J., *Op. cit.*, p. 29).

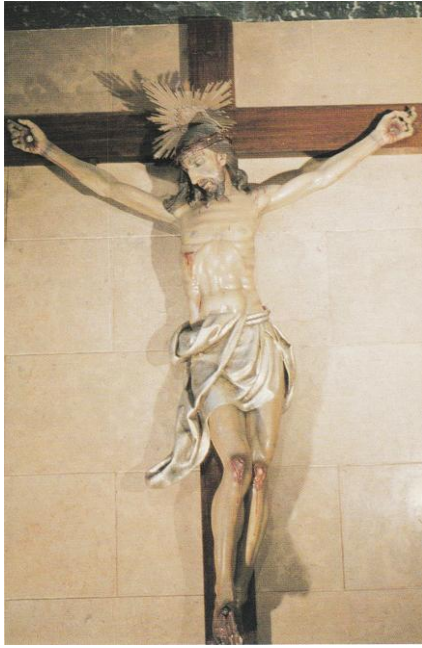


Fig. 133. Justo Vivó, *Crucifijo*. Ca. 1930. Benicassim, Carmelitas Descalzos. (Procede del convento de Tarazona).



Fig. 134. Justo Vivó, *Santísima Trinidad*. Ca. 1920. Valencia, Convento Carmelitas Descalzos de Nuestra Señora del Carmen.

Otro de los escultores que colaboraron con José María Ponsoda fue Vicente Rodilla Zanón, (Sieteaguas, 1900-Valencia, 1974). Inició su formación en el Patronato de la Juventud Obrera y en los Salesianos de Valencia²⁵¹. A la edad de trece años entró en el obrador como aprendiz, matriculándose más tarde en la Escuela de Bellas Artes de Valencia²⁵². A los dieciocho abrió el suyo en la calle Arrancapinos. Marchó a Melilla donde fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios y realizó algunas obras, como un *San Fernando* para la base militar y algunos relieves conmemorativos. A su regreso a la ciudad del Turia en 1929, se dedicó de lleno a la imaginería, inicialmente en sociedad con el escultor José Justo Villalba en un bajo de la plaza de Viciana, a comienzos de los años treinta, donde lo recordaba José Esteve Edo²⁵³, y luego en solitario, en un obrador establecido inicialmente en el número 3 de la calle Literato Azorín, y posteriormente en el número 24 de la calle del Mar, y 2 de Muñoz Degrain de Valencia, por el que pasaron escultores como Vicente Tamarit Baixauli, Federico Siurana Vila, Carlos Albors, Francisco Navarro Soriano, o Enrique Tamarit Ortega. En 1946 figuró entre los expositores de la *I Demostración de Arte en Madera*²⁵⁴. En 1952 fue elegido diputado a Cortes por los gremios de artesanía. En 1953 y 1955 el obrador se anunciaba en el Anuario Católico Español, donde figura un listado de sus obras²⁵⁵. Durante los años

²⁵¹ ARAZO BALLESTER, M. A., “*Media hora...*”, *Op. cit.*, p. 23.

²⁵² ARABASC., Leg. 56/ 8/ 52; 56/ 10/ 143; 56/ 14/ 106; 56/ 14/ 193.

²⁵³ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo...* *Op. cit.*, p. 16.

²⁵⁴ BAYARRI HURTADO, J. M., “*I Demostración...*”, *Op. cit.*, s.f.

²⁵⁵ Transcribo su contenido por su interés: “EN LOS ESTUDIOS DEL ESCULTOR VICENTE RODILLA. En Valencia, y en la típica calle del Mar, donde naciera San Vicente Ferrer, tiene sus estudios el conocido imaginero e insigne artista VICENTE RODILLA, autor magnífico de la hermosa Virgen, de ojos oblicuos, que con tanto cariño se venera en Japón.

En visita que hacemos a sus estudios, admiramos gran número de sus más recientes obras, algunas en realización, y entre las que más destacan vemos la Virgen y retablo para la capilla del Colegio de Loreto, de Valencia; el monumental grupo CRISTO EN EL CALVARIO, y retablo para los

sesenta fue miembro de la Comisión de Arte Sacro de la Diócesis de Valencia²⁵⁶. Aunque para Blasco Carrascosa fue discípulo de José María Ponsoda y de Julio Benlloch²⁵⁷, y en una carta redactada durante su etapa como diputado se dirigiera a nuestro escultor como “querido maestro,” este papel como luego reconoció, recayó en el malogrado Julio Benlloch Casares²⁵⁸. Acaso la atracción ejercida sobre él por este último, explica el carácter renovador de las placas de estética modernista que realizó en Melilla para conmemorar el desastre de Annual, de las que da noticia Agramunt Lacruz²⁵⁹. Algunas imágenes llevadas a cabo décadas después, en su obrador de la calle del Mar, como el *Sagrado Corazón de Jesús* de de la iglesia de Llocnou de Sant Jeroni, de 1958 y el santuario de Monserrate de Orihuela, datables en torno a esa época de cambio, ofrecen una figuración cercana al decó, del todo distinta del *San Fernando* para la base militar de Melilla que realizó en su juventud, conocido por una fotografía de la época [Fig. 135]. En los años cuarenta esta línea renovadora se manifiesta también de forma aislada en algunas obras, como el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia parroquial de Cheste (1941), relacionable con renovación propugnada por la *Exposición de Arte Sacro de Vitoria*, o el *Crucifijo* de la iglesia del seminario de Moncada. Las tres participan de una tendencia ajena a la mayor parte de la imaginería realizada en su obrador por esos años, marcada por la tradición, si bien depurada de elementos anecdóticos, y puesta al servicio de una emoción sincera, a la que se entregaron escultores como Carmelo Vicent o José Justo Villalba, con el que como se ha dicho realizó sociedad durante algún tiempo. Consecuentemente con esta tendencia, gran parte de las imágenes de los años cuarenta y cincuenta que se le asignan, como el *Ecce Homo* de Santa María de Cocentaina, el *Jesús Nazareno* de Gandía, la *Virgen del Socorro* de tres metros de altura de la iglesia de Aspe, o la *Purísima* de los maristas de Paterna, ofrece una lectura ajena a la renovación, a la que se consagró en los años sesenta, a raíz del hallazgo de la técnica del mosaico en relieve, patentada por él, creando obras de planos cortantes, y figuras esquemáticas, a las que reconoció unas posibilidades de libertad ajenas según él a la condicionada imaginería.

Marianistas, Casa de Formación, de Valladolid; las imágenes mesa y sagrario para la nueva capilla de los Hermanos Maristas, de Valencia, y por último, la maravillosa VIRGEN DEL CALVARIO para Alcalalí, Premio Nacional de Honor en la reciente Exposición Internacional de Artesanía, y que publicamos en estas páginas.

Nos satisface dar a conocer las nuevas obras de nuestros mejores artistas imagineros, con la seguridad de honrarles y honrarnos como católicos y españoles”. (*Anuario Católico Español*, Madrid, 1953, I, segunda cubierta de la tapa trasera). En el segundo tomo, publicado en 1955, figura en la segunda cubierta de la tapa delantera. Allí nuevamente se da cuenta de otras obras recientes, como el *San Vicente Ferrer* de la capilla de la Casa Natalicia del santo en Valencia, labrado enteramente por Francisco Navarro Soriano, el *Crucifijo* de los Caballeros de Cristo de Alzira, o la colosal *Virgen del Socorro* de Aspe.

²⁵⁶ *Comisión Diocesana de Arte Sacro*, Valencia, Imprenta de Marí Montañana, 1966, s. f.

²⁵⁷ BLASCO CRRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, pp. 75-76.

²⁵⁸ APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de Vicente Rodilla Zanón a José María Ponsoda. Valencia, 23 de enero de 1953; ARAZÓ, M. A., “Media hora con Vicente Rodilla, hablando de mosaicos en relieve”, *Las Provincias*, Valencia, Lunes 8 de octubre de 1971.

²⁵⁹ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, III, p. 1504.



Fig. 135. Vicente Rodilla, *San Fernando*.
Ca. 1925. Melilla, Base Militar. (Paradero desconocido).

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde Agramunt Lacruz refiere que coincidió con Rafael Pérez Contel²⁶⁰, y los obradores de imaginería valencianos, José Sebastián Claver, no debió aprender el oficio de escultor con José María Ponsoda, a pesar de que en una carta se dirigiera a él como “querido maestro”²⁶¹, pues ni él ni Bayarri lo nombran como discípulo, ni tampoco sus obras conocidas resultan tributarias de su arte. Fue uno de los oficiales de su obrador durante la posguerra, en compañía de Francisco Martínez y Ramón Granell, la firma de los cuales figura en una tarjeta de felicitación dirigida a Amparo Ballester Boix²⁶². En la carta de pésame dirigida a la viuda del maestro tras su fallecimiento, reconocía que el trato con él no había sido frecuente²⁶³. José Sebastián tuvo obrador propio en la calle Na Jordana de Valencia en el que realizó imágenes para las poblaciones de Arañuel, La Font d’en Carròs, Jérica, La Llosa de Ranes, Llutxent, Onil, Silla, Sollana, y Xàtiva, conocidas por las referencias que conserva el Archivo Diocesano de Valencia²⁶⁴. En los años cincuenta debió diversificar su trabajo al margen de la imaginería, dedicándose al modelaje para la industria juguetera de Onil, localidad de donde era oriunda la familia de su esposa. A esta etapa responde el modelo original de la popular muñeca Güendolina. Sus obras religiosas aún dentro de una línea de equilibrio, corrección, y destreza técnica, no ofrecen un estilo personal, a excepción del notable conjunto ecuestre de San Jaime, que estuvo en la iglesia parroquial de Onil [Fig. 136], cuya policromía llevó a cabo a José Ballester.

Federico Esteve Defés (L’Alcudia, 1937-Valencia 2011), se inició en la escultura con Francisco Teruel Francés, cursando estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Colaboró con los obradores de José Estopiñá, sucesor de Francisco

²⁶⁰ AGRAMUNT LACRUZ, J., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, III, p. 1352.

²⁶¹ La carta fue redactada por José Sebastián en el curso de una convalecencia en el sanatorio Doctor Moliner de Bétera (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Bétera, 12 de enero de 1961). En otra misiva redactada en Onil, población de su esposa, escribe a la viuda del maestro para informarle de que había recibido el recordatorio de José María Ponsoda, y anunciarle el giro de 500 pesetas en concepto de pago de una cantidad de madera que se llevó de su obrador, cuando éste todavía vivía (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Onil, 8 de marzo de 1964).

²⁶² La tarjeta del álbum de fotos familiar está fechada en once de mayo de 1941.

²⁶³ La carta carece de datación (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*).

²⁶⁴ ADV., *Arte Sacro*. Expedientes: 6/ 87; 32/ 63; 14/ 85; 15/ 25; 15/ 37; 30/ 111; 21/ 100; 22/ 9; 22/ 12; 14/ 73; 14/ 79.

Teruel, Vicente Rodilla y José María Ponsoda²⁶⁵, en el que estuvo juntamente con su amigo Antonio Fernández Gómez, durante la última época del obrador, por espacio de tres años²⁶⁶. A él se debió la realización de los ángeles de la imagen de San Antonio de Padua de los Franciscanos de Piura (Perú), [1961, L.E., nº 3221]²⁶⁷. Cultivó las fallas, la talla decorativa y la imaginería, que ejecutó para numerosas localidades valencianas, primero en su obrador sito inicialmente en la calle En Llopis, y luego en el número 8 de la calle Caballeros, en un bajo que había pertenecido inicialmente a Venancio Marco, en el que estuvo hasta sus últimos años de vida profesional. Su estilo, muy desigual en cuanto a calidad, se enmarca dentro de la tradición, vernácula con algunas concesiones a la modernidad, a la que se acerca el San Vicente Mártir de la iglesia de Valencia del mismo nombre, con leves toques de policromía a la cera, realizada por el propio escultor.

Compañero y amigo de Federico Esteve, Antonio Fernández Gómez (? - Cieza, 2011), se formó en los obradores de Carlos Román y Vicente Salvador y José María Ponsoda, al que se dirige en la documentación como “maestro y amigo” o “señor mío y maestro”²⁶⁸, y en la última época de este último, coincidió allí con Federico Esteve y Francisco Martínez Aparicio. Tras su dedicación a la docencia, iniciada a comienzos de la década de los sesenta en el Instituto de Bachillerato de Tamarite de Litera (Huesca), localidad desde la que dirigió algunas cartas al maestro, colaboró ocasionalmente con él en algunos trabajos. Fue catedrático de Dibujo del instituto de Bachillerato Diego Tortosa de Cieza. Su estilo aun partiendo de la tradición adquirida de nuestro escultor, introduce la estilización *aggiornamento* en algunas obras, como la *Purísima Concepción* de la iglesia de San Juan Bosco de Cieza²⁶⁹ [Fig. 137].

²⁶⁵ ARAZO BALLESTER, M. A., *Artesanos de Valencia*, Valencia, 1986, p. 32. FERNÁNDEZ OBREGÓN, F. J., “Federico Esteve, tallista, Domesticar la madera”, *Las Provincias*, Valencia, martes, 30 de octubre de 1990. p. 39. MARTÍNEZ RONDAN, J., *L'església parroquial dels Sants Joans de Faura*, Faura, 1991. p. 615. En esta publicación por error le da por nombre Gabriel. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos...*, *Op. cit.*, I, p. 590. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana...*, *Op. cit.*, I, p. 188.

²⁶⁶ TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre...*, *Op. cit.*, p. 99.

²⁶⁷ La noticia figura en una nota de un pago de 3000 pesetas al escultor por los angelitos de la imagen de San Antonio de Padua de Piura [L.E., nº 3221]. (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*).

²⁶⁸ APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de Antonio Fernández Gómez a José María Ponsoda. Tamarite de Litera (Huesca), 16 de mayo de 1962.

²⁶⁹ Sobre esta obra véase: RUIZ LUCAS, A. M., *Op. cit.*, nº 56.



Fig. 136. José Sebastia, *San Jaime*, Onil. 1953. Iglesia de las Justinianas. Fig. 137. Antonio Fernández Gómez, *La Purísima Concepción*. Ca. 1965. Cieza, iglesia de San Juan Bosco.

Al margen del trabajo continuado en el obrador, o al menos de su prolongada permanencia en él, con José María Ponsoda colaboraron los escultores Eduardo Villanueva Belenguer (Valencia, 1888-?), Salvador Castillejos Forner (Valencia, 1890-?), José María Ros Riera (Foios, 1892-?), Francisco Doménech Doménech (Masarrojos, 1899-?), y José Navarro Beltrán (Valencia, 1918-2007).

Eduardo Villanueva Belenguer, “Villanueva”, consta como colaborador de José María Ponsoda durante la posguerra en algunos trabajos puntuales, como la talla de los Santos Inocentes de la *Virgen de los Desamparados* de Oliva [1951, L.E., nº 2983], los ángeles mancebos que sostenían las excelencias de la Letanía Lauretana en el lecho de la *Virgen de Agosto* encargada por el médico residente en Castelló Juan Bautista Palomo Martí [1951, L.E., nº 2990], o un Niño Jesús de devoción²⁷⁰, [1956, L.E., nº 3029]. Su relación con el maestro debió ser cordial, como revela la presencia de su firma en el pergamino que los artistas le ofrecieron en 1947. El escultor cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en cuyo archivo figura una papeleta de matrícula correspondiente al curso 1901-1902, en la que José Guzmán Guallar figura como fiador²⁷¹. Esta noticia atestigua su paso por el obrador de este reputado imaginero. Ortí Robles lo menciona junto a Enrique Galarza en el obrador de Francisco Pablo, en el que ambos fueron oficiales²⁷². Trabajó más tarde como primer escultor del obrador de imaginería de Inocencio Cuesta López, dorador y pintor de imágenes; situado en los números 102, 110, y 112 de la calle Guillén de Castro, en el que en compañía de los escultores Francisco Doménech Doménech, Francisco Greses Ferrer, y Fernando Llopis Cloquell, realizó una abundante producción que firmaría el titular del establecimiento,

²⁷⁰ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*. La imagen carece de numero de registro.

²⁷¹ ARABASC., Leg. 54/ 3/ 39. Leg. 54/ 12/ 124. Leg. 54/ 16/ 55. Leg. 54/ 17/ 128. Leg. 55 B/ 2/ 121. Leg. 55 B/ 2/ 122.

²⁷² ORTÍ ROBLES, J. J., *Op. cit.*, p. 20.

como la *Beata Inés de Benigánim* de la ermita de Benicull (Polinya del Xùquer), [Fig. 139]. Así lo atestiguan los numerosos dibujos de imágenes conservados en el Archivo Diocesano de Valencia, donde su firma aparece junto a la de Inocencio Cuesta, seguramente a requerimiento de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, pues después de 1941 su firma no vuelve a figurar en ningún otro expediente²⁷³. La semejanza de los dibujos para los crucifijos de la iglesia de los barrios valencianos del Canyamelar y la Font de Sant Lluís, con otros suyos, nos llevan a pensar que fueron realizados por él. A pesar de que en el establecimiento de Inocencio Cuesta trabajaron otros escultores que se formaron a su alrededor, a Eduardo Villanueva le correspondió realizar las partes más comprometidas de las obras, como la totalidad de las mascarillas, según reconoce el dorador y pintor de imágenes Francisco Greses Almenar, sobrino del escultor Francisco Greses Ferrer, formado asimismo en su obrador. Al margen de los encargos que a título personal le fueron encomendados, su refinado y devoto estilo aparece en algunas obras de gran empeño encargadas a Inocencio Cuesta, como la *Purísima* del colegio la Concepción de Ontinyent, y las imágenes de San Francisco de los Franciscanos de Cocentaina y las Clarisas de Xàtiva. Fue vecino del barrio del Carmen de Valencia, su domicilio en el número 29 de la calle Na Jordana, figura en el expediente de construcción de sendas imágenes para las poblaciones de Ludiente y Vilamarxant del Archivo Diocesano de Valencia²⁷⁴, que le fueron encomendadas personalmente. Los dibujos para la *Purísima* de Salem y Tavernes de Valldigna, del mismo archivo²⁷⁵, se inspiran en las imágenes que Damián Pastor realizó para las iglesias de Agullent y Beniarrés.

Salvador Castillejos Forner debió colaborar con el maestro en encargos de escasa significación, a juzgar por la noticia sobre la talla de un trono de nubes y policromía, esta última a realizar por Francisco Tomás, para un Corazón de María de pasta de la iglesia de Arenas de San Pedro²⁷⁶. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia²⁷⁷, en su obrador del número 3 de la calle Tarra, realizó el mediocre *Crucifijo* de la iglesia de la Cruz Cubierta²⁷⁸ y *La Virgen del Mayor Dolor* de Ayamonte (Huelva)²⁷⁹. Por esta época llevó a cabo la talla de las figuras de *El Prendimiento*, que acompañan la efigie de Jesús de su cofradía de Murcia, en sustitución de las originales de Damián Pastor, destruidas en 1936²⁸⁰. En Ayamonte se conserva asimismo una *Dolorosa* y un paso de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* que reiteran el carácter discreto y tradicional de su arte²⁸¹.

José María Ros Riera, tomó parte en la realización del expositor para la capilla de la clínica quirúrgica que los Hospitalarios regentaban en Pamplona²⁸², [1951, L.E., nºs 2987-3002]. Figura como escultor en la documentación conservada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia²⁸³. Debió formarse también en el medio artesanal de la

²⁷³ Véase: ADV., *Arte Sacro*. Expedientes: 12/ 49. 15/ 43; 23/ 58.

²⁷⁴ Véase: ADV., *Arte Sacro*. Expedientes: 15/ 43; 23/ 58.

²⁷⁵ Véase: ADV., *Arte Sacro*. Expedientes: 21/ 49; 22/ 50. Ambos figuran a nombre de Inocencio Cuesta.

²⁷⁶ Esta noticia figura escrita en una carta del reverendo Marcelo García Matías a José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Arenas de San Pedro, 17 de diciembre de 1942).

²⁷⁷ El curso académico 1900-1901 se matriculó en acuarela y paisaje pero no llegó a examinarse. (ARABASC., Leg. 54/ 3/ 140. Leg. 54/ 11/ 37. Leg. 54/ 11/ 39. Leg. 54/ 17/ 111. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia, *Libro de Matrícula y Exámenes*. Estudios Elementales, Sign. 44, nº 500).

²⁷⁸ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 1/ 35.

²⁷⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Guía artística de Huelva y su provincia*, Sevilla, 2006. p. 524.

²⁸⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Op. cit.*, pp. 173. 193.

²⁸¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Op. cit.*, pp. 524, 527.

²⁸² APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2987-3002.

²⁸³ ARABASC., Leg. 55 A/ 1/ 21. Leg. 55 B/ 2/ 288.

Valencia de su tiempo. Trabajó en Foios de donde era oriundo, realizando imágenes para esta población y para Pego²⁸⁴.

Francisco Doménech Doménech, “el coixet”, en el argot de los imagineros valencianos, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, trabajando en los obradores de Francisco Teruel e Inocencio Cuesta²⁸⁵, donde a decir de Francisco Greses Almenar realizaba ángeles y elementos secundarios. Según María Dolores Soler Ballester, fue a estos menesteres a los que se dedicó estando en el obrador de su tío, indicándonos que lo hizo a temporadas y no continuamente. Su trabajo con los escultores que se han comentado lo ha privado de obra personal, que hemos de discriminar entre los trabajos encargados ellos, como los bellos serafines de las imágenes de Santa Teresa, de la iglesia del Rosario del Canyamelar (Valencia), hoy en colección particular [Fig. 138], el *San José* de Bolulla, o la Virgen del Rosario de Nàquera, las tres de Francisco Teruel, fieles al mismo prototipo idealizado.



Fig. 138. Francisco Doménech Doménech, *Serafines*. Ca. 1942. Valencia, Colección Particular. Proceden de una enrayada de la imagen de Santa Teresa de la iglesia de la Virgen del Rosario de Valencia, (Canyamelar).

José Navarro Beltrán se formó según Francisco Greses Almenar, para cuyo obrador de imaginiería trabajó en la década de los ochenta²⁸⁶, con el escultor de Benimaclet José López Catalá, colaborando con José María Ponsoda en la ejecución de partes sueltas de las imágenes, como pies y manos, a decir de su sobrina María Dolores Soler Ballester, que pudo ejecutar en su propio obrador, ubicado en el número dos del camino de las Fuentes de la barriada de Benimaclet²⁸⁷. Figura por poner unos ejemplos, en la lista de colaboradores que tomaron parte en la realización del *San Francisco* de Hellín [1953, L.E., nº 3027], en un Niño Jesús de devoción [1953, L.E., nº 3029], realizando las manos de la restaurada Dolorosa de Flix (Tarragona), [1953, L.E., nº 3037], y en el *San Pedro Nolasco* para la iglesia de la antigua Misericordia²⁸⁸, [1955, L.E., nº 3089]. Consta también en la realización del *Yacente* de El Puig²⁸⁹, [1955, L.E.,

²⁸⁴ Véase: ADV., *Arte Sacro*. Expedientes: 32/ 54. 32/ 53. 23/ 73.

²⁸⁵ ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 12/ 49.

²⁸⁶ La noticia la recoge Josep Martínez Rondán, juntamente con algunos datos biográficos, como la fecha de su nacimiento y una relación de obras ejecutadas durante la época en la que trabajó con Francisco Greses Almenar (MARTÍNEZ RONDÁN, J., *l'Església Parroquial dels Sants Joans de Faura*, 1991, p. 622).

²⁸⁷ La referencia figura en el expediente de construcción de una imagen de la Virgen del Carmen para la iglesia de San Miguel de Burjassot fechado en 1956 (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 28/ 50).

²⁸⁸ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3089. El Niño Jesús, sentado en un sillón [L.E., nº 3029] a propósito del que también se cita a “Villanueva”, (Eduardo Villanueva), como se ha señalado, fue realizado en 1953 para un particular de Madrid en 1953, siendo adquirido finalmente tres años después por una particular de Oliva. La referencia al escultor figura asimismo en un presupuesto de una *Purísima* para San Andrés de Madrid que no llegó a hacerse. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*).

²⁸⁹ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3090.

nº 3090] y el *San Juan de Dios* de las Paulas de Teruel²⁹⁰, [1956, L.E., nº 3102]. El inexpresivo rostro de la imagen de El Puig, contrasta con los bellos ejemplares del maestro, al tiempo que desdice fuera ejecutado fuera del obrador, por su imposibilidad material, a diferencia de las imágenes con angelitos o piezas sueltas como pies o manos, susceptibles de ser acopladas al montaje de madera, evidenciando la dificultad de establecer barreras entre el trabajo realizado dentro y fuera de sus paredes, y en consecuencia clasificar a los colaboradores en uno u otro bloque. Colaboró con el obrador de pintura y dorado de Bartolomé García Boluda y Enrique Carabal García, realizando algunas imágenes encargadas a ellos para la colegiata de Xàtiva [Fig. 140] y las iglesias parroquiales de Beniarrés y La Pobla del Duc. A él se debe la recreación de los Santos Joaquín y Ana y las Santas Basilisa y Anastasia, del altar mayor de este primer templo, obras inspiradas en las destruidas de José Esteve Bonet. Otras obras suyas llevadas a cabo en colaboración con Francisco Greses Almenar son la Virgen de los Dolores de los Franciscanos de Carcaixent, y la Purísima de la iglesia de San Jaime de Vila-real. Su obra se enmarca dentro de la línea más tradicional de la imaginería valenciana de la posguerra, practicada su maestro José López Catalá.



Fig. 139. Eduardo Villanueva, *La Beata Inés de Benigánim*. 1941. Polinya del Xúquer, Ermita de la Muntañeta.



Fig. 140. José Navarro Beltrán, *San Vicente Ferrer*. Ca. 1942. Xàtiva. Colegiata de Santa María.

Relacionado también con José María Ponsoda estuvo el marmolista Salvador Pascual Ballester (Moncada, 1925-?), quien en una carta redactada en 1948 desde Tetuán, donde realizaba el servicio militar, solicitaba su mediación ante el teniente coronel del destacamento a fin de poder terminar de trasladar al mármol la *Magdalena*

²⁹⁰ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3102. En este documento y en el referido en la nota anterior se le menciona como: “Pepe Navarro”, frente a los otros en los que figura únicamente su apellido. En la información referida al encargo nº 3107 del mismo libro, correspondiente al San José de devoción que quedó en el obrador, y hoy conserva Dolores Soler Ballester aparece como “Pepe de Benimaclet”.

del panteón familiar del escultor en el Cementerio Municipal de Moncada, que el maestro le había encomendado. Aunque en dicho documento se autodenomine “incondicional discípulo”²⁹¹, todo indica que únicamente debió colaborar con el maestro en algunos trabajos en piedra como sacador de puntos, tarea en la que consta requirió también los servicios de Manuel Pastor en algunas obras, como el retrato en mármol de su esposa Amparo Ballester²⁹², [1952, L.E., nº 3022]. Con José Fabra se relaciona una cabeza y manos en pasta de madera que vació por encargo del maestro en 1955²⁹³.

Dentro del capítulo de colaboradores dedicados a la policromía de las imágenes, figura en primer lugar el pintor de escultura Vicente Torrent Pellicer (Meliana, 1854-Valencia, 1928), a quien se debe la decoración de muchas de las obras de José María Ponsoda entre los primeros años del siglo XX y el año de su muerte²⁹⁴. Establecido en el número 6 de la calle la Unión, su tarjeta de visita aludía a su dedicación al dorado y a la policromía de esculturas. Se tiene noticia de algunos trabajos de dorado y restauración ejecutados durante este época, como el nuevo trono para la procesión del Corpus de Sagunto (1900,) el dorado y decoración de las Andas del brazo de Santa Teresa de Alba de Tormes (1914), o la restauración del retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia de Algemesí (1924). Decoró imágenes para diversos escultores activos en la Valencia del primer cuarto del siglo XX, como José María Ponsoda y su discípulo Carmelo Vicent. Su estilo siguió las pautas heredadas de los planteamientos neoclásicos, fundadas en las tendencias monocromas en mantos y túnicas, salpicadas ocasionalmente con motivos dorados, y orlas de finos roleos cuajadas de medallones de impronta neobarroca. A su muerte, la decoración de las imágenes del obrador de la calle San Lorenzo recayó en Francisco Tomás y Francisco Santamaría Nadal, quienes figuran documentados por vez primera en un presupuesto para decorar el retablo de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid²⁹⁵, [1931, L.E., nº 2057], aunque la relación del establecimiento debió iniciarse mucho antes, como por poner un ejemplo atestigua el San Isidro de Sotresgudo (Burgos), [1920, L.E., nº 1143], con cincelados en la peana en forma de dientes de sierra, característicos de sus decoraciones. Las referencias a ambos, figuran en una lista incontable de obras que llega hasta los años sesenta. Francisco Tomás o Paco Tomás, como aparece en la documentación, figura en el dorado del sagrario de la iglesia de San Juan de Teruel²⁹⁶, [1935, L.E., nº 2443]. A Francisco Santamaría, también llamado coloquialmente “Paco”, encomendó el maestro la restauración de la *Virgen del Carmen* de la iglesia de la Purísima Concepción de Morata de Tajuña (Madrid), [1940, L.E., nº 2578], que llevó a cabo en la propia población madrileña y el *Cristo del Amor* de San Andrés de Teruel²⁹⁷ [1932, L.E., nº 2135], dando

²⁹¹ Carta de Salvador Pascual Ballester a José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. 16 de enero de 1948). Tormos Capilla recoge algunos trabajos suyos (TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, pp. 55-56).

²⁹² APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3022.

²⁹³ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*. La obra carece de numeración.

²⁹⁴ Véase: “Don Vicente Torrent y Pellicer (1854-1928), pintor de esculturas y dorador”, en Comunidad Valenciana: Arte y Memoria. (<http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com>). Consultada en 14 de junio de 2012 a las 17 horas. La noticia de su colaboración con José María Ponsoda cabe darla por cierta en virtud de la amplia documentación hemerográfica que maneja María Nieves Bueno Ortega, responsable del blog.

²⁹⁵ APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*.

²⁹⁶ APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*.

²⁹⁷ En carta de Claudio Vázquez, catedrático jubilado a José María Ponsoda, le pregunta por los gastos que hizo Francisco Santamaría en la restauración de la *Virgen del Carmen* (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*. Morata de Tejuña, 28 de julio de 1948). José María Ponsoda también lo mandó a Teruel para restaurar la llaga del *Cristo del Amor* (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*, Carta de José María Ponsoda a Fernando Sánchez Calderaro, Valencia, 30 de noviembre de 1948).

a entender que era persona de su total confianza. El obrador de ambos, situado en el número 6 de la plaza Cisneros de Valencia, figura con las señas de este último en una relación de doradores y pintores de imágenes datada durante la posguerra²⁹⁸. El estilo de sus policromías continúa las pautas heredadas del neoclasicismo vigente durante el primer tercio de siglo, con una voluntad imitadora, o bien sigue la tendencia al neobarroco, fundada en el *horror vacui* de los motivos sobre el oro o la plata, que cubren por completo túnicas y reveses de mantos, por más que en ocasiones estos motivos ofrezcan un carácter marcadamente neogótico, teniendo la hojarasca por protagonista, en lugar de la rocalla. Se percibe una clara voluntad de adecuar el vocabulario ornamental al estilo de las obras, con una intención de marcado sesgo historicista. Este hecho concuerda con la opinión de Francisco López Pardo, dorador y pintor de imágenes, colaborador de José María Ponsoda en algunas obras como se verá, para quien Francisco Tomás y Francisco Santamaría Nadal, fueron ante todo doradores, más que propiamente encarnadores o pintores de escultura²⁹⁹, acaso porque el maestro llevó a cabo personalmente este trabajo en algunas obras, por conocer este procedimiento³⁰⁰.

Con José Barat Novella (Valencia, 1910-?), pintor de imágenes, paisajista y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia³⁰¹, se relacionan algunos trabajos, como el *Nacimiento* del Cottolengo de Valencia [1953, L.E., nº 3025], el *Niño Jesús* de La Font d'en Carròs [1953, L.E., nº 3030], y el grupo del *Prendimiento* de La Vall de Uixò [1953, L.E., nº 3038], con cuya policromía también colaboró el discípulo del maestro José Ballester, a quien ya nos hemos referido como escultor³⁰².

Otros pintores de imágenes o doradores que colaboraron con el maestro, si bien a juzgar por la documentación, en alguna obra puntual, fueron Daniel Paredes Traver, José García Reig, y Juan Castellano Bay. El nombre del primero, conocido sobre todo por haber decorado las imágenes encargadas al obrador de Vicente Rodilla, figura en un presupuesto de un trabajo de dorado. Al dorador José García Reig se debe un presupuesto para decorar unas andas destinadas al *Jesús de Medinaceli* de Aranjuez³⁰³. A Juan Castellano Bay "Castellano" en la documentación, a quien confiaron la decoración de sus imágenes numerosos escultores como Francisco Teruel, Gaspar y Peregrín Pérez, o Antonio Sanjuán, se refiere la documentación a propósito del *expositor* para la capilla de la clínica quirúrgica que los Hospitalarios regentaban en Pamplona [1953, L.E., nºs 2987, 3002]³⁰⁴.

Finalmente y para cerrar este capítulo de profesionales, figura Francisco López Pardo (Valencia, 1924), dorador y pintor de imágenes formado en el obrador de pintura de imágenes y dorado de Salvador Gil y en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia³⁰⁵, con una amplia trayectoria al servicio de nombres como Miguel Ángel Casañ, Manuel Biot Rodrigo, José Casanova Casañ, José Esteve Edo, José Estopiña, Efraín Gómez

²⁹⁸ La relación está fechada en Valencia el 24 de enero de 1955 (ARV., *Sindicatos*, Caja 4145, Carpeta 1949-66).

²⁹⁹ La afirmación de Dolores Soler Ballester, de que solo trabajaban a su tío resulta plausible, pues solo encontramos sus manos en contadas obras, como el *San Blas* de la iglesia de Rafol de Salem, o el *San Benito* de Gaspar y Peregrín Pérez Sanchís de la ermita de Mahuella en Albalat dels Sorells (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 4/ 42).

³⁰⁰ En carta al reverendo Cástor Gutiérrez, prior de los Agustinos de Castelló, el escultor señalaba que no le había mandado antes la *Virgen de la Consolación* "por estar tiernos los retoques que hice en el encarnado". (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, en 14 de abril de 1959).

³⁰¹ AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario...*, *Op. cit.*, I, p. 177.

³⁰² APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3038.

³⁰³ APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*.

³⁰⁴ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nºs 2987, 3002.

³⁰⁵ ARAZO, M. A., *Artisanos...*, *Op. cit.*, pp. 33-34.

Montón, Rafael Grafiá, Ramón Granell, Rafael Pi, Carlos Román, Francisco Sanchis Senent, Octavio Vicent; a quien ya me he referido en repetidas ocasiones. Realizó algunos trabajos para el maestro en sus últimos años de vida, que fueron los primeros de su larga carrera profesional, como el *Niño Jesús de Belén* enviado a Roma a través del reverendo José Antonio Arnau, provincial de los Franciscanos [1957, L.E., nº 3118], la *Virgen de los Desamparados* encargada por el Sindicato de la Aguja de Valencia³⁰⁶, [1957, L.E., nº 3121], o la decoración del relicario de la *Virgen del Perpetuo Socorro* de Casas de Benítez³⁰⁷.

Relacionados también con el obrador de José María Ponsoda estuvieron algunos tallistas como Tomás Calvo Ballester, a quien se debió la talla del retablo neorrománico de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid³⁰⁸ [1930, L.E., nº 2057], en 1946 expuso en la *I Demostración de Arte en Madera*³⁰⁹, y en sus últimos tiempos, Fernando Ferrer Panach³¹⁰, Francisco Civera Julve, Manuel Garay, F. Albiñana Verdeguer, o David Solano Pérez, cuyas tarjetas de visita y presupuestos se conservan entre la abundante documentación del obrador³¹¹. José Mayor, tallista de alabastro intervino en el retablo mayor de la iglesia de Almoradí y presupuestó los ocho laterales de la iglesia de Benaguacil, diseñados por José María Ponsoda en 1939³¹², vaciando el modelo para el retrato de Amparo Ballester [1952, L.E., nº 3022], llevado a cabo por el maestro³¹³. Tallista de alabastro fue también Vicente Burriel, autor de los vaciados de un modelo del Sagrado Corazón de Jesús en relieve³¹⁴. Asimismo existe constancia de su relación con el tallista en madera Antonio Catalá³¹⁵, así como de la colaboración del carpintero Salvador Capuz en la estructura de la Carroza de la Virgen del Perpetuo Socorro de Almoradí³¹⁶, cuyos grupos de luz fueron obra del taller de metales de Isidoro Rodríguez en la cercana calle Samaniego³¹⁷. Con anterioridad a la Guerra Civil el carpintero José

³⁰⁶ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nºs 3118, 3121.

³⁰⁷ El presupuesto firmado lo entregó en enero de 1963 (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*). También figura junto a Pepe Navarro (el escultor José Navarro Beltrán), a propósito de un presupuesto anterior para una Purísima Concepción destinada a la iglesia de San Andrés de Madrid, solicitado por su sacristán que no llegó a hacerse (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta el 1961*).

³⁰⁸ La noticia figura en un recibí fechado en 28 mayo de 1932. (APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*). El obrador de este tallista, situado en el número 7 de la Alameda de Valencia se anunciaba en el *Anuario Católico Español*, Madrid, II, 1955, p. 324. Allí consta la noticia de que era profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.

³⁰⁹ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración...”, *Op. cit.*, s.f.

³¹⁰ Todo parece indicar que era natural de Alboraiá, donde el apellido materno abunda. Una fotografía del antiguo retablo de la capilla de San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, de la colección Sánchez Portas de Valencia, ostenta al dorso la dirección: “Miguel Monzó 14”, de esta población de la comarca de l’Horta. A ella se superpone un segundo cuño con la leyenda: “Fernando Ferrer Panach Almudín 2, Valencia”, que figura en su tarjeta de visita. El establecimiento se anunciaba en el *Anuario Católico Español*, Madrid, II, Madrid, 1953, p. 188.

³¹¹ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Documentos sin fechar.

³¹² APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Documento sin fechar.

³¹³ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3022.

³¹⁴ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, s.f. El trabajo, del que se da cuenta en la última hoja del libro carece de número de registro.

³¹⁵ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, s.f. La obra carece asimismo de número de registro.

³¹⁶ El obrador estaba ubicado en el número 3 de Historiador Chabás, calle próxima a San Lorenzo. (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945, Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, s.f.).

³¹⁷ El obrador estaba situado en el número 13 de la cercana calle Samaniego. La factura por el trabajo de Almoradí está fechada el 1 de Septiembre de 1942 (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*).

Casanova Pinter (Agullent, 1892-Valencia, 1960), casado con una sobrina de la primera esposa del maestro³¹⁸, también realizó trabajos para él.

Autores de algunos complementos metálicos, como aureolas, nimbos o coronas, fueron los orfebres Manuel Orrico Vidal (Valencia, 1891-1961), autor de la aureola y los siete puñales atravesando el corazón de la *Dolorosa* de Alcázar de San Juan [1940, L.E., nº 2582], y Vicente Llongo Boscá (Valencia, 1921- ?), continuador de la acreditada casa Polo, también denominada “Platería San José”, a quien se deben numerosos trabajos cincelados en metal, como la corona y aureola de la las vírgenes de los Desamparados de los Mercedarios de Lleida [1949, L.E., nº 2938], y Benimarfull [1953, L.E., 3032], por poner unos ejemplos. Vicente March Bernial († 1982), titular de “La Artesanía de San José”, realizó por su parte numerosos trabajos. También la firma Ramón Hostench Verdeguer, de cuya fábrica de metales, radicada en Olot, salieron muchas de las aureolas de metal troquelado que el maestro incorporó a las imágenes, al igual que otros escultores valencianos como Pío Mollar.

³¹⁸ Véase: AMV., *Padrón de Habitantes de 1920*, f. 7144, nº de orden 23.274 y *Padrón de Habitantes de 1924*, Distrito Audiencia, Sección 17, nº 229. Su esposa Pura Casañ Molina era natural de Massanassa (AMV., *Padrón de Habitantes de 1920*, f. 7144, nº de orden 23.275).

5. LA OBRA DE JOSÉ MARÍA PONSODA

5. 1. Materiales y procedimientos.

José María Ponsoda utilizó una gran variedad de materiales y procedimientos escultóricos, en correspondencia con la variada tipología de encargos que atendió en su obrador durante su larga vida profesional. En una carta redactada en 1940 a propósito de la Virgen de Lourdes de la iglesia de la Asunción de Cieza aludía a los materiales empleados, al afirmar sobre dicha imagen, ser: “toda (de) madera tallada nada de escayola por no dedicarme a ello pues todo lo que se hace en mi estudio es en madera o piedra mármol”¹. Esta referencia a la utilización del mármol, en tanto, pervivencia académica, constituía un motivo de prestigio para el obrador, aún cuando las obras realizadas en él en este material fueran contadas, como después veremos, dada su preferente orientación a la imaginería. En este sentido, si la piedra y el bronce fueron los materiales del género conmemorativo y el barro, el cemento y la escayola los de las obras decorativas, el material por excelencia de la imagen escultórica religiosa fue la madera. La alusión a ella es una constante en todos los estudios sobre imaginería. Generalmente el pino en sus distintas variedades, sobre todo las nórdicas, como el Flandes muy utilizado por su resistencia en armaduras y carpinterías², con el que el obrador barcelonés de la Viuda de Reixach Vilas, construía sus obras³, o los Rusia y Suecia, por poner unos ejemplos, propuestos por José Romero Tena en su catálogo publicitario para las imágenes de primera y segunda clase⁴. Nuestro escultor hizo uso generalmente del melis, una variedad del pino negral o *Pinus nigra*, muy utilizada en la construcción y en estructuras de carpintería⁵. La omisión en la gran mayoría de las obras, de la variedad de madera utilizada, sugiere que en todas estas fue la misma, en tanto las referencias al melis resultan constantes en la documentación del obrador que he manejado, tanto anterior, como posterior a 1936⁶. El escultor la utilizó en las obras de

1 APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Carta de José María Ponsoda a Manuel Moxó Ruano. Valencia, 10 de mayo de 1940.

2 El arquitecto Vicente Traver lo utilizó por poner un ejemplo en el Pabellón “Sevilla”, de la Exposición Ibero-americana de Sevilla de 1929 (PÉREZ MORALES, J. C., *Vicente Traver Tomás un arquitecto entre Sevilla y Castellón*, Castelló, 2011, pp. 180, 183.).

3 *La Artística Viuda de Reixach Vilas, Paseo de Gracia, 117, teléfono 262G, Barcelona (España)*, Cromos Künzli, 1923, p. 26.

4 *Arte Religioso, Catálogo de escultura, talla, carpintería, ebanistería, pintura y dorado de José Romero, Calle Alboraya, 17 (antes 29), Valencia (España)*, Valencia, s. a., s. f.

5 MELLADO, F. - BAILLIÈRE, C., *Enciclopedia tecnológica. Diccionario de artes y manufacturas de agricultura, de minas, etc. Descripción de todos los procedimientos industriales y fabriles*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1856, I, p. 860.

6 La referencia al pino melis, utilizado por los obradores de imaginería valencianos de comienzos de siglo, como atestigua el catálogo comercial de José Ibáñez Ribes (*Arte religioso Industrial, José Ibáñez Ribes, escultura, pintura, dorados, C. Corregeria, 21, Valencia*, Valencia, s.a., s. f.), consta en diversos trabajos llevados a cabo en los primeros años del obrador [L.E., n^{os} 25, 29, 40, 32, 240, 288]. La referencia a los materiales a propósito de algunos encargos considerados especiales, demuestra que la madera fue casi siempre la misma, y por ello el maestro no consideró necesario recoger este punto. Algunas referencias dispersas apuntan también a favor del melis, como la noticia de su utilización en el grupo de San Juan de Dios o *La Universalidad de la Hospitalidad*, de la Exposición de Misiones de Barcelona, tallado en 1928 [L.E., n^o 1899], anotada de su puño y letra en el dorso de una fotografía del mismo. En la documentación de las obras posteriores a la Guerra Civil conservada en el Archivo Diocesano de Valencia, resulta omnipresente. También el escultor Francisco Pablo Panach, antiguo colaborador de José María Ponsoda lo utilizó en muchas de las obras que ejecutó durante la posguerra (ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 10/ 32; 12/ 81; 1/ 14; 1/ 50; 1/ 53).

gran tamaño, destinadas al culto público, o en su defecto se sirvió de otras coníferas, como el ciprés o el cedro, utilizadas en obras de devoción, de pequeño formato, para las cuales también se emplearon algunos frutales, como el nogal o el peral, como ya se acostumbraba en el siglo XVIII.

Utilizado abundantemente hasta el siglo XVIII en los reinos hispánicos en obras de imaginería, por su ductilidad, veta compacta y carácter incorruptible, el ciprés lo empleó en diversas imágenes de devoción para particulares de Valencia, sendos crucifijos [1918, 1919, L.E., n^{os} 793, 958], un Sagrado Corazón de Jesús [1932, L.E., n^o 2168], y una Purísima [1939, L.E., n^o 2562], todas ellas de tamaño inferior a un metro, medida señalada para esta última obra, como también para las imágenes de los santos Juan de Perusa y Pedro de Saxoferrato, para los Franciscanos de Teruel [1942, L.E., n^o 2699]⁷. También trabajó el ciprés en la talla de las partes más delicadas de obras más grandes, como la nueva imagen del Cristo de la Sangre de Lliria [1940, L.E., n^o 2556], la ejecución de cuyo cuerpo llevó a cabo en madera de melis. En ocasiones las partes más delicadas de la escultura se trabajaron en pino nórdico y el resto en melis. La documentación referida a un grupo no realizado de la Santísima Trinidad para Algemesí, que había de reproducir el venerado con anterioridad a julio de 1936 en la iglesia de San Vicente de la población, encargado antes del conflicto [1931, L.E., n^o 2056], afirma que el conjunto se realizaría en pino álbar o melis, a excepción de la cara y manos del Padre Eterno y la figura del Hijo, representada crucificado, a realizar en madera de Suecia o Finlandia⁸.

El imágenes consideradas especiales, se empleó en ocasiones el cedro, con un recargo sobre el precio. El obrador de José Romero Tena lo utilizó en las obras de “clase extra”⁹. José María Ponsoda lo reservó para algunas obras de devoción encargadas por particulares¹⁰, aunque también para retablos e imágenes de altar,

7 Su utilización en imágenes grandes, al modo practicado hasta el siglo XVIII, resulta privativa de contadas y significativas obras modernas, como el *Cristo de la Fe* de la iglesia de su nombre en Madrid, labrado por José Capuz Mamano en 1941, o el *Cristo Yacente* de Mariano Benlliure para Ontinyent, construido en su obrador madrileño en 1942 (*Vid.*, ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 18/ 1.). En Valencia se utilizó durante la posguerra en algunas obras como el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de Santa Cruz, de José Hidalgo Egido, la *Purísima* de San Francisco de Lliria de Vicente Tena Cuesta, el *San Pedro* del retablo mayor de Albalat de la Ribera y la *Virgen de la Salud* de San Martín de Valencia, ambas de Federico Siurana (ADV; *Arte Sacro*; sign: 1/ 44; 14/ 127; 3/ 19; 24/ 66).

8 APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Carta de José María Ponsoda al reverendo Juan Belda Gómez, párroco de Algemesí. Valencia, 9 de diciembre de 1955. La costumbre de combinar dos tipos de madera está documentada en el siglo XVIII. El *Libro de la Verdad* de José Esteve Bonet refiere la ejecución de algunas figuras para el belén de Carlos IV con las cabezas y manos de peral y el cuerpo de pino (IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, pp. 83, 85). La utilización de la madera de mejor calidad para las partes más delicadas y significativas y la otra para todo lo demás, al modo de muchas de las imágenes encargadas al pintor de imágenes José March Coll durante la posguerra, obra del escultor José Hidalgo Egido (ADV., *Arte Sacro*; Expedientes: 4/ 18; 4/ 47; 4/ 39; 4/ 41; 7/ 42; 8/ 96; 15/ 41; 15/ 40; 15/ 42; 17/ 14; 19/ 78; 22/ 46; 22/ 60; 22/ 58; 22/ 56; 22/ 97; 23/ 1), debió ser bastante frecuente, como acredita su pervivencia durante esta época. Rafael Alemany ejecutó en 1943 el *Jesús* de la *Oración del Huerto* de Alberic en pino, y la cabeza y las manos en ciprés (ADV; *Arte Sacro*; sign: 4/ 94). El mismo año Amadeo Gabino, realizó la *Dolorosa* de la iglesia de San Juan Bautista de Manises en pino y la cabeza y manos en sicomoro (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 15/ 66). Y Pascual Sempere Sanchis llevó a cabo en una combinación de pino y ciprés muchas de las imágenes suyas de las que tenemos noticias, como el *San Francisco de Paula* de Castalla (1941), la *Virgen de la Merced* del gremio de Horneros de Valencia (1943), el *San José* de Biar (1945), la *Purísima* de Santa María de Alcoi (1955), por citar solo algunos de los muchísimos ejemplos que se podían aducir (ADV; *Arte Sacro*; Expedientes: 11/ 100; 24/ 85; 10/ 35; 5/ 72).

9 *Talleres de Escultura Religiosa de José Romero Tena...*, *Op. cit.*

10 Dentro de la extensa nómina de obras de devoción talladas en cedro figuran un San Félix de Cantalicio para el obispo de Tortosa en 1924, [L.E., n^o 1513], un *Sagrado Corazón de Jesús* para el doctor

destinadas a América del Sur, donde los xilófagos podían atacar el pino melis, asimilándolo al ébano¹¹. La referencia a esta madera en obras destinadas a la península, como el *San Francisco* encargado por el capitán de caballería Salustiano Lozada [1920, L.E., nº 1110], el sagrario remitido a los Hospitalarios de la Línea de la Concepción (Cádiz), [1923, L.E., nº 1385], o la *Carroza de la Purísima Concepción* de Vila-real, [1928, L.E., nº 1888], se relaciona sin duda con la exclusividad de estos trabajos.

Las obras para el culto público, talladas en cedro, para América del Sur, en atención a su carácter incorruptible, no fueron abundantes¹². Así, figura el empleo del cedro en una Virgen de las Tres Avemarías para Santa Marta (Colombia), [1917, L.E., nº 736], la *Virgen del Rosario* tallada para los dominicos de Guayaquil (Ecuador), [1926, L.E., nº 1683], el *Crucificado* encargado por Ángel Tormo Monzó para las misiones de Colombia [1927, L.E., nº 1804], el *Nazareno* destinado a San Luís (Argentina), [1929, L.E., nº 1937], el manifestador neogótico construido para las Hermanitas de los Ancianos Desamparado de Puerto Rico [1934, L.E., nº 2288], y la *Virgen de los Desamparados* de la parroquia de San Nicolás de Bari de Buenos Aires [1935, L.E., nº 2378].

Sorprende la petición de sendos presupuestos para la imagen no realizada de San Hipólito patrono de Cocentaina en 1939, uno para la madera empleada: “ordinariamente” y otro para el cedro, que en opinión del capellán de las monjas Clarisas, Vicente Calafí Briva, siguiendo a José María Ponsoda: “... pesa menos y es incorruptible”¹³. No obstante el interés mostrado por este cliente, el empleo del cedro debió estar condicionado a su disponibilidad, no siempre fácil, como señala las palabras de nuestro escultor al padre Gabino Gallego OFM, a propósito de la imagen de San Antonio de los Franciscanos de Manila¹⁴, [1952, L.E., nº 3008].

De cara a evitar el ataque de los insectos xilófagos, de gran virulencia en los países de clima tropical, en algunas ocasiones se señala expresamente el empleo de madera tratada químicamente o “envenenada” según se afirma. Se trataba de sumergir la madera en un baño de piedra lipe o sulfato de cobre y alcanfor¹⁵. Así se afirma expresamente a propósito de *San Francisco* y *San Antonio* remitidos a los Redentoristas

Rodríguez Fornos de Valencia, en 1926 [L.E., nº 1728], una *Santa Teresita* remitida al palacio episcopal de Santa Marta en 1927, [L.E., nº 1789], una *Santa Teresa de Jesús* para el obispo de Santos, en 1928 [L.E., nº 1910], otro *Sagrado Corazón de Jesús* para un particular de Valencia en 1930 [L.E., nº 2012], un *Niño Jesús* remitido a Argentina en 1931 [L.E., nº 2082], dos imágenes del Sagrado Corazón de Jesús para Valencia y Buenos Aires en 1934 y 1935 [L.E., nºs 2303, 2432], y un *Crucificado* para un particular de Valencia en 1949 [L.E., nº 2914], en algunas de las cuales cabe valorar la personalidad de sus destinatarios.

¹¹ Carta de José María Ponsoda a los redentoristas de Madrid a propósito de unos encargos destinados a Colombia (APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*. 7 de enero de 1926).

¹² “Para los países húmedos ó demasiado cálidos se construyen las Efigies en madera de cedro, si así se desea, con el recargo del 25 % próximamente”. (*Catálogo Ilustrado de los acreditados talleres de escultura religiosa en madera de Vicente Tena*, Valencia, s.a., p. 3).

¹³ APEJMP., *Cartas de mayo 1939 hasta mayo 1940*. Carta del reverendo Vicente Calafí Briva capellán de las monjas Clarisas de Cocentaina a José María Ponsoda. 27 de septiembre de 1939. (El subrayado es nuestro).

¹⁴ “No tenemos en Valencia cedro el que ay (sic) es de la Guinea y solo tiene el nombre que vea si encuentra en Madrid.” (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de José María Ponsoda a fray Gabino Gallego. 30 de enero de 1952). Al depender de la exportación, debía tratarse de una madera difícil de conseguir. El escultor Enrique Pérez Comendador desistió de emplearla en el *Santo Entierro* de Santander, aunque pudo utilizarla en la imagen de Jesucristo del paso *La Despedida de Jesús* de Zamora (BEJARANO NEILA, B., *Op. cit.*, p. 158).

¹⁵ La noticia figura en la copia de las referidas imágenes remitida al padre Eugenio Chanbel, Redentorista residente en Madrid (APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*. 17 de agosto de 1926).

de Buga (Colombia), [1926, L.E., nº 1658-1659]. Otras obras en las que se siguió este protocolo fueron la *Virgen del Carmen* de las Hermanitas de Lima [1958, L.E., nº 3148], el *San José* enviado a las misiones franciscanas de Japón [1959, L.E., nº 3175], y el *San Francisco* de pequeño tamaño remitido a Colombia [1960, L.E., nº 3202], en cuya documentación afirmaba haberlo realizado en melis.

Como se ha indicado, en nogal figuran algunas obras de devoción de pequeño tamaño, para particulares, como sendos crucifijos [1914, 1917, L.E., nºs 455, 668], o algunos estudios de la cabeza de Jesucristo, como la del *Cristo de la Sabana Santa*, tallado en el tronco de un árbol que el escultor había plantado en el huerto de su casa de Moncada décadas atrás (ca. 1958) [Fig. 141], aunque lo más habitual fue realizar las cruces de los crucifijos pequeños con esta madera [L.E., nºs 455, 480, 542, 584]. La utilización del peral, cuya veta delgada permitía la resolución de las formas más delicadas¹⁶, se limitó únicamente a la cruz de un pequeño crucifijo [1917, L.E., nº 761]. A pesar de ello, la compra de esta madera figura en un papel del obrador anterior a la Guerra Civil¹⁷.

Sorprende el uso del marfil en sendos crucificados de pequeño tamaño para particulares [1932, 1935, L.E., nºs 2207 nº 2396], aunque también se le cita más tarde a propósito de la restauración de una obra para un particular (1953)¹⁸. Su elevado coste y la dificultad de tallarlo, explican que desistiera de utilizarlo en otras ocasiones, sustituyéndolo por la madera policromada en blanco o “imitada al marfil”, en otros trabajos semejantes [1932, 1934, 1955, L.E., nºs 2110, 2190, 2274, 3084]¹⁹.

Para el *Crucifijo* donado a la catedral de Valencia al término de la Guerra Civil [Fig. 142, ca. 1922, L.E., nº 34], y el *Sagrado Corazón de Jesús* de devoción, realizado para un particular de Alcoi [1947, L.E., nº 2857], utilizó doradillo, un tipo de madera tropical de color claro, que Pujol i Brull cita junto al ébano, la magnolia verde y el palo de rosa, a propósito de la obra del ebanista Gaspar Homar²⁰. La belleza de esta madera explicaría que ambas obras quedaran sin policromar.

¹⁶ IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, p. 79.

¹⁷ APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*.

¹⁸ “Digo que hoy estubo el amigo Don José Pérez y le entregué los brazos del Cristo de marfil, y cruz de ébano” (APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*. Carta de José María Ponsoda a Vicente Gisbert Juliá. 15 de julio de 1953).

¹⁹ Para la referencia al: “color marfil” en este último registro véase: APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3084.

²⁰ Citado por: MALMANGER, Nelly, “Gaspar Homar”, AITIM, (Asociación de investigación técnica de las industrias de la madera), Boletín de Información Técnica, nº 211, Madrid, Mayo-Junio de 2001, p. 31.



Fig. 141. José María Ponsoda, *Busto de Jesucristo en madera de nogal*. Ca. 1958. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 142. José María Ponsoda, detalle del *Crucifijo* en madera de doradillo regalado en 1939 a la catedral de Valencia. Valencia. Iglesia del Milagro.

La madera de Guinea figura como el material de algunas pequeñas imágenes de devoción como el *Crucifijo* regalado al reverendo Emilio Aparicio Olmos, capellán de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1956, L.E., nº 3095]²¹, o el que realizó para un particular. En ambos casos las obras se pulimentaron en el color natural de la madera.

En algunos encargos especiales, en tanto se apartaban de lo corriente para esa tipología concreta, como en el caso de los *Via Crucis* de los Dominicos de Valencia, y las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Santander [1916, 1935, L.E., nºs 607, 2413], empleó la caoba y el cedro, respectivamente, y en el sagrario de los Hospitalarios de la Línea de la Concepción (Cádiz), el cedro [1923, L.E., nº 1385]. Ya me he referido a esta última madera a propósito de algunas obras, como la *Carroza de la Purísima* de Vila-real. Cabe señalar que a diferencia de la carroza de la Purísima, la elección del cedro en ambos *Via Crucis*, se debió en esta ocasión a su belleza intrínseca, ya que es poco probable que llegaran a policromarse. Lo mismo puede decirse del retablo neogótico de caoba construido para una imagen de la Virgen del Carmen por mediación del capuchino Eugenio de Valencia [1935, L.E., nº 2428], muy probablemente para la nueva iglesia que la orden había levantado en Valencia, para la que en nuestro escultor había modelado un relieve para el tímpano de la portada [1912, L.E., nº 297].

Los retablos se ensamblaron generalmente en madera de pino nórdico, como el melis, con el que se hicieron los retablos de las concepcionistas de Blasco de Garay [1928, L.E., nº 1862], y el mayor de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid [1931, L.E., nº 2057]²², ya fuera dorada o policromada o bien pulimentada en color nogal, aunque también se utilizó el cedro por su carácter incorruptible en algunos

²¹ APEJMP., *Libro de Cartas año 1950 al 1952*. Asiento anotado en el lugar correspondiente a mayo de 1956. También figura en: *Libro de Cuentas nº 16. Año 1950 al 1951*. nº 3095.

²² La referencia al melis figura en un documento fechado en 3 de marzo de 1931 en el que José María Ponsoda presupuesta la obra (APEJMP., *Carpeta de documentos anteriores a la Guerra Civil*).

ejemplares destinados a América²³. Para los muebles de estilo, o de uso litúrgico, debió utilizar también el pino, como en el arcón de la casa familiar de Moncada, un vengalero [1927, L.E., nº 1771], y la banqueta y reclinatorio dorados en oro fino para el obispo Melo [1930, L.E., nº 1970], y ocasionalmente otras maderas más caras como el nogal y la caoba, como se ha señalado en algún ejemplo anterior. Así, figuran dos urnas [1916, L.E., nº 570], una mesa con urna y una credencia [1918, L.E., nº 826, 856], y dos reclinatorios de caoba [1927, L.E., nº 1777], una banqueta [1927, L.E., nº 1774], y algunas urnas de imágenes de devoción en nogal [1917, L.E., nºs 674, 684]. Excepcionalmente se utilizó la madera de haya en el comulgatorio del colegio de sordomudos de las Terciarias Franciscanas de Valencia [1925, L.E., nº 1555].

En algunos casos, como en las Andas de la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [1925, L.E., nº 1598], y de la Virgen del Carmen de los Carmelitas Descalzos de Castelló [1926, L.E., nº 1654], la talla se disponía sobre una estructura interior de hierro, oculta a la vista. Así cabe suponer de algunos conjuntos procesionales como los tronos de la Virgen del Milagro de Cocentaina [1919, L.E., nº 1066], y de los Desamparados de Muro de Alcoi [1920, L.E., nº 1130], o las carrozas de la Virgen del Rosario [1925, L.E., nº 1540], y San Antonio de Vila-real [1930, L.E., nº 1704]. Otras andas con armazón de hierro, estas sin trono de ángeles, fueron las de Museros y Peñíscola [1924, 1926, L.E., nºs 1475, 1678].

Aunque el material utilizado generalmente en el obrador de José María Ponsoda fuera la madera, también se realizaron obras en barro cocido o terracota, y escayola, materiales todos ellos que los obradores valencianos de imaginería solían ofrecer a sus clientes de forma opcional en sus catálogos comerciales para obras de carácter decorativo. En tanto la técnica del modelado fue considerada inferior a la talla, sus productos, devinieron inferiores, por haberse llevado a cabo en un material más barato, utilizado como apoyo, generalmente en la realización de modelos. La terracota como material definitivo la empleó en obras de escaso presupuesto, en su mayoría de tipo decorativo, realizadas en el contexto de la Guerra Civil, como los bustos de Cervantes y Menéndez Pelayo, para una librería de la calle Comedias de Valencia [1936, L.E., nº 2464], unos sujeta-libros [1936, L.E., nº 2465], y una concha con cuatro niños [1936, L.E., nº 2466], y dos sujeta-libros más [1938, L.E., nº 2467], y un busto de un joven militar [1938, L.E., nº 2470]. Curiosamente, el busto de Cervantes del Museo Nacional de Cerámica y de Artes Suntuarias González Martí, de Valencia (1926), se vació en escayola, pintándose luego de un color rojizo a imitación del barro. En tanto carecía de la consideración de materia definitiva, la escayola se policromaba, o simplemente se patinaba al modo que observa la serie de tondos con valencianos ilustres del claustro de la Universidad de Valencia. Sorprende la utilización de la terracota en una *Ave María*, en relieve [1935, L.E., nº 2400], por cuanto los relieves orientados a la piedad doméstica se realizaron generalmente en madera o escayola policromada. En Cataluña la ejecución por los obradores más prestigiosos de piezas religiosas de reproducción en serie fue un hecho habitual, como señala el relieve en escayola de la Última Cena firmado por Agapito Vallmitjana, conservado en una colección particular. Los grandes obradores de Olot los ofrecieron en sus catálogos, como también los barceloneses de Esteva y Compañía, y Víuda de Reixach Vilas de Barcelona, etc. El escultor Juan Bautista Folía, condiscípulo de José María Ponsoda en la escuela de Bellas Artes de

23 Para los retablos y otras obras de talla y carpintería proponía el catálogo comercial del obrador de José Romero Tena distintos tipos de maderas como el pino de Rusia, haya, satén, nogal, cedro, caoba o roble (*Arte Religioso...*, *Op. cit.*).

Barcelona, realizó algunas obras de este género durante la posguerra²⁴. Las ejecutadas por nuestro escultor, conocidas a partir de los ejemplares conservados por sus familiares, y en sendas colecciones valencianas, contrastan con la escasa calidad de la mayoría de las que se hicieron durante la primera mitad del siglo XX, momento en el que se divulgan en los hogares los relieves de medio cuerpo de la Virgen en su Anunciación o: “Ave María,” para la entrada o recibidor, y la Última Cena, para presidir el comedor. Así, se señalan diversas obras de este tipo para particulares: “tres relieves Ave Marías” [1935, L.E., nº 2347], “relieve Ave María, imitada al marfil y el fondo nogal” [1935, L.E., nº 2407], “Ave María en relieve” [1938, L.E., nº 2471], y “Ave María modelo nº 2 con marco Renacimiento Español” [1941, L.E., nº 2646]. La anotación de este último encargo, corrobora la existencia en el obrador de José María Ponsoda de modelos para mostrar a los clientes. La noticia del regalo de una de ellas por nuestro escultor, sugiere además que dado el carácter seriado de su producción, fueron empleados para obsequiar a amigos y clientes. A diferencia de otros obradores como los de Rafael Gerique o Pío Mollar, que hicieron imágenes seriadas de devoción, consta únicamente la realización en su obrador de unos grupos de los Santos Bernardo María y Gracia de estas características²⁵, [1934, L.E., nº 2324]. Al margen de las obras seriadas de devoción a las que ya me he referido, la escayola la empleó también en la realización de bocetos o estudios.

La utilización de la escayola y el barro cocido, estuvo circunscrita a fases concretas del trabajo escultórico y nunca aparece en obras de cierta entidad como materia definitiva. El empleo de la escayola se asocia a decoraciones arquitectónicas, bien de carácter burgués, como los ángeles que sustentan la jácena de la planta baja de la casa de nuestro escultor en Moncada, o religioso, como los relieves de las iglesias parroquiales de Moixent y Vilamarxant de Modesto Quilis. En tanto carecía de la consideración de materia definitiva, se policromaba, o simplemente se patinaba al modo que observa la serie de valencianos ilustres del claustro de la universidad de Valencia, o algunos bustos de nuestro escultor, conservados en su casa de Moncada, como los de su esposa Dolores o sus hijos, acaso porque no pudieron llevarse a cabo en materia definitiva. La *Purísima Concepción*, en escayola remitida a Zumárraga [1932, L.E., nº 2134], sin duda se hizo para pasarla a madera o piedra artificial²⁶. El barro cocido, utilizado en Cataluña abundantemente en la decoración de exteriores, no se usó en Valencia más que en obras de carácter decorativo de escaso presupuesto, como las realizadas por el maestro en el contexto de la Guerra Civil, toda vez que las ejecutadas por el escultor catalán Francisco Santigosa Westreten (Tortosa, 1835-?), entre las que despuntó la *Virgen de la Seo* para el remate de la torre de la colegiata de Xàtiva²⁷, no tuvieron continuidad. Durante la posguerra nuestro escultor insistió reiteradamente a clientes de fuera de Valencia en la utilización exclusiva de la madera, el mármol o el bronce en las obras ejecutadas en su obrador, facilitando la dirección de los talleres “El

24 FERRERES NOS, J., *El escultor Folía*, Vinaròs, 1985., Véase las fichas E-6 y E-13 del catálogo. pp. 350, 351.

25 Curiosamente la casa “El Sagrado Corazón” de Olot le encomendó la ejecución de varios modelos de imágenes de pequeño tamaño para vaciar en pasta de madera que muy probablemente debió ejecutar en madera dada su condición de imaginero, exhibida incluso en una obra de carácter civil como la figura de niño de la casa de Moncada, basada acaso en alguno de los hijos del escultor.

26 Aunque en el *Libro de Encargos* figure el yeso como el material de esta obra, su rápido secado lo hizo inviable su empleo en los vaciados, utilizándose únicamente como refuerzo interior de obras vaciadas y en el modelado de esculturas y elementos decorativos de interiores conjuntamente con la talla en un procedimiento mixto entre lo que sería una técnica aditiva o de modelado y otra de talla, fundada en la sustracción del material. Modesto Pastor se sirvió de este procedimiento para llevar a cabo la *Purísima Concepción* de la iglesia del antiguo convento de los capuchinos de Albaida.

27 ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 396.

Sagrado Corazón” de Olot o gestionando el encargo de imágenes seriadas de esta procedencia, cuando las posibilidades de algunos clientes no permitían su ejecución en madera.

Aunque para Pardo Canalís la madera policromada, tan tradicional en España, cedió el paso en el siglo XIX al mármol y el bronce²⁸, el alto precio de estos materiales restringió notablemente su utilización a los géneros monumental funerario, y retratístico. En ese material se llevó a cabo la escultura de San Juan de Dios que sobre un alto pedestal de piedra de Borriol se erigió como monumento en el centro psiquiátrico de los Hospitalarios de Ciempozuelos en [1949, L.E., nº 2923], para conmemorar el cuarto centenario del fundador. El mármol lo utilizó asimismo en diversas lápidas, entre las cuales destacan la del reverendo José Avellana [1931, L.E., nº 2059], y las del panteón del artista (1946-1947), en los cementerios municipales de Vila-real y Moncada respectivamente. Estas últimas resultan destacables por concebirse como retratos de sus propios hijos efigiados como serafines. La escultura de María Magdalena que preside su panteón, es también obra en mármol, realizada a partir del modelo en escayola, que presentó a la Exposición Regional de Valencia (1909), conservado en su casa de Moncada. No cabe duda que las razones sentimentales presidieron la ejecución de este notable conjunto. El precio del mármol y su dureza a la hora de trabajarlo, explican que el ángel que presidía el panteón familiar de Lourdes Ortiz en el cementerio de Benigánim [1911, L.E., nº 244], se cincelara en arenisca de Novelda, una piedra más dúctil y barata, con la que llevó a cabo el *Sagrado Corazón de Jesús* de una vivienda particular de Gandía [1917, L.E., nº 775], y acaso también el *Crucifijo* que presidió la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia [1925, L.E., nº 1537]. En esta piedra realizó también el sepulcro del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré en la iglesia conventual de Santa María del Puig [1947, L.E., nº 2830], cuya efigie sobre la tapa recrea el cadáver momificado del religioso, conservado hasta 1936 en la iglesia del monasterio. Las obras en piedra, se modelaban en arcilla y posteriormente se vaciaban en escayola, pasándose a piedra, o bien se fundían en bronce, a partir del modelo en escayola vaciado del original. Su realización resultaba costosa y por ello raramente se acometieron trabajos de gran empeño. Al margen de las esculturas en cemento Portland de Cristo Rey, de las que luego hablaré, pintadas de blanco para remedar la piedra, destacó la referida escultura en mármol blanco de tamaño natural de San Juan de Dios, erigida en Ciempozuelos (Madrid), [1949, L.E., nº 2923]. Las características de esta obra, elevada sobre un pedestal de 250 cm de altura, la sitúan dentro del género monumental, frente otros trabajos como las esculturas del Sagrado Corazón de Jesús de las Carmelitas de la Caridad de Guzmán el Bueno (León), [1924, L.E., nº 1457], la del hospital de Vall de Uixò [1951, L.E., nº 2974], o el Santo Domingo de la Calzada cincelado para la capilla del embalse de Benagéber [1960, L.E., nº 3201], cinceladas en mármol, cuyo discreto tamaño las asemeja a las imágenes de devoción por más que se ubicaran en espacios públicos. También empleó el mármol en el relieve de la portada de la iglesia de San Esteban de Valencia. Conocido únicamente por figurar en uno de los álbumes de fotografías en los que el maestro recogió la producción del obrador. Es obra de inspiración neobarroca, como atestigua la figura arrodillada del titular, recibiendo la corona del martirio a manos de un querubín.

Sorprende la utilización del mármol blanco en unas pocas esculturas, como la *Purísima Concepción* (post. 1925), y la cabeza de San José moribundo (ca. 1950), versión de la original en madera, que sobrevivió a la destrucción del grupo escultórico *La Muerte de San José*, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, ambas conservadas en la casa familiar de Moncada. Más que obras destinadas a la piedad particular, suscitada

²⁸ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, CSIC., 1951, p. 7.

en mayor medida con la madera policromada, constituyen obras de colección, en la línea de la *Purísima* de Agapito Vallmitjana, del Museo Diocesano de Barcelona.

También utilizó el mármol en un interesante conjunto de retratos, como el del arzobispo Melo y Alcalde, conocido por la fotografía del obrador, datable entre 1923, año del inicio de su pontificado, y la Guerra Civil y el de la señorita Clementina Vila, conocido también por la fotografía del archivo del escultor. Otros retratos en mármol fueron el del rector Rodríguez Fornos, a partir de cuyo modelo, conservado en la casa de Moncada se hizo el monumento público ubicado en Valencia²⁹, y el que regaló a su segunda esposa Amparo Ballester Boix [1952, L.E., nº 3022].

El cemento Portland y la piedra artificial, se emplearon en imágenes de gran tamaño, destinadas a exteriores, o integradas en conjuntos arquitectónicos asistenciales o de carácter conventual, como la de María Auxiliadora de la iglesia de los Salesianos de Valencia [1917, L.E., nº 683], la *Purísima Concepción*, del seminario de Segorbe [1917, L.E., nº 717], o el *Sagrado Corazón de Jesús* entronizado, del que realizó numerosos vaciados. Jardín de la casa del escultor en Moncada, Terciarias Carmelitas de Gandía [1917, L.E., nº 714]; Colegio Sagrado Corazón de Godella [1919, L.E., nº 972], Terciarias Franciscanas de Tarragona [1928, L.E., nº 1856], Agustinas de Requena [1935, L.E., nº 2374], fábrica de Cerillas de Alfara del Patriarca [1939, L.E., nº 2548], Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Castelló [1939, L.E., nº 2549], y Valencia; Colegio de las religiosas del Ave María Benimámet [1939, L.E., nº 2555], etc.

Modelados en barro y vaciados en piedra artificial fueron también el relieve que ornamentaba la portada de la demolida iglesia de los Capuchinos de Valencia [1912, L.E., nº 297], del que la casa de Moncada conserva un modelo preparatorio, el *San Antonio* y el *San Lorenzo* de la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1916, L.E., nº 568], cuyo discreto tamaño los aparta en cierto modo del concepto monumental inherente al espacio en el que se ubicaron, y el *San Sebastián* ejecutado para un particular de Silla [1928, L.E., nº 1877].

El bronce se vincula únicamente al vaciado de algunos modelos originales, llevado a cabo fuera del obrador, en alguna fundición especializada, como los ejecutados para la platería Orrico [1927, L.E., 1737], o los relieves de la *Inmaculada* y *Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars*, para ornamentar el sagrario de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [1960, L.E., nº 3191]. Ambos se ejecutaron originalmente en plastilina, material empleado generalmente en la realización de modelos de mazonerías, en sustitución de la cera, como en el caso de los retablos neogóticos de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, cuyas delicadas columnillas, pináculos y florones, no podían resolverse en otro material. Su utilización se había difundido entre los escultores en las primeras décadas del siglo XX. Eugenio Carbonell modeló en 1914 en este material el boceto para el nuevo trono de la Virgen de Campanar³⁰.

Como antes adelantaba los modelos o patrones de las imágenes, como se los llamó en Andalucía, se hicieron generalmente en barro, y en ocasiones se vaciaron en escayola. Las imágenes de madera se ejecutaban a partir de modelos previos, de tamaño inferior a la obra definitiva. El metódico procedimiento seguido por José María Ponsoda en su obrador, para la ejecución de una imagen, pasaba como en todos los obradores valencianos en general, por la realización de uno o más dibujos de la obra, que luego se

²⁹ DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, p. 86.

³⁰ FERRI CHULIO, A., *Quart Centenari de la Santa troballa de la Mare de Déu de Campanar 1596-1996*, Valencia, 1996, p. 24.

concretaban sobre un boceto en barro³¹. El dominio del oficio los hizo en muchas ocasiones prescindibles, reservándolos para los encargos especiales o “de estudio”, en la denominación utilizada por nuestro escultor para referirse a los trabajos originales, ideados o compuestos al margen de los modelos existentes ofrecidos por el obrador, o de aquellos como los crucifijos que por su desnudez exigían un estudio anatómico completo. Su alcance ha sido señalado a propósito de muchos escultores modernos que realizaron imaginaria³². En ausencia de modelo humano, su presencia se suplía mediante modelos anatómicos, de los que José María Ponsoda poseyó varios, o vaciados en escayola de las partes del cuerpo más comprometidas [Figs. 143, 144], o en el caso de los ropajes, mediante maniqués convenientemente vestidos con telas naturales.



Fig. 143. Modelo anatómico. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 144. Vaciado de un pie. Colección Dolores Soler Ballester.

Al igual que los bocetos o patrones, los dibujos no constituyeron una obra de arte en sí, sino una parte del proceso escultórico. Necesarios, más que útiles, solo podían mostrar un solo plano, y por ello, en tanto que prescindibles, los realizados por los escultores, a diferencia de los pintores, no resultan abundantes. Los realizados por José María Ponsoda, a lápiz o a tinta, corresponden a una fase inicial de la realización de imágenes, retablos, tronos o monumentos eucarísticos. Frente a las imágenes, el trazo nervioso de estos últimos, muestra la capacidad del escultor en la resolución de las composiciones. El dibujo del grupo escultórico de *San Francisco en la Porciúncula*, de las monjas de Ruzafa [1953, L.E., nº 3017], denota una ejecución sumamente rápida. Se trataba de definir de forma esquemática las características de la obra que se proyectaba

³¹ El escultor se refirió al procedimiento en la carta de contestación remitida a León Barrilero residente en Alcázar de San Juan a propósito de San Juan de Mata y San Félix de Valois de la iglesia de los Trinitarios de esta población manchega, al afirmar “estar haciendo el dibujo y los armazones de los santos fundadores” (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. 23 de octubre de 1948).

³² ALCOLEA I GIL, S., *Op. cit.*, pp. 65-83. VÁZQUEZ VARELA, C., *Luís Marco Pérez del boceto a la obra*, Cuenca, 2006.

realizar, seguidamente se acometía la realización de uno o más modelos en barro que en ocasiones se cuadrículaban, para garantizar la fidelidad al prototipo de referencia, al tallarlo sobre la madera, tarea en la que se invertía la mayor parte del tiempo. Muchos bocetos y fotografías de imágenes conservados en la casa familiar del escultor en Moncada, procedentes del obrador, como las de la *Virgen de Lourdes* de Cieza (1943), de Damián Pastor, a partir de la cual labró la nueva imagen en 1940, o el de una Dolorosa, con las ropas talladas, por poner unos ejemplos, ofrecen cuadrículas a lápiz.

Judit Subirachs, ha relacionado la recuperación de la calidad de la imaginería catalana de finales del siglo XIX, abanderada por nombres como Joan Roig i Solé, Joan Samsó, o los hermanos Vallmitjana, con la actividad de los escultores tallistas, así denominados para distinguirlos de los estatuarios que modelaban el barro. Aunque la práctica de la escultura religiosa por estos últimos, podría considerar dicha distinción en cierto modo arbitraria, como señala la ejecución en madera del modelo definitivo de la estatua de *Jaime I* de Venancio Vallmitjana, erigida en Valencia en 1891, la talla en madera constituyó entonces la característica por excelencia del género religioso³³, por más que la existencia del llamado luego “escultor modelista” en obradores barceloneses de prestigio como el de Reixach Vilas³⁴, indique que el procedimiento en la época dorada del género partía de la ejecución en barro de los modelos por un profesional de prestigio, que después reproducían otros en el bloque, por medio del pantógrafo o herramienta para sacar de punto. Así lo sugiere Clemares Lozano a propósito del laureado Antonio Parera Saurina (Barcelona, 1867-1946), escultor oficial del obrador durante la posguerra, a la sazón denominado Reixach y Companyá, en el que el joven Valentín García Quinto (Albatera, 1926-2013), inició su formación en 1942, después de haber sido rechazado por José María Ponsoda³⁵. Enrique Pérez Comendador consideró los siglos XIX y XX como el periodo más pobre de la escultura, en atención a que en ella proliferaron los artistas que solo se dedicaban al modelado. Parafraseando un texto de Unamuno distinguía resueltamente entre escultor y modelador³⁶.

La existencia en la ciudad del Turia, de obradores de imaginería, dedicados fundamentalmente a la talla en madera, favoreció la adquisición de un elevado nivel de competencia por los escultores dedicados a esta actividad. Así, el profesional que dominaba su técnica ahorra etapas, que al depender de materias no definitivas iban en detrimento de la obra³⁷. De hecho, fue la calidad de la talla la que estableció la categoría de las imágenes de madera, frente a las vaciadas en cartón-madera en los talleres de Olot, cuya categoría dependía exclusivamente del tipo de retoque y la decoración aplicada. Al margen de la mejor o peor calidad de las policromías³⁸, las obras “de

33 SUBIRACHS BURGANYA, J., *Op. cit.*, p. 253.

34 El autor de los modelos era en 1923 el escultor Juan Serra (*La Artística...*, *Op. cit.*, p. 6).

35 CLEMARES LOZANO, E., *Op. cit.*, I, p. 63.

36 -“Bien, pollo ¿Escultor o Modelador?

Gervasio se queda hecho un marmolillo, más reacciona sin jactancia alguna:

-Dice Miguel, ambas cosas.

La respuesta complace al maestro y este aclara lo que ha querido decir:

-Hoy son raros los escultores, abundan en cambio los modeladores, esto es, los que no conocen otra materia que el barro, y modelando la estatua creen haberlo hecho todo...”

Curiosamente el escultor raramente utilizó la talla directa en sus imágenes, sino los modelos a tamaño real o a mitad tamaño, como ocurre en el Cristo de la Buena Muerte de Valverde del Camino. (Recogido por: PÉREZ COMENDADOR, E., *Meditaciones de un artista extremeño a su paso por el mundo antiguo*, Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de la F.E.T. y de las J.O.N.S., 1953, p. 3. Citado por: BEJARANO NEILA, B., *Op. cit.*, pp. 95-96.).

37 GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 89.

38 En carta al reverendo Marcelo Gómez Matías, José María Ponsoda afirmaba: “en esto de la decoración ya sabe usted que es muy elástico pues se puede hacer más o menos según se desee gastar.” (APEJMP.,

estudio” implicaban como su nombre indica, una estudio individualizado del natural y un trabajo de investigación añadido, en lo tocante a aspectos como la composición, la expresión, las anatomías o los ropajes, plasmados en uno o varios modelos, del que en menor medida también participaban las obras de clase extra y primera, únicas a las que nuestro escultor se dedicó en la posguerra³⁹, a pesar de que estas últimas no necesariamente mantenían el carácter original de las de clase extra, para las cuales se crearon en ocasiones modelos *ex professo*, como antes he señalado. En los obradores de imaginería valencianos la madera se trabajaba generalmente de forma directa, sin excluir por ello el uso del pantógrafo, o aparato para sacar de punto, herramienta que también hemos atestiguado en el obrador de José María Ponsoda, para el trabajo del mármol y en contadas obras en madera, de gran compromiso, como la cabeza del *San Miguel* de Lliria [1939, L.E., nº 2513]. Raramente se hicieron modelos a tamaño definitivo, como era costumbre aceptada en la estatuaria labrada en piedra, de carácter funerario y monumental, o en la propia imagen religiosa de algunos centros como Madrid, Murcia o Sevilla⁴⁰. Diversos autores han relacionado la renovación de la escultura española del siglo XX con la recuperación de la talla directa, en contraposición al procedimiento académico que prescribía la ejecución de los modelos en barro por los maestros, que una legión de colaboradores se ocupaba de trasladar a materia definitiva⁴¹. Frente a la preceptiva académica, la renovación de los postulados formales del arte moderno vino también de la mano de la novedad aportada por la talla directa, que abonaba el campo a la experimentación en el uso de los materiales y la improvisación⁴². Si la talla directa era la técnica requerida en el examen gremial de maestría de los escultores durante los siglos XVI-XVIII, la obra de cuyos más eximios nombres juzgaban con aprecio las jóvenes promesas de la modernidad, no sorprende por ello que un destacado representante del realismo como Mariano Benlliure, partidario del modo de proceder académico le dedicara comentarios poco elogiosos, a pesar de reconocer haberla empleado en la *Piedad* de Zamora, ejecutada por el laureado escultor a la temprana edad de dieciséis años⁴³.

Cartas de mayo 1939 hasta mayo 1940. Valencia, tres de marzo de 1936). De hecho se constata la utilización de materiales como el oro falso propio de la decoración de las obras de segunda clase en obras de estudio o de categoría extra, como el San Honorato de Vinalesa [L.E., nº 3101].

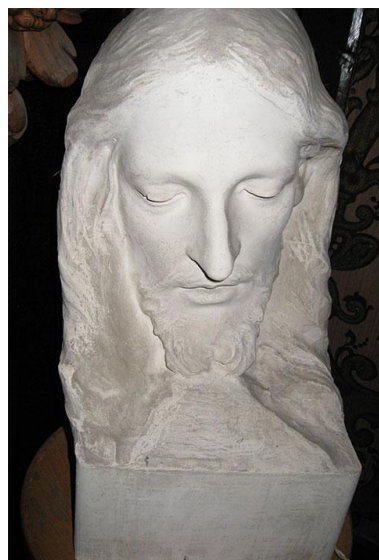
⁴⁰ Según Adolfo Castillo, hijo de Antonio Castillo Lastrucci el procedimiento empleado en el obrador de su padre para realizar las imágenes consistía: “Primero, con las ideas, o en algunos casos con las fotografías que traían de la imagen desaparecida o destruida, mi padre dibujaba unos bocetos, inmediatamente los reproducía en barro, y a continuación hacía un armazón de hierro y alambres, ya con las medidas aproximadas, y con la escayola iba realizando el modelo al que, una vez finalizado, le situaba los puntos para que, por último, los pasara al bloque de madera, de cedro o pino de Flandes.” (En GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., Y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Op. cit.*, I, p. 80, nota nº 116. El subrayado es nuestro).

⁴¹ ALIX, J., y CAMPS MIRÓ, T., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, 2001. p. 25. RIVERO, N., “Frederic Marès: entre l’escultura i el Server públic”, en *Catàleg d’escultura i medalles de Frederic Marès, Fons del Museu Frederic Marès/ 4*, Barcelona, 2002.

⁴² LE NORMAND ROMAIN, A., “La taille directe”, en PINGEOT, A., (Coord.), pp. 119-124.

⁴³ “Se ha pretendido por algunos presentar como una originalidad y superación artística, como una prueba de genialidad, el hecho de tallar directamente las obras en la madera o la piedra. Creemos que en parte lo que debe apreciarse, lo que da el mérito artístico y la calidad de la obra, es el resultado y no la mayor o menor dificultad del procedimiento empleado. Buscarse por gusto dificultades de ejecución es dedicarse a una acrobacia que nada tiene que ver con el arte. Hablamos de que un escultor ha tallado su obra directamente sobre el granito es como si se nos dijera que modelaba con los ojos vendados, con una sola mano o con la punta de la nariz. Es algo semejante a esos acróbatas que tocan el violín colgados por los pies de su trapecio. Son habilidades buenas para él circo. Yo tallé de chico directamente en la madera un paso de la Semana Santa para Zamora; pero fue por falta de conocimientos técnicos y de medios para

La práctica de la talla directa por los imagineros valencianos, no determinó al contrario que en la estatuaria civil, una renovación drástica de sus postulados estéticos. Es más, en muchos casos, la génesis de determinadas obras de carácter más acusadamente personal por los escultores que en los años veinte emprendieron la renovación del género, de la mano del clasicismo o de un realismo renovado, pasó en ocasiones por la ejecución de modelos vaciados en escayola a tamaño definitivo, de manera semejante al modo de proceder en la escultura monumental. Así se desprende de la génesis de algunas obras celebradas, como el *Cristo Yacente* de José María Hervás para la iglesia de Santo Tomás de Valencia, cuyo modelo, a tamaño definitivo se conserva en una colección valenciana, o el *Sagrado Corazón de Jesús* de Carmelo Vicent de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, del que existe un modelo en escayola de las mismas dimensiones que la obra real en el Museo de Bellas Artes de Valencia. José María Ponsoda, maestro de este último escultor, trabajó también con modelos de dimensiones iguales o de tamaño algo menor que el de la obra definitiva. Aunque no se ha conservado el modelo de la *Purísima Concepción* de la casa familiar de Moncada [1954, L.E., nº 3060], inspirada en la de Jaca [1925, L.E., nº 1569], a partir de la cual fue sacada de puntos, el precio de 20.000 pesetas de la obra que el escultor anotó en el *Libro de Cuentas*⁴⁴, parece justificar su existencia. La misma colección conserva un modelo de Niño Jesús, aunque el establecimiento debió contar con otros más. Entre ellos, pueden señalarse el de la cabeza de la imagen San Miguel de Lliria, a la que ya me he referido [Fig. 145], y el de varios vaciados del rostro Jesucristo [Fig. 146], estos últimos como la cabeza anterior, al tamaño de la obra definitiva. Entre ellos un altorrelieve del *Cristo de la Sábana Santa* (ca. 1958), que aparece en una fotografía del escultor modelando en el jardín de su casa de Moncada, relacionable con la conservada en la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, de la que la casa familiar conserva en modelo en escayola.



Figs. 145, 146. José María Ponsoda, *Modelos para la cabeza del San Miguel de Lliria* (1939), y *para un busto de Jesucristo* (Ca. 1958). Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

emplear otro conocimiento.”(ENSEÑAT BENLLIURE, L., “El quehacer artístico de Mariano Benlliure,” en *Mariano Benlliure el dominio de la materia*, Madrid-Valencia, 2013, p. 81. El subrayado es nuestro).

⁴⁴ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3060.

Las obras en piedra o cemento se materializaron generalmente a partir de modelos a tamaño real, aunque en ocasiones también se hicieron utilizando modelos a mitad tamaño, como el del bulto yacente del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré [1947, L.E., nº 2830], o el de Santo Domingo de la Calzada de Loriguilla (San Antonio de Benagéber), [1960, L.E., nº 3201]. El *San Juan de Dios* para el monumento de Ciempozuelos [1949, L.E., nº 2923], se hizo a partir de un modelo de igual tamaño que a la obra definitiva, del que existe un vaciado en cemento en el jardín de la casa de Moncada. El *Cristo Rey* del mismo jardín, y los que se conservan las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia, y la fábrica de cerillas de Alfara del Patriarca, a los que ya me he referido, se vaciaron también a partir de un modelo de igual tamaño que la obra final, como también el *Crucifijo* de la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia [1925, L.E., nº 1537], cuyo modelo, del que existen fotografías, resulta semejante al de la imagen de madera de doradillo que el escultor regaló en 1939 a la catedral de Valencia [ca. 1922, L.E., nº 34], siendo destruido tras quedar en el obrador de la calle San Lorenzo cuando éste fue cerrado. A diferencia de las obras vaciadas en cemento, el pasado a piedra podía hacerse a partir de un modelo de referencia de tamaño inferior al definitivo, en tanto el procedimiento no era ya el de un vaciado a partir del original, sino el sacado de puntos, llevado a cabo mediante el pantógrafo, o aparato que permitía tomar las referencias de profundidad del volumen en las distintas cotas, como paso previo a la talla. Dicho procedimiento, utilizado en Valencia para imaginería en las contadas ocasiones en que he constatado la existencia de modelos grandes, fue empleado de manera habitual en otros centros como Sevilla o Madrid, en los que la talla directa no fue la práctica habitual.

Frente a las obras en piedra de carácter funerario o monumental, sacadas de punto, las imágenes de madera se tallaban directamente sobre el embono o embón, estructura de tabloneros ensamblados verticalmente en el sentido de las vetas, que José María Ponsoda denominaba simplemente “armazón”⁴⁵. Dicho armazón se colocaba sobre el potro, especie de plataforma, con mecanismo superior regulable por una rosca, donde se fijaba para ser desbastado. El trabajo sobre la madera implicaba la utilización de una gran variedad de gubias y formones, de distintos tamaños y bocas, adecuadas a cada problema concreto del volumen a tallar [Fig. 147].

⁴⁵ Esta tarea marcaba el inicio de la imagen resulta clarificador al respecto que el escultor contestara la confirmación del encargo con las palabras: “corto madera,” en numerosas cartas.

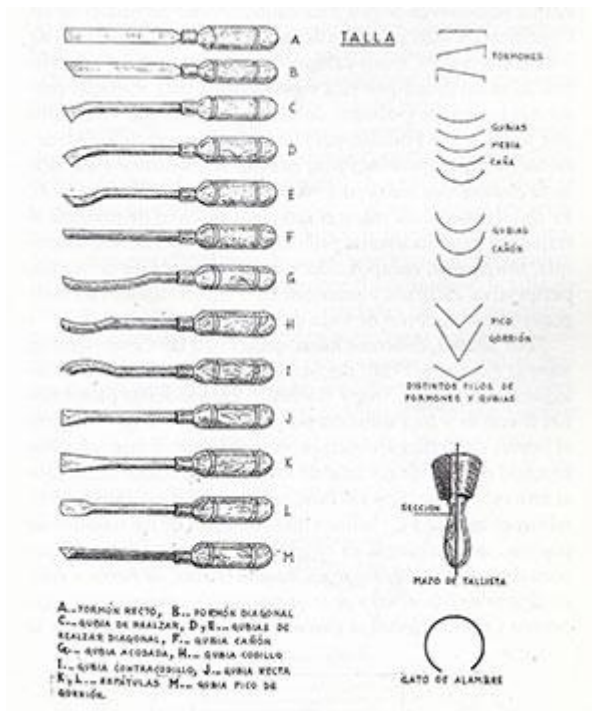


Fig. 147. Antonio Iglesias Rengel, Herramientas para tallar. Dibujo publicado por José Antonio Sánchez López.

A partir de la Revolución Industrial, la comercialización de la madera en tablones, con unas medidas homogéneas, sustituyó la utilización del tronco del árbol, posibilitando su ahuecamiento, al encolar las piezas. Las distintas partes que componían la escultura, unidas previamente mediante gatos, haciendo presión, se pegaban con una cola animal, de color oscuro, elaborada a base de colágeno de huesos, pellejos, y restos orgánicos. En esta estructura, llevada a cabo por un carpintero, se marcaban a lápiz las líneas maestras de la escultura y se colocaba la mascarilla, o rostro ya terminado de la figura a realizar, lo más difícil de hacer para nuestro escultor, juntamente con la composición⁴⁶. La medida del rostro, repetida sobre el embón con el compás, constituía el modulo de la figura completa [Figs. 148, 149]. En algunas ocasiones la realización conjunta o el adelantamiento del trabajo del cuerpo, frente al de la mascarilla, a realizar por el maestro, desmiente que ésta necesariamente fuera hecha con anterioridad⁴⁷. Por regla general siempre se trabajaba la veta atravesada o “al hilo”. En Valencia el dominio de la técnica de la talla durante el siglo XX, posibilitó en ocasiones la ejecución del resto de la cabeza, de forma conjunta al cuerpo, frente a lo acostumbrado durante los siglos XVIII y XIX de unirla a éste mediante un ensablaje en forma de cuña, de modo semejante a lo realizado aún hoy por los escultores andaluces, que al rehuir en ocasiones la aplicación de ojos de cristal, omnipresentes en centros escultóricos del levante peninsular, como Barcelona, Murcia, y Valencia, suelen tallarla aparte toda entera, en

⁴⁶ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

⁴⁷ En carta dirigida al reverendo Alejo García Sánchez, nuestro escultor afirmaba tener el armazón del *San José* de la iglesia del barrio de Carolinas en Alicante hecho y la cara y manos desbastadas (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Valencia, 7 de enero de 1946). En carta a Francisco Maciá, párroco de Molins (Orihuela), a propósito de la imagen del *Ecce Homo* que le había encargado, el maestro afirmaba tener: “... toda la imagen desbastada la próxima semana tendría la cara terminada y por todo el mes la figura hecha a punto de decorar” (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, 14 de febrero de 1958. El subrayado es nuestro).

forma de busto y acoplarla posteriormente al embón. Curiosamente algunas obras, como las figuras de la Virgen María y San José de la *Sagrada Familia* de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Cocentaina [1927, L.E., nº 1806], acusan sobre la policromía las huellas de este tradicional ensablaje valenciano de la cabeza en forma de cuña.



Figs. 148, 149. Diversas fases del proceso de talla sobre el embón en sendas fotografías del obrador de Vicente Rodilla. En la primera de ellas figura en primer término el *Cristo del Amparo* de Almiserà (1943).

La realización por separado del rostro o mascarilla de la imagen, permitía la colocación por el reverso de los ojos de cristal, pegándolos con cera, utilizados en la práctica totalidad de las obras de José María Ponsoda como él reconocía⁴⁸, por su capacidad de conferir realismo a excepción de algunos bustos. En ocasiones también permitía la talla del interior de la boca hasta la laringe, confiriendo a la expresión un vivo realismo [Fig. 150, 151]. A veces los errores en el uso de las gubias se subsanaron mediante la aplicación de una pasta formada por cola animal y carbonato cálcico, utilizada para recomponer el volumen perdido. Al contrario que otros postizos, como vestidos o pelucas, encargados en algunas ocasiones por el maestro a establecimientos especializados, la colocación de los ojos siempre fue de su competencia.

⁴⁸ El escultor afirmaba en una carta de contestación a León Barrilero en la que le pedía pusiera ojos de cristal a la imagen de la *Virgen del Rosario* patrona de Alcázar de San Juan, construida a la sazón en su obrador, que “todas mis imágenes llevan ojos de cristal” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Valencia, 29 de agosto de 1943). Los de mejor calidad procedían de Alemania, aunque después de la Guerra Civil no fue posible encontrar la variedad que existía antaño, como refiere el escultor Ramón Chaveli Carreres a José María Ponsoda, acaso condiscípulo suyo en el obrador de Damián Pastor, en una carta en la que le informaba entre otras cosas de la imposibilidad de encontrar con las pupilas azules, a propósito de un pedido que había efectuado para él. Según Francisco Ramos, esposo de Dolores Soler Ballester, el maestro lo mandaba a la célebre Tienda de las Ollas de Hierro de Valencia a adquirirlos.



Figs. 150, 151. Anverso y reverso de una mascarilla procedente del obrador de José María Ponsoda.

La posibilidad de lograr una mayor perfección determinó la realización del rostro por separado en algunas imágenes carentes de ellos, como los cristos yacentes o las vírgenes de Agosto. Brazos, manos, y atributos se tallaban también por separado y luego se acoplaban al embón. Una vez ejecutada la imagen, su interior se vaciaba para evitar agrietamientos y aligerarla de peso⁴⁹ y se colocaban los postizos, fundamentalmente telas encoladas, aplicadas en detalles puntuales, como los cinturones, o las partes púdicas de los ángeles⁵⁰, o lágrimas de cristal, en este caso tras el encarnado, en algunas dolorosas como las de Gandía y Rocafort [1942, 1943, L.E., n^{os} 2690, 2727]. En ocasiones nuestro escultor, rechazo algunos de estos postizos, como las coronas de espinas, en las imágenes de talla completa, o las pestañas de pelo, desconocidas en el medio escultórico valenciano. Las pelucas y las prendas de algunas imágenes tradicionalmente de vestir como la Virgen de los Desamparados, la del Carmen, según el modo iconográfico de los frailes calzados o de la antigua observancia, las dolorosas, nazarenos, Jesús de Medinaceli, o algunas vírgenes del Rosario, y la Purísima Concepción del área castellana, quedaron en ocasiones bajo su responsabilidad, encargándolas a establecimientos especializados que las

⁴⁹ Así lo señala José María Ponsoda en carta al padre Joseph F. Lupo, trinitario, a propósito de un San Miguel de los Santos que pensaba encargarle para Hyttsville (Maryland): “Le dije, la figura baciada en el fin de que no se agriete y quitarle peso trabajo bien hecho...” (APEJMP, *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Valencia, 26 de marzo de 1963). Aunque el ahuecamiento al que se refiere nuestro escultor en incontables cartas fundamentalmente tenía por objeto evitar agrietamientos, los clientes consideraron únicamente la consecuencia práctica de la disminución de peso que comportaba, como atestigua una carta de Lázaro Salomón párroco de la Cenia (Tarragona), a propósito del San Bartolomé: “vaciado de 1,50, 1, 60 para sacarlo en procesión” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. La Cenia, 17 de abril de 1944).

⁵⁰ Sobre el procedimiento seguido en la imaginería véase: BULBENA ESTRANY, E., *Ramón Amadeu, maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, 1927, pp. 36, 47, 48.

confeccionaron, como la sastrería Chirivella o la conocida casa de pelucas y postizos Lita. Esta última firma, todavía existente, llevaba a cabo las llamadas pelucas al “estilo valenciano.” A diferencia de las castellanas o andaluzas, la peluca se ejecutaba sobre un soporte textil “al modo de un tapiz”, e incorporaba elementos florales como guirnaldas y elementos iconográficos superpuestos⁵¹. Complementos metálicos como aureolas o piñales, también fueron en ocasiones de su incumbencia, si bien y a diferencia de otras épocas la calidad de estos declinó por su alto precio⁵².

En algunos casos, la talla en madera se combinó con las telas encoladas o el papel maché. La economía limitaba la talla estrictamente a las partes anatomizadas. Así, cabezas manos y pies se ejecutaban en madera, restando modelados los ropajes mediante telas encoladas, dispuestas sobre una estructura tronco-cónica, construida a base de listones, que suplía el volumen del cuerpo. Este procedimiento, denominado en Murcia “enlienar” y en Valencia “vestir de palillo”, dio lugar a las llamadas imágenes “de palillo”, o de segunda clase, según la denominación habitual en Valencia que José María Ponsoda utiliza en su *Libro de Encargos* para referirse a estas obras de bajo presupuesto. Dicho procedimiento, que Ana Buchón denomina “telas endurecidas”⁵³, está atestiguado en Valencia desde el siglo XVIII, y escultores como o Leonardo Julio Capuz o José Esteve Bonet lo emplearon en algunas de sus obras, si bien su utilización resultó privativa de trabajos considerados menores, relacionados con el mundo de la fiesta barroca, como el de las esculturas que adornaban las arquitecturas efímeras, o las conocidas rocas o carros triunfales del Corpus valenciano. En Italia, por el contrario, dio lugar a obras de enjundia, como el conjunto de misterios de la procesión del Viernes Santo de Trápani.

Utilizado también en Catalunya por nombres como Ramón Amadeu o Damià Campeny⁵⁴, sería duramente censurada por Feliu Elías que lo consideró poco serio y miserable, al tiempo que prueba elocuente de la decadencia de la imaginería catalana del momento⁵⁵. Refiere Josep Iglesias a propósito del escultor Joan Roig i Solé su oposición a las imágenes de vestir denominadas “cap i potas” en Catalunya, o de telas encoladas, por considerar que su factura despreciaba la secular técnica de la talla en madera⁵⁶. El escultor Antonio Riudavets la empleó en numerosas ocasiones como en el San Juan Evangelista y el Cirineo del paso de la *Caída* de Crevillent, o la destruida *Última Cena* de Alicante⁵⁷. En Valencia el escultor Modesto Quilis hizo uso de este procedimiento en los conjuntos procesionales que ejecutó a comienzos del siglo XX para la Semana Santa de Jaca, y su discípulo Pío Mollar en el paso de la *Última Cena* de Málaga, realizado en 1925. También lo utilizaron los obradores de Vicente Tena y José Romero Tena en conjuntos escultóricos de gran tamaño. Cabe señalar que en esta época había sido

⁵¹ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 232.

⁵² Sorprende la referencia a un “libro y un crucifijo de plata” a propósito de la *Santa Eulalia* de Totana [1939, L.E., nº 2483], si se olvida el carácter patronal de su imagen (*Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*).

⁵³BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara...*, *Op. cit.*, p. 55, nota nº 182. En Castilla las imágenes realizadas con madera y pasta de papel se denominan de “papelón”. Martín González relaciona este procedimiento con la escultura procesional (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España 1600-1700*, Madrid, 1991, p. 18).

⁵⁴ BULBENA ESTRANY, E., *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁵ FELIU ELÍAS, *Op. cit.*, I., pp. 39-40.

⁵⁶ IGLESIAS, J., “L’Escultor Joan Roig Solé, 1835-1918”, *Rosa de Reus*, Reus, 1955, p. 28. (Citado por: SUBIRACHS BURGANYA, J., *Op. cit.*, p. 255).

⁵⁷ Según el contrato para la *Última Cena* de Alicante, firmado por el escultor en 1851, las cabezas, manos y pies habían de ser tallados en madera “con el mayor gusto y perfección del artista”. Las figuras irían: “vestidas de lienzo aparejado a imitación como fueran tallados” (SÁEZ VIDAL, J., “El antiguo paso de ‘La Cena’ de Alicante obra de Antonio Riudavets”, *Imafronte*, Murcia, nº 17, 2003-2004, p. 221).

relegado a encargos de ajustado presupuesto, imágenes de culto y de devoción, de carácter decorativo o secundario, como figuras de ángeles, y obras para fiestas de carácter efímero. José María Ponsoda se sirvió de este procedimiento en la construcción de las imágenes de San José y Santa Teresa de las Escuelas del Ave María de Benimámet [1912, 1914, L.E., n^{os} 250, 467], la *Purísima* de Albalat dels Tarongers [1919, L.E., n^o 933]⁵⁸, el *San Jaime* ecuestre encargado por un particular [1919, L.E., n^o 1017], o los ángeles mancebos de las andas del Cristo del Consuelo de Fortaleny [1927, L.E., n^o 1745], por poner unos ejemplos. Su empleo fue frecuente en los montajes efímeros donde aún se utiliza, como las victorias para un arco triunfal encargadas a nuestro escultor por los decoradores Desfilis y Cortés [1924, L.E., n^o 1451]. Aunque en muchas ocasiones los religiosos contaron con menos recursos que las parroquias para llevar a cabo sus proyectos, y en consecuencia encargaron obras realizadas mediante este procedimiento [L.E., n^{os} 928, 929, 1012, 1211, 1311, 1318, 1346, 1432], también el clero secular y algún particular lo demandaron, como muestra los ejemplos arriba señalados y otros más [L.E., n^{os} 1017, 1259, 1260, 1382, etc...]. Después de la Guerra Civil su uso fue visto con malos ojos por la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia⁵⁹. La precariedad de la época explica su recuperación en algunos conjuntos de bajo presupuesto, como el destruido de la iglesia de la Virgen de Loreto de Ollería, obra de José Farinós Bisbal, o el de la arciprestal de Vila-real, ejecutado en parte por Pascual Amorós, que llevó a cabo las imágenes de San Antonio Abad, y la Divina Aurora. El escultor Cristóbal Miró Juan realizó mediante este procedimiento los ropajes de las Almas del Purgatorio que incorpora la *Virgen del Carmen* de la iglesia de Petrés. José María Ponsoda lo utilizó en la imagen de Bernardette Soubirous que acompaña la *Virgen de Lourdes* de Cieza⁶⁰, [1945, L.E., n^o 2805], pero a excepción de alguna obra de devoción de pequeño tamaño, como la restauración de una *Virgen del Carmen* de las Terciarias Franciscanas de Alcoi [1946, L.E., n^o 2826], desistió emplearlo en encargos procedentes de la geografía diocesana valenciana por las razones arriba indicadas. Excepcionalmente las imágenes que ocupan las calles laterales del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, donadas por el propio escultor [1951, L.E., n^o 2979], se restauraron mediante esta técnica, que permitía la resolución de grandes volúmenes con medios exigüos. Su recuperación en determinados conjuntos no ha de extrañar, en tanto se trataba de un recurso técnico ágil, barato y efectista.

Las telas encoladas se utilizaron en ocasiones como revestimiento del candelero o “devanadera”, como se denomina en Valencia al armazón de carpintería, hecho a base

58 Muy probablemente la titular del templo, venerada en el retablo mayor, como se desprende del encargos posterior de sendos angelitos que remataban el conjunto, según se desprende de la fotografía anterior a su destrucción, y del estilo de la misma muy en la línea de las imágenes de la Purísima de su maestro Damián Pastor de Agullent y Beniarrés, que inspiraron la cabeza de Purísima de José María Ponsoda de la colección Sánchez Portas.

59 En consecuencia nuestro escultor declinó realizar una imagen de estas características que las Carmelitas de la Caridad de Beneixama solicitaban, a semejanza con la que él mismo había reformado en 1925 para su capilla, convirtiéndola en sedente y vistiéndola de palillo (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Carta de José María Ponsoda a Vicenta Tarín, Carmelita de la Caridad residente en Beneixama. Valencia, 13 de agosto de 1942). La realización de un trabajo de estas mismas características para las Carmelitas de la Caridad de la Casa Beneficencia de Alcoi en 1946 hemos de juzgarla a partir de las dimensiones insignificantes de la imagen (48 cm), cuya reforma estimó el escultor en 400 o 500 pesetas, y su condición de clientas suyas en aquel momento. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de José María Ponsoda a D. Abeloa Carmelita de la Caridad residente en Alcoi. Valencia 17 de abril de 1946).

60 La diferencia de 1000 pesetas con respecto al presupuesto de 4000 pesetas para tallarla íntegramente, sugiere que en esta época interesaba aún menos a nuestro escultor realizar este tipo de trabajos. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de José María Ponsoda a Antonio Sánchez Oliva. Valencia, 19 de julio de 1945).

de listones que une la cintura, o aún el busto, como en la *Virgen del Rosario* de las Dominicas de Caleruega (Burgos), [1933, L.E., nº 2214], a la base circular u ovalada de muchas imágenes de vestir⁶¹.

Como se ha señalado, la devanadera o candelero se dignificaba mediante un envoltorio de tela enyesada, que después se decoraba al barniz o en colores mates, generalmente azules o grises en las figuras femeninas y marrones en las masculinas, a imitación de una túnica sencilla. Así ocurre en varias imágenes de la Virgen de los Dolores (Almiserat, Benifaraig, Blanca (Murcia), Denia), [Figs. 152, 153]. Curiosamente algunos trabajos para fiestas y cabalgatas como el Ángel para revestir con flores que se instalaba en la plaza de la Virgen de Valencia durante la solemnidad del Corpus [1930, L.E., nº 1988], o la Victoria para la feria de Julio de Valencia [1933, L.E., nº 2210], se realizaron en madera al tratarse de encargos especiales y no en cartón o telas endurecidas como hubiera cabido esperar.



Fig. 152. José María Ponsoda, Candelero recubierto de telas endurecidas en la *Dolorosa de Denia*. 1941. Denia. Convento de Agustinas. Fig. 153. José María Ponsoda, Resolución de la superficie correspondiente al candelero en madera tallada en la *Dolorosa de Flix*. 1953. Flix, iglesia de la Asunción.

Al contrario que en algunos centros escultóricos donde en el siglo XX los pintores de imágenes escasearon, o habían desaparecido con los imagineros, en Valencia como en Barcelona, la policromía de las obras quedó generalmente en manos de profesionales específicos con obradores propios, desplazados en ocasiones al local del imaginero. La existencia en ambas ciudades de estos profesionales especializados en la decoración de las imágenes, atestigua su pujanza, a diferencia de otras en las que el carácter esporádico de los encargos y su escasa significación determinaron la absorción por los propios escultores de esta parte del proceso de la imagen escultórica religiosa,

⁶¹ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 123.

como ocurrió por poner unos ejemplos, en Murcia, o Sevilla, a finales del siglo XIX. El trabajo de los pintores de imágenes o policromadores comprendía diversas técnicas, como el dorado, el estofado o espolinado y el encarnado. Precedidas todas ellas por la preparación de la obra, consistente en la aplicación de diversas capas de yeso mezclado con cola orgánica, las cuales, convenientemente lijadas, tenían como finalidad ocultar las imperfecciones de la madera y unificar la superficie de cara a recibir la policromía.

La policromía constituyó un aspecto consustancial a la imagen religiosa, hasta el punto de que un escultor imbuido de prejuicios clasicistas, como el catalán Manuel Vilar (Barcelona, 1812-Ciudad de México, 1860), afirmaba a propósito de las imágenes talladas en madera “que un mamarracho de forma, con tal que sea regularmente pintado pasa por una obra agradable”⁶². Aunque generalmente dependió de criterios de orden económico, como José María Ponsoda reconocía, en ocasiones su calidad y estilo condicionaron el propio proceso escultórico⁶³. Así lo atestiguan las palabras del maestro a propósito del encargo de una imagen de San Miguel de los Santos para Estados Unidos, que no llegó a realizarse, en las que afirmaba la necesidad de: “... hacer un estudio bien de la tela”⁶⁴, en el caso de que la decoración no contemplara ningún tipo de exorno.

Iniciando la relación de las distintas técnicas que comprendía la decoración de una imagen, el dorado, realizado generalmente con la técnica al agua, exigía además la aplicación sobre la superficie a dorar de varias capas de bol, añadidas a las anteriores de alabastro y cola, una arcilla de color claro o rojo, por efecto de los óxidos de hierro, sobre la que se pegaban las láminas de oro mojando previamente la superficie con agua. Posteriormente se pasaba la piedra de ágata para bruñir las superficies brillantes⁶⁵. El dorado, combinando brillos y mates, se aplicaba a las peanas, las orlas de los mantos, y los ropajes que habían de estofarse. Las peanas y las orlas se cincelaban para conseguir un mayor realce de los brillos y evitar la monotonía del metal sobre las superficies planas, al dibujar los cinceles una variada combinación de composiciones y motivos decorativos sobre los que incidía la luz generando claroscuros. Con ello se conseguía un resultado comparable al picado en lustre de las piezas de orfebrería. Durante los comienzos del obrador el oro fino generalmente de 22 kilates⁶⁶, fue omnipresente en las decoraciones de imágenes, e incluso en muebles y retablos, como el de *San José* de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia [1916, L.E., nº 583], y piezas de decoración, como las claves de bóveda de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia [1919, L.E., nº 948], figurando en las anotaciones de numerosos registros. También se empleó en la restauración del dorado del retablo de la Virgen del Pilar de la iglesia de San Andrés de Teruel [1935, L.E., nº 2392], llevada a cabo junto a algunas modificaciones del sagrario⁶⁷. Después de la Guerra Civil, la importación de las láminas o panes de oro

⁶² MORENO, S., *Op. cit.*, p. 13.

⁶³ En carta datada al reverendo Marcelo Gómez Matías, a propósito de la Virgen de Castillo de Bayuela (Toledo), de la que se empezaba a tratar, señalaba: “En esto de la decoración ya sabe usted que es muy elástico pues se puede hacer más o menos según se desee gastar”. (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Valencia, 3 de marzo de 1936).

⁶⁴ Carta de José María Ponsoda al trinitario Joseph T. Lupo de 26 de marzo de 1963 (*Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*). Así lo reconoce también Díaz Vaquero a este respecto: “Cuando la imagen no va policromada, interesa por el contrario enriquecer las formas con los cortes de gubia...” (DÍAZ VAQUERO, M. D., *Op. cit.*, p. 148. El subrayado es nuestro.).

⁶⁵ Sobre este procedimiento, véase: GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado, plateado y su policromía, tecnología, conservación y restauración*, Valencia, 1997.

⁶⁶ Así consta expresamente en un sagrario neogótico [L.E., nº 984], y en el retablo del Cristo de la Sangre de las Agustinas de Denia [L.E., nº 1293].

⁶⁷ APEJMP., *Cartas de mayo 1935 a mayo 1940.*, Carta del reverendo Antonio Alemán Marco a José María Ponsoda. Teruel, 12 de noviembre de 1935.

fino⁶⁸, disparó su precio, sustituyéndose por el dorado a la corla, en las obras de mejor clase, relegado durante los siglos XVII y XVIII a los aparatos efímeros. Este procedimiento, más económico, consistía en cubrir la superficie con panes de plata, y posteriormente bruñirlos, mediante la piedra de ágata, del dorado al agua tradicional, cubriéndolos finalmente con una combinación de lacas y barnices, como la gutagamba, o la sangre de drago, disueltos en alcohol, denominada corla, que producían la apariencia amarillenta del metal, asimilando su cromatismo al del oro⁶⁹. Durante la posguerra las obras de clase corriente o aún las de mejor, aunque peor decoradas se doraron con oro falso, y hoy se encuentran completamente oxidadas o han tenido que ser redecoradas. El escultor se refiere en el *Libro de Encargos* al oro falso o “comercial”, a propósito de la urna del monumento construida para las Damas Catequistas de Valencia [1952, L.E., nº 3007], a diferencia de los folletos de los obradores valencianos de imaginería, que lo utilizaron sin mencionarlo, como atestiguan las referencias al de Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell expresadas por José Ortells, quien lo definió como: “...un obrador de santos para iglesias, santos llenos de oros falsos y de coloretos de tocador barato”⁷⁰.

El estofado, o espolinado, aplicado a los ropajes, consistía en retirar con un punzón de madera la pintura al temple de huevo que cubría el oro. Una vez retirada la pintura sobrante, las incisiones del punzón sobre la superficie dibujaban motivos decorativos semejantes al de los espolines, o telas de seda con hilos metálicos en su urdimbre. En ocasiones se disponía sobre ellas exquisitas composiciones a punta de pincel, creando efectos de gran vistosidad. Los motivos más usuales del estofado o espolinado fueron los rombos, lunarcitos o caracolillos, *moiré* y garabatillos, estos últimos inspirados en modelos textiles del siglo XVIII⁷¹ [Fig. 154].



⁶⁸ La pauperización del momento determinó su importación de Alemania, aspecto este que explica su elevado coste. En carta de nuestro escultor a sor Consuelo de Jesús Terciara Franciscana del colegio de la Purísima, de San Vicente de Alcántara (Badajoz), le informa de sus gestiones con un representante que a la sazón mantenía conversaciones para traer oro de Alemania: “no tiene oro y no sabe el precio y cuando lo podrá traer el señor Hurbera”. (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. 17 de junio de 1939). Se conoce el caso de Erich Rohmund domiciliado en Barcelona, Via Layetana 21, representante de oro fino de 22 kilates, plata fina y oro falso, también denominado oro bajo alemán, cuya tarjeta de visita hemos encontrado entre los papeles del archivo particular de José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*).

⁶⁹ En contestación a una carta remitida a José María Ponsoda por Vicente Calafí Briva capellán de las monjas clarisas de Cocentaina, en la que le solicitaba corla para dorar el camarín de la Virgen del Milagro, el escultor describe los materiales empleados en este tipo de dorado: “gomaguta”, “sang de drago” y alcohol de 90, añadiendo que: “por toda Valencia no se encuentra otra cosa.” (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*. 6 de julio de 1947).

⁷⁰ GASCÓ SIDRÓ, A., y VIVES AGOST, M. T., *Op. cit.*, p. 15.

⁷¹ Relacionados con el garabatillo, cabe señalar los tejidos existentes en el muestrario de un mercader menorquín que trabajaba para el marqués de Cifuentes hacia 1782, en la colección Hernández Sanz de Maó (BERNAT I ROCA, M., I SERRA I BARCELÓ, J., *Els teixits a les Illes Balears, segles XIII-XVIII*, vol IV, Colección el Disseny a l’artesania balear, Palma, 1998, pp. 180-181).

Fig. 154. Muestras de tejidos en un repertorio de telas mallorquín del siglo XVIII. Obsérvese la decoración de garabatillo de algunas de ellas.

Aunque hubo muchos otros, como circulitos, espirales, ojeteado, líneas onduladas, puntos, aguas, tramas, línea loca, o labor de mohared, señalados por Constantino Gañán a propósito de la imagen religiosa sevillana⁷². En ocasiones la apariencia del espolín se conseguía en lugar de rascar, dibujando a punta de pincel motivos decorativos, generalmente vegetales sobre la superficie dorada, como en la túnica de la *Purísima* de la Iglesia Castrense de Valencia [1918, L.E., nº 867], o los mancebos del trono de la Virgen del Milagro de Cocentaina [1946, L.E., nº 2837]. Aunque tampoco faltó la combinación de espolinados y decoraciones a punta de pincel. Otro procedimiento para realzar la suntuosidad de los ropajes, consistió en cubrir el dibujo de orlas y en ocasiones de túnicas enteras con aparejo de yeso y cola para conferir relieve a las telas, a la manera de las orlas bordadas a realce o los ricos brocados. Se trata del denominado pastillaje, barbotina, o “brocados de tres altos,” según el autor anterior⁷³. Como en el dorado y el estofado, se partía de un dibujo realizado sobre un patrón o plantilla, pero la obtención del relieve exigía una ardua tarea de raspado y lijado, con utensilios específicos de determinadas formas, que la documentación menciona parcamente como “hierros.” Con este procedimiento aplicado antes de la Guerra Civil a algunas obras de empeño, como los ángeles del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real [1931, L.E., nº 2058. Fig. 155], se decoraron en la posguerra los ropajes de algunas imágenes, para subrayar su carácter representativo, como el *San José* de la catedral de Valencia [1941, L.E., nº 2668], las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús de Xàtiva [1944, L.E., nº 2755], Biar [1944, L.E., nº 2764], Pego [1944, L.E., nº 2784], Carlet [1946, L.E., nº 2835], la parroquia del Ángel Custodio de Valencia [1946, L.E., nº 2841], o la grandiosa *Virgen del Sagrado Corazón* de este último templo [1955, L.E., nº 3093], si bien disminuyendo el grosor del relieve frente a lo conocido antes del conflicto. La decoración adquiría de este modo, una calidad semejante a las gruesas telas de seda o lana que incorporaban hilos metálicos en su urdimbre. Se trató no obstante de un procedimiento raramente utilizado por los pintores de imágenes valencianos, a diferencia de los barceloneses, que conoció nuestro escultor, más imbuidos de la moda goticista de hojas de cardo, como las que decoran la túnica del Jesús de la *Oración en el Huerto* de Burgos, realizado en un obrador barcelonés en 1901⁷⁴, por poner un ejemplo. En ocasiones se combinó el espolinado con las orlas en relieves, como muestra el San Pascual Baylón de los Franciscanos de Carcaixent [1951, L.E., nº 2995. Figs. 156, 157].

⁷² GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 213.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Sobre éste y el resto de conjuntos procesionales de esta ciudad castellana, llevados a cabo en obradores barceloneses y valencianos a lo largo del primer cuarto del siglo XX, véase: RUIZ CARCEDO, J., *Semana Santa de Burgos*, Burgos, 2006.



Fig. 155. José María Ponsoda, roleos y motivos cristológicos de pastillaje en la túnica del *Ángel* del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real. 1931-1935. (Destruído).



Fig. 156. Rallado en zig-zag y moiré en los estofados del hábito del *San Pascual Baylón* de Carcaixent. Carcaixent. Iglesia de los Franciscanos.

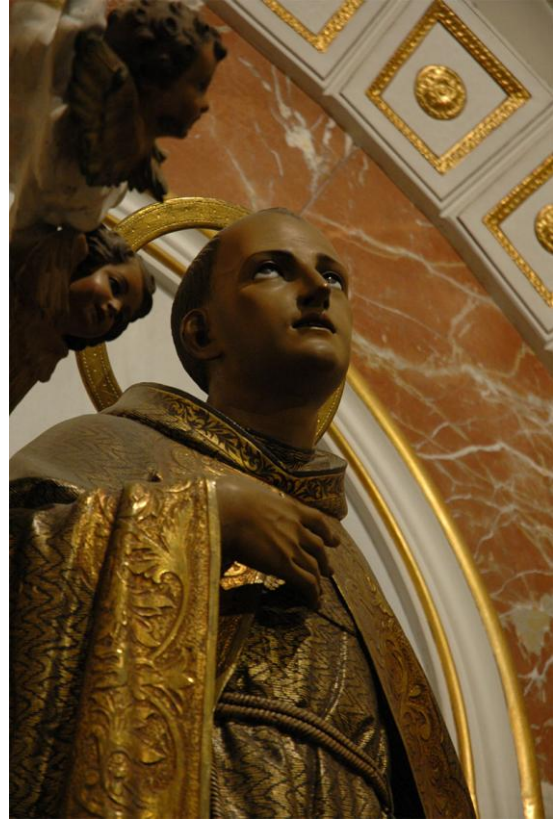


Fig. 157. Orlas en relieve o de pastillaje en las orlas de la capa del hábito del *San Pascual Baylón* de Carcaixent. Carcaixent. Iglesia de los Franciscanos.

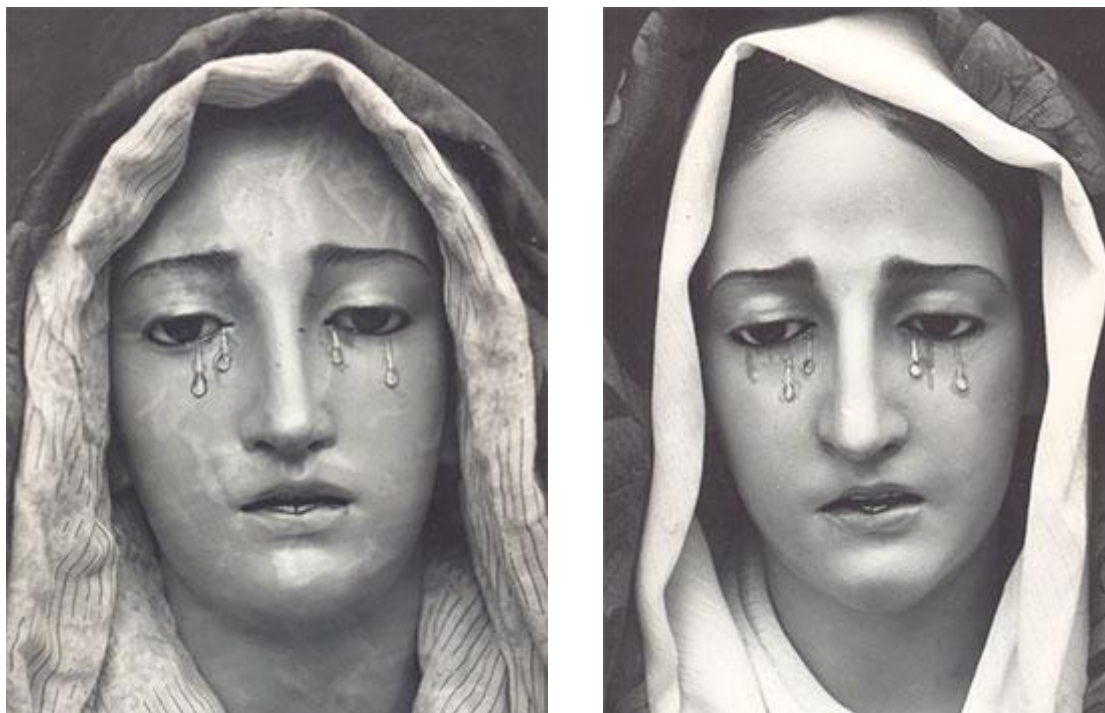
El encarnado o pintura de las carnes, aplicada a aquellas partes del cuerpo que dejaban ver los ropajes, se realizaba generalmente con pinturas al óleo, sobre una base de resina natural denominada grasilla, que aumentaba su brillo y naturalidad, o más modernamente sobre una preparación de goma-laca. La técnica oleosa permitía la posibilidad de conseguir detalles de gran realismo, mediante el empleo de veladuras o capas superpuestas de colores diluidos en aceites, aplicadas también a mejillas, venas y morbideces, denominadas en este caso frescuras. Aunque la tradición valenciana no gusto de los muchos matices aplicados a las obras andaluzas, por influencia del historicismo de signo realista, tampoco rechazó las posibilidades que brindaba al servicio de un decoroso naturalismo. En el terreno de las desventajas, la utilización frecuente de secantes mezclados con la pintura, para acelerar el proceso de secado, generalmente en la posguerra, ha determinado la distorsión o “torcimiento” de los colores con respecto al cromatismo original de muchísimas obras [Figs. 158-160].



Figs. 158, 159, 160. Ejemplos de degradación de las carnaciones en algunas obras de José María Ponsoda. *Dolorosa*, Canyameler (Valencia), Iglesia del Rosario. Obsérvese el burdo repinte de las cejas. *Jesús Nazareno*, Cox, Ermita de la Virgen del Carmen. *Niño Jesús*, Peñas de San Pedro (Albacete), Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.

El relego tradicional del encarnado por los escultores barceloneses y valencianos, habituados a confiarlos a especialistas cualificados, frente a los de otros centros menos pujantes, donde al escasear tuvieron que asumirlo los propios escultores, explica el deseo de José María Ponsoda por fotografiarse encarnando algunas imágenes de arraigada devoción, restauradas o recreadas por él al término de la Guerra Civil, como el *San Miguel* de Lliria [1939, L.E., nº 2513], la *Virgen de los Desamparados* de Valencia [1939, L.E., nº 35], o la *Virgen de la Piedad* de Baza [1940, L.E., nº 2573]⁷⁵. A diferencia de algunas obras patronales de acrisolado culto, intervenidas o construidas de nuevo por nuestro escultor después del conflicto, como la referida *Virgen de los Desamparados* de Valencia, el *Cristo de Paterna* [1939, L.E., nº 2482 D], o el de Masalavés [1939, L.E., nº 2511], cuyas carnaciones oscuras y brillantes perseguían con su patina la inadvertida integración en el seno de la comunidad, el maestro prefirió las carnaciones mates de tonos claros, más naturales, mostrándose partidario de peletear las cejas [Figs. 161, 162], al modo habitual a finales del siglo XIX, cuando se pretendía coadyuvar a su naturalismo, frente a la tendencia posterior a difuminarlas, practicada por numerosos pintores de imágenes. Solamente algunas obras de devoción como el *Sagrado Corazón de Jesús* labrado en cedro para la devoción del doctor Rodríguez Fornos [1926, L.E., nº 1728], se encarnaron en tonos brillantes, a imitación de marfil.

⁷⁵ Su intervención en el encarnado de algunas obras consta asimismo en una carta remitida al padre Cástor Gutiérrez OSA, a propósito de la Virgen de la Consolación de Castelló: “Contesto en 19 del mismo digo que ayer mandé la imagen al medio día, no la mandé antes por estar tiernos los retoques que hice en el encarnado” (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Abril de 1959).



Figs. 161, 162. Detalle del peleteado de las cejas en los rostros de sendas dolorosas.

La decoración de las imágenes constituyó una especialidad pictórica, destacada por la prensa valenciana y barcelonesa de la segunda mitad del siglo XIX⁷⁶. Consecuentemente con el desarrollo del realismo escultórico, las policromías adquirieron caracteres más acusadamente veraces, censurados por la pluma del crítico Feliu Elias, que elogia las antiguas carnaciones marfileñas⁷⁷, en la línea del referido *Sagrado Corazón de Jesús* de cedro del doctor Rodríguez Fornos, cuyas carnes se harían como se ha señalado en un tono brillante color marfil, en claro contraste con los ropajes, patinados directamente sobre la madera, al modo de las crisoelefantinas modernistas.

⁷⁶ Así, el periódico “El Áncora” de Barcelona comentaba a propósito de unas imágenes talladas por el escultor Ramón Padró para la iglesia de Nuestra Señora de la Enseñanza en 1854, “acaba de realzar la perfección de estas imágenes el perfecto colorido que ha sabido darles la diestra y entendida mano del hábil artista D. Manuel Quatrecasas, uno de los más sobresalientes en este género de pintura” (SUBIRACHS BURGANYA, J., *Op. cit.*, p. 254). En referencia a la obra del pintor de imágenes José Bodría Roig (Valencia, 1842-Alcoi, 1912), el periódico valenciano *Las Provincias*, señalaba en 1894 el acabado conferido a los detalles de *las tallas, singularmente “los mantos pintados al óleo parecían que fueran realmente de lana”*. (DELICADO MARTÍNEZ, J., “El Pintor de Escultura y Dorador José Bodría Roig (Valencia, 1842-Alcoy, 1912)”, *Pasos de Semana Santa*, nº 16, Madrid, octubre-noviembre-diciembre, 2001, p. 61).

⁷⁷ “La imatgeria religiosa abandona aleshores la tradicional patina brunyida, que dóna qualitat de vell vori policrom a la talla i que tan bon efecte produeix quan és un brunyit de bona mena, que tan bé ajuda a concretar la bella síntesi escultórica. I aquesta patina l’abandonen els imtagers per abocar-se decididament a l’escultura de superfície mate, avellutadament eixuta. Aquest acabat de la talla policroma aconsegueix unes condicions de verisme que són les que convenen a aquella devoció tèrbola de què parlàvem: les carnacions preñen més qualitat carnal; les vestidures també; l’encarnador d’aquesta nova imatgeria inventa diverses qualitats materials dels diferents teixits; accentua el verisme de les nafres, dels blaus i de les ferides que han d’ostentar les imatges dels sants martiritzats fins a donar-los el caient d’escultura patològica; especula plàsticament sobre la representació de les llàgrimes, de les gañotes de dolor, sobre el patètic i l’espasme reflectit en la fesonomia, sobre la morbideza de les carns i la llangor de les mirades...” (ELIAS BRACONS, F., *Op. cit.*, I, 1926, pp. 137-138).

Coincidiendo con la revalorización de los materiales iniciada en el periodo de entreguerras, José María Ponsoda combinó en ocasiones las carnaciones y policromías tradicionales al óleo y al temple [Fig. 163], con la madera natural, cincelada y pulimentada, en los ropajes de algunas obras, como en algunas imágenes de San Francisco de Asís, entre ellas la de los Franciscanos de San Lorenzo de Valencia [1940, L.E., nº 2606], el *San Vicente Ferrer* del Colegio Imperial de San Vicente de Valencia [1941, L.E., nº 2674], la efigie de Tobías del *San Rafael* de la catedral valenciana [1942, L.E., nº 2713. Fig. 164], y en el *San Antonio de Padua Predicando* que remataba el tornavoz de la referida iglesia de San Lorenzo [1954, L.E., nº 3062]. El *Sagrado Corazón de Jesús* encargado por el reverendo Joaquín Galindo [1955, L.E., nº 3063], capellán del embalse del Generalísimo y párroco de Benagéber, en madera sin decorar⁷⁸, manifiesta la evolución del gusto que en este particular se había operado en Valencia en los años que precedieron el Concilio Vaticano II.



Fig. 163. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*, 1918 (detalle de la decoración). Valencia. Iglesia Castrense.



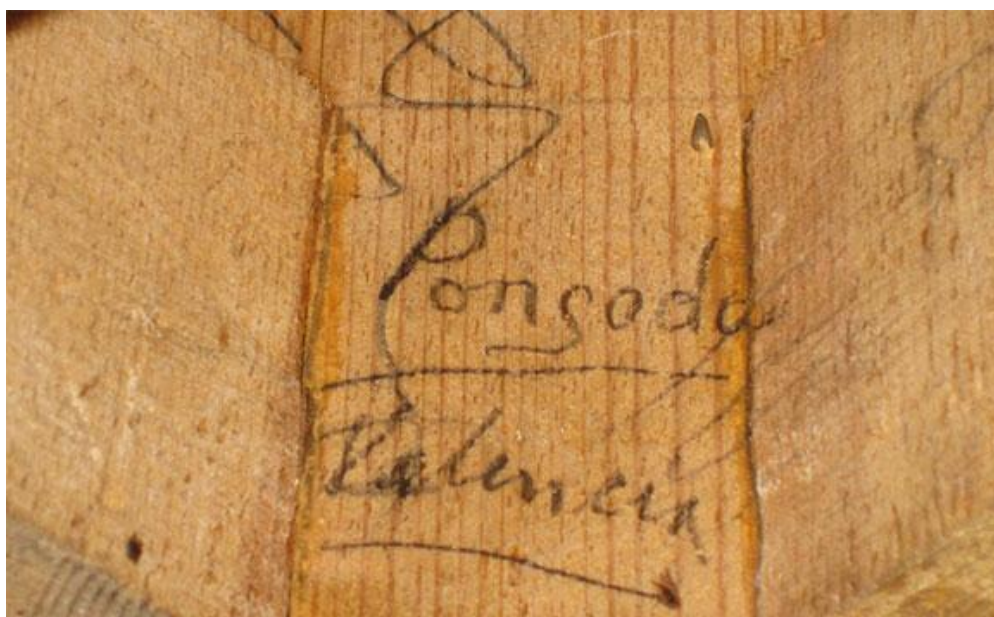
Fig. 164. José María Ponsoda, *San Rafael*, 1942 (detalle de la decoración). Catedral de Valencia.

Las incisiones con vistas a remedar la gruesa estameña no eran nuevas, como atestigua el tratamiento del hábito del *San Pedro de Alcántara* del antiguo convento alcantarino de Vila-real, obra de Ignacio Vergara, por poner un ejemplo. Si lo era la ausencia del aparejo de yeso tradicional, impensable en el siglo XVIII en una obra de culto, tratando de destacar lo escultórico mediante el contraste entre las distintas texturas. El cincelado y pulimentado de la madera constituyó un procedimiento para revalorizar la técnica de la talla, cuestionada por las producciones de los obradores de Olot, que por esa época incorporaron las patinas de nogalina para remedar la textura de la madera, y aligerar la carga económica que comportaba la cuidadosa decoración a punta de pincel de los ropajes, cuyos rutilantes dorados podían distraer acaso la percepción de lo escultórico y las preocupaciones del realismo. La referencia expresa a la eliminación del dorado en la decoración del *San Francisco* de los Franciscanos de

⁷⁸ “Esta imagen es sin decorar color madera” (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3063-3056. El subrayado es nuestro).

Hellín [1953, L.E., nº 3027], inspirado en el de los Dominicos de Ecuador, resulta esclarecedora de la evolución del gusto que se operó en las décadas anteriores al *aggiornamento*⁷⁹.

Terminada la decoración, en algunas ocasiones el escultor procedió a firmar la obra. La firma personal como garantía de autenticidad, escasea en los trabajos tallados en madera de José María Ponsoda, figurando únicamente en el *San Narciso* labrado para un particular de Moncada [1901, L.E., nº 2], incisa a buril [Fig. 165], y en un trono de nubes para exponer el Santísimo, conservado en la iglesia de Llocnou de Sant Jeroni, datable (*ca.* 1955,) en esta ocasión escrita a lápiz en el dorso [Fig. 166]. En los primeros años de su carrera profesional debió aplicarla sobre muchas otras obras, seguramente con ánimo de hacer notar su autoría. Una vez el maestro se hubo rodeado de operarios, al admitir abundantes encargos, la firma se sustituyó por su tarjeta de visita pegada al dorso de las obras, y finalmente por una placa metálica clavada en la peana, más con ánimo entonces de publicitar el obrador que de reivindicar la propia autoría del ya afamado escultor sobre la imagen.



Figs. 165, 166. Firma de José María Ponsoda en una imagen de devoción realizada en 1901 para un particular de Moncada, en colección particular, y en un trono de nubes para la custodia de la iglesia de San Roque de Llocnou de Sant Jeroni. *Ca.* 1955.

⁷⁹ Carta de fray Pedro Lozano guardián de los Franciscanos de Hellín a José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Hellín, 8 de febrero de 1953). En carta del mismo se interesa por el precio de las imágenes de San Luís Rey y Santa Isabel “prescindiendo de los dibujos dorados” (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Hellín, 4 de febrero de 1953).

5. 2. Géneros y tipologías formales.

José María Ponsoda atendió en su obrador un variado elenco de trabajos, tanto los ligados al género religioso y a las especialidades que se le asociaban, como a los profanos demandados por la sociedad de su tiempo, siguiendo la tendencia habitual a la época, fundada en un dominio del oficio basado en el conocimiento práctico de las distintas técnicas escultóricas que se practicaban en la época. Al igual que en otros centros del Estado, en las décadas finales del siglo XIX se había asistido en Valencia a una diversificación de los géneros escultóricos. La sociedad de ese siglo había colocado en la cumbre de su jerarquía los monumentos conmemorativos, subrayando la superioridad de su rango sobre los otros. Su voluntad impercedera, sus caros e impercederos materiales, sus dimensiones crecientes, y su progresiva complejidad, exigieron la inversión de un volumen de recursos superior a los demás. El concurso de proyectos, abierto para erigir los ejemplares más sobresalientes, obedeció a la exigencia de hallar un medio de selección adecuado a la movilización de las instancias sociales y culturales, que auspiciaron este tipo de proyectos, en el marco de la sociedad de la Restauración⁸⁰. El reconocimiento por el público de los valores encarnados por el monumento conmemorativo, significó también la promoción de sus autores, que de este modo podían darse a conocer y escapar del anonimato artesanal. Las piezas de colección, de pequeño formato, y los retratos, modelados en barro o vaciados en yeso, y en ocasiones fundidos en bronce, que la burguesía valenciana encargaba esporádicamente, no alcanzaron a reclamar la dedicación de los escultores valencianos. En consecuencia, sus ocupaciones se dirigieron principalmente hacia las obras de carácter funerario y fundamentalmente la imagen religiosa. La prohibición de los enterramientos en los templos a comienzos de siglo, había dado como resultado la aparición del panteón familiar. Esta nueva tipología, que habría de caracterizar la imagen de los cementerios modernos, trasladados al extrarradio de las ciudades, no era sino una reducción de las antiguas capillas sepulcrales, instaladas en el interior de los templos⁸¹.

Las exigencias de perdurabilidad, ligadas al deseo de mantener la memoria de los muertos, hicieron que la decoración de las sepulturas, en piedra, bronce o metal fundido, reclamara procedimientos semejantes a los utilizados en la escultura monumental. Puede afirmarse que existió cierta vinculación entre el género monumental y el funerario, por más que dada la temática abordada por esta última, sus presupuestos formales e ideológicos dependieron de la escultura religiosa. A pesar de estos paralelismos fundados en los materiales, las relaciones entre escultura funeraria y religiosa resultaron con todo más estrechos, y en consecuencia no fueron pocos los escultores que cultivaron ambos géneros, aunque el uso de la madera marcara una separación con aquella, realizada generalmente en bronce o piedra, materiales compartidos con el género monumental.

La necesidad de proveer al obrador de abundante trabajo, explica por otro lado que muchos escultores aceptaran encargos de todo tipo. Cabe suponer, que la competencia entre los numerosos obradores de imaginería establecidos en Valencia, a comienzos de siglo XX, los orientó en esta dirección. Recuérdese como la falta de expectativas había obligado al escultor Eugenio Carbonell, a dejar el obrador de escultura religiosa que regentaba con Aurelio Ureña, dedicándose desde entonces a la

⁸⁰ REYERO, C., *La Escultura Conmemorativa en España: la Edad de Oro del Monumento Público, 1820-1914*, Madrid, 1999, pp. 308-316.

⁸¹ Sobre este tema véase: ARIES, P., *Historia de la Muerte en Occidente. desde la Edad Media hasta nuestro días*, Barcelona, 2000. pp. 189-191.

escultura funeraria⁸².

El referido ejemplo, al que he aludido en varias ocasiones, manifiesta el supuesto estado de postración de la escultura del momento para Serrano Fatigati⁸³. Así, aunque las razones derivadas de la especialización del trabajo impusieron la dedicación preferente, hacia un determinado género, algunos obradores de imaginería valencianos llegaron a realizar obras de todo tipo a fin de asegurar su viabilidad comercial. El de José Romero Tena anunciaba en su catálogo comercial la realización “de toda clase de trabajos en mármol y varias clases de piedra, tanto de escultura como de talla o adorno, para panteones, sarcófagos, fachadas de iglesia, etc”⁸⁴. El de Pío Mollar también realizó trabajos funerarios, como acredita la sección de lápidas y panteones de su folleto publicitario⁸⁵. También el de los Hermanos Bellido, en sus anuncio publicitario, ofrecía la posibilidad de llevar este género de trabajos⁸⁶, que escultores como José Aixa, Antonio Yerro, o Venancio Marco, por señalar unos pocos nombres, hicieron compatibles con su obra religiosa, por más que su significación numérica resultara muy inferior a las imágenes en madera policromada, como se desprende de la extrañeza del anónimo redactor que escribió la referencia sobre el obrador de este último publicada en el Almanaque de Las Provincias de 1905, a propósito de sus imágenes para la nueva iglesia de las Reparadoras de Valencia⁸⁷.

Siguiendo esta tendencia, también José María Ponsoda atendió la realización de trabajos relacionados con la mayoría de los géneros cultivados por los escultores de su tiempo, aunque no los ofreciera en los folletos publicitarios del obrador. Monumentos, obras de decoración aplicadas a la arquitectura, retratos, arte funerario, figuras para cabalgatas y fiestas, piezas para fundir, modelos para reproducir, piezas de arte decorativo, y una variada tipología de imágenes religiosas, abarcando la totalidad de técnicas, el modelado, el vaciado, la talla, y sus medios de representación habituales; aunque fue únicamente la producción en madera policromada la que figuró en la publicidad de su obrador. Ya se ha hablado de muchos de sus trabajos profanos a propósito de los materiales y los procedimientos, por ello no hará falta insistir en los más significativos al margen de la obra religiosa⁸⁸, de la que se analizarán sus distintas

⁸² RODRIGO ZARZOSA, C., “El escultor Eugenio Carbonell Mir”, *Ars Longa*, nº 7-8, Cuadernos de Arte, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, Valencia, 1997.

⁸³ SERRANO CAÑETE, J., *Op. cit.*, p. 66.

⁸⁴ *Arte Religioso...*, *Op. cit.*

⁸⁵ *Gran centro y talleres de arte cristiano español Pío Mollar escultor (Valencia)*, Valencia, Chartula tipo-litográfica J. G. Carceller, Guillén de Castro 55, s.a.

⁸⁶ *Almanaque Eclesiástico de la Diócesis de Valencia, Valencia*, Imprenta de la Gutemberg, 1916, p. 16; *Almanaque Eclesiástico de la Diócesis de Valencia, Valencia*, Imprenta de la Gutemberg, 1919, p. XX.

⁸⁷ “A diferencia de la mayor parte de los talleres de escultura religiosa de Valencia, que se dedican a trabajar la madera, los del Sr. Marco abarcan el mármol y la piedra, lo mismo para la estatuaria que para la construcción y ornamentación de panteones, oratorios, templos y cuanto concierne al culto católico” (“El Arte religioso en Valencia: Taller de Escultura de Venancio Marco”, *Almanaque Las Provincias para el año 1905*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1904, p. 90).

⁸⁸ Así, con respecto al género monumental cabe señalar el San Juan de Dios de Ciempozuelos. Los relieves de las portadas de esta iglesia de San Esteban y los Capuchinos de Valencia serían ejemplo de escultura aplicada a la arquitectura, como también las imágenes de San Lorenzo y San Antonio de la fachada de la iglesia de los Franciscanos de Valencia, por más que el cemento *porland* sustituyera el mármol en estas tres últimas obras. Respecto a los retratos, cabe señalar los del arzobispo Prudencio Melo, la señorita Clementina Vila, y el doctor Rodríguez Fornos, reconvertido en Valencia en monumento público, en la plaza dedicada a este médico, sin olvidar los de sus seres más queridos, sus dos esposas, y algunos de sus hijos. Obras funerarias, fueron el ángel para el panteón de los difuntos de Leonor Ortiz en el cementerio de Benigánim, el del escultor en el cementerio de Moncada, las lápidas de Mosén José Gil y Mosén Avellana en el de Vila-real, o el bulto yacente del venerable Juan Gilabert Jofré

tipologías y se pondrán ejemplos de cada una de ellas. La variedad de aspectos que confluyen en ella constituye una buena prueba para refutar su rechazo, fundado en su supuesta inferioridad respecto a los otros géneros. Para el escultor Juan González Moreno quien afirmaba atender con iguales motivaciones imaginería y escultura de carácter monumental: “En la imaginería se da todo lo que en la escultura profana, más lo suyo propio. Incluso los desnudos. Ahí tienes los Cristos y San Sebastián como ejemplos típicos”⁸⁹.

En el plano de las tipologías, dentro de la imaginería propiamente dicha, constitutiva de la mayor parte de la producción del obrador, José María Ponsoda utilizó tanto el relieve, como el bulto redondo. Aunque este primer medio de representación escultórica apenas tiene relevancia numérica, comparada con el segundo, la calidad de los ejemplares le otorga un papel destacado. En Valencia, la realización de relieves por los escultores que trabajaron la imagen escultórica religiosa se remonta a al siglo XVIII, asociado a la decoración en yeso de los interiores de los templos⁹⁰. La costumbre pervive en el siglo siguiente en conjuntos como los de las nuevas parroquiales de Altea, Moixent y Vilamarxant, debidas al escultor Modesto Quilis Castillo, de quien ya se ha hablado. Sorprende la ejecución en metal de la *Última Cena*, ejecutada por el escultor Felipe Farinós Tortosa para el nuevo retablo de la catedral de Valencia (1868). Generalmente el relieve se asoció en la segunda mitad de siglo al monumento conmemorativo, la decoración aplicada a la arquitectura y el arte funerario⁹¹, pero también se orientó a la imagen religiosa, en sus dos vertientes de obras de culto y de devoción para particulares. Entre los relieves ejecutados para el culto público pueden señalarse algunos ejemplares destinados a diversos templos de la ciudad de Valencia, como los medallones con San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán de la iglesia de San

en la iglesia monástica de El Puig. En lo tocante a las figuras para fiestas y cabalgatas figuran las victorias realizadas para la feria de Julio de Valencia en y 1933 [L.E., nº 2210] y el ángel para la ornamentación de la plaza de la Virgen de Valencia en la festividad del Corpus. Finalmente los pisapapeles y bustos de Cervantes y Méndez Pidal realizados en terracota para una librería de la calle Comedias de esta ciudad, durante la Guerra Civil, resultan representativos de las piezas netamente decorativas.

⁸⁹ “Figuras murcianas don Juan González Moreno”, *La Verdad*, Murcia, 20 de diciembre de 1959 (Citado por RAMALLO ASENSIO, G., “Juan González Moreno un escultor para temas de la Pasión”, en González Moreno, recóndito sentimiento, Región de Murcia, Murcia, 2008, p. 41).

⁹⁰ Al margen de los grandes conjuntos decorativos en yeso de los templos, el Museo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica, guardan un conjunto de relieves en barro datables entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, generalmente constituyeron pruebas para optar a grados académicos. Muchos de ellos de tema bíblico o hagiográfico, en los que los escultores podían demostrar sus capacidades para el movimiento y la composición de asuntos de notable complejidad con varias figuras, en un material barato y fácil de trabajar.

⁹¹ La escultura conmemorativa utilizó este medio de expresión en algunas obras en bronce, como las que el escultor Modesto Pastor modeló para el monumento a Colón de Barcelona, robadas en 1929, o la placa dedicada por la colonia luchentina de Valencia a la Santa Faz de Llutxent, del escultor Francisco Cuesta López, fechada en 1911. A esta clasificación pertenece el relieve del Sagrado Corazón de Jesús que estuvo en el salón de sesiones del ayuntamiento de Ontinyent, encargado en 1925 al escultor Amador Sanchis Ferrandis, para conmemorar la consagración de España al Sagrado Corazón por más que su material fuera la madera policromada. Con respecto a la decoración aplicada a la arquitectura, figuran los relieves de las portadas de la iglesia de San Esteban y los Capuchinos de Valencia, encargado este último por el arquitecto Francisco Peris que proyectó el templo, de ellos ya hemos hablado. Con respecto a lo funerario, ya hemos referido algunos ejemplos de lápidas labradas por José María Ponsoda. Sus presupuestos temáticos dependieron de la escultura religiosa como bien muestran algunos encargos como el de una lápida en mármol negro con El Salvador, San Vicente y un Ángel mancebo documentada en 1914 [L.E., nº 441], o la realizada en mármol blanco en 1916 con un ángel mancebo [L.E., nº 598]. En ocasiones las lápidas dieron pie a la ejecución de retratos de los fallecidos como ocurre con la de Mosén Avellana del cementerio de Vila-real o con las integradas en el panteón del escultor en el cementerio de Moncada, con serafines alados que efigian los hijos del escultor.

Esteban [1913, L.E., nº 388], La *Virgen del Milagro* de la iglesia de los Dominicos [1916, L.E., nº 554], la *Dolorosa* de los Terciarios Capuchinos de Godella (ca. 1923), y el *Salvador Eucarístico* de la iglesia del Temple [1930, L.E., nº 2019]. Otros relieves destinados al culto, en su mayoría formando parte de estructuras retabísticas, al igual que los anteriores, fueron los del retablo mayor de la iglesia del Cristo del Hospital de Vila-real [1931, L.E., nº 2058], la *Dolorosa* de las Obreras de la Cruz de Moncada [1947, L.E., nº 2856 D], y el *Jesús Nazareno* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, ofrecido a este templo por el escultor [1945, L.E., nº 2801], así como los restos de las estaciones de un *Via crucis*, en poder de la familia del escultor. Los relieves de devoción, se concibieron como sustitutos de las estampas cromolitográficas. Su formato más cercano a lo bidimensional podía, al igual que el grabado o la pintura, adecuarse mejor que una escultura de bulto redondo a los ámbitos privados, en razón de que ocupaba menos espacio, y por ello tuvieron mucha demanda, como acredita su aparición en los catálogos comerciales de los obradores de imaginería seriada de Olot, o en el folleto de la viuda de Reixach Vilas de Barcelona. Generalmente fueron piezas de serie, de las devociones más demandadas en la época: Avemarías, San José, etc., pero también hubo lugar para las piezas de calidad, talladas en madera encargadas a nuestro escultor, como el *Corazón de Jesús y San José* [1917, L.E., nº 657], el tríptico de la *Virgen del Carmen con San José y San Antonio* [1938, L.E., nº 2472], el *Corazón de Jesús*, ofrecido al superior de los Mercedarios de Barcelona [1950, L.E., nº 2945], o el *Ave María* en madera pulimentada con fondo dorado, realizada para un canónigo de Teruel [1956, L.E., nº 3105]. Destaca también una *Virgen del Carmen* con marco neogótico, realizada a partir de la mascarilla de una la Virgen del *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], un *Corazón de Jesús*, y un pequeño *Nazareno*, en madera pulimentada, versión del de San Lorenzo, sino es acaso su prototipo y por lo tanto es anterior, conservados los tres en la colección particular de la sobrina del maestro.

Con respecto a la imagen religiosa en bulto redondo, el obrador atendió la realización de encargos de muy diferentes características. Desde pequeñas piezas de devoción, en las que en contra de lo acostumbrado también intervino el maestro, como atestigua la circunstancia de que Eduardo Bort Carbó lo sorprendiera tallando un pequeño crucifijo en la entrevista que mantuvo con él⁹², imágenes de altar de varios metros de altura, y grupos procesionales integrados por diversas figuras. Siguiendo el folleto publicitario del establecimiento impreso después de 1917, se mencionan “imágenes y crucifijos de todos los tamaños, tallados en madera, doradas y cinceladas las franjas en oro fino”, juntamente con “carrozas andas, altares... y todo lo concerniente al arte cristiano”⁹³. Atendiendo a su función cabría establecer una distinción entre imágenes de devoción, destinadas al culto privado, e imágenes de culto, destinadas a la veneración pública. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz distingue entre imágenes de devoción e imágenes de procesión al considerar el acto procesional la culminación de su dimensión pública o de culto⁹⁴. Un elemento para proceder a una clasificación de las imágenes arreglo estos parámetro podría ser su tamaño, aunque no siempre puede resultar operativo, pues en ocasiones se encuentran en contextos privados imágenes de tamaño sensiblemente mayor que las destinadas al culto público. De hecho, del obrador salieron obras de devoción para particulares que exceden los 100 o 120 cm de altura habituales para este tipo de obras, e imágenes de culto público, bien de retablo o procesionales, de tamaño sensiblemente inferior al de muchas de aquellas, como los

⁹² BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

⁹³ “Taller y estudio de escultura de José M^a. Ponsoda Bravo...”, *Op. cit.* (Imprenta Huici, Gandia).

⁹⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Op. cit.*, p. 55.

Santos Abdón y Senén de La Font d'en Carròs y Aldaia [1947, 1949, L.E., nº 2869, 2918]. Para José Antonio Sánchez López estas diferencias no atienden solo a las medidas sino a la concepción de la misma imagen⁹⁵. Por otra parte, los estudios del escultor que incluyen generalmente cabezas, y parte del torso, orientados a mostrar a los clientes que visitaban el obrador el trabajo que en él se realizaba, han de ser relacionados con las obras destinadas al culto, pese a que por su discreto tamaño no constituyen obras de devoción, aunque hoy separadas de su contexto original puedan parecerlo. Los bustos de la *Dolorosa*, *Jesús en el Huerto de los Olivos*, *Jesús flagelado*, la *Purísima* o *San Francisco de Paula*, datables en las primeras décadas del siglo XX, manifiestan pese a su economía de medios, una optimización de los recursos expresivos, superior en ocasiones a las imágenes de tamaño natural destinadas al culto público. Lo mismo cabe decir de las imágenes de devoción. En épocas de crisis constituyeron siempre una salida para los escultores. Melendreras Gimeno señala como el escultor Santiago Baglietto sobrevivió tras la Desamortización de 1936 “haciendo para particulares efigies del Niño Jesús de distintas advocaciones y en distintas posiciones, crucifijos de urnas y otras esculturas de tamaño pequeño de desigual mérito”⁹⁶. José María Bayarri refirió asimismo el papel que en su supervivencia detentaron las imágenes de devoción que a escondidas tallaba en una alquería de Benimaclet los años de la Guerra Civil⁹⁷.

Durante el conflicto José María Ponsoda recoge en el *Libro de Encargos* la realización de algunas obras de devoción, entre ellas un *Ave María* [1938, L.E., nº 2471], y un tríptico [1938, L.E., nº 2472], que debió ejecutar a escondidas. El escultor Justo Vivó, colaborador suyo, antes de profesar en la orden carmelita, estaba tallando un *Niño Jesús*, cuando fue detenido y asesinado en septiembre de 1938. En épocas de penuria, los encargos de devoción constituyeron siempre una salida. Durante la posguerra la demanda de imágenes de devoción talladas en madera disminuyó notablemente, a causa de su alto precio y la competencia de las obras seriadas, frente a las de culto o de altar, a las que se consagró el escultor. Por imágenes de devoción entenderemos las destinadas a los ámbitos privados, de tamaño generalmente inferior a un metro. No obstante, la discusión acerca de la imagen de culto y de devoción ha generado un debate que trasciende lo tipológico. Con respecto a la imaginería barroca andaluza, la imagen sagrada puede ser interpretada para Orozco Díaz como símbolo o como objeto. La primera es aquella que se realiza para ser venerada en el interior de un templo y por ello adquiere un carácter profundamente representativo. A diferencia de ella, la imagen objeto busca conmover y no representar, y en consecuencia sus características formales de apartaran de los cánones de belleza objetiva⁹⁸.

Fernando Llamazares siguiendo a Romano Guardini, establece la distinción entre imagen de devoción e imagen de culto en función de la finalidad, a propósito de la

⁹⁵ A propósito de la conversión en imágenes de culto público de diversas imágenes de devoción procedentes de oratorios privados, en la Málaga de la posguerra afirma: “Pero se chocaba con un obstáculo: el carácter aprocional de dichas adquisiciones. Ya fuera por su reducido tamaño por su recogimiento expresivo que no se correspondía con la extroversión característica de una auténtica escultura procesional...” (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 293. (El subrayado es nuestro).

⁹⁶ MELENDRERAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos...*, *Op. cit.*, 1996, p. 104.

⁹⁷ “Pero ia en estos mateixos anys el fervor religiós dels sacerdots camuflats... venén a enqomanarme imàxens religioses; esqultures qe io esqomensí a tallar i deqorar. I Verxens dels Desanparats i Sant Visents Ferrer, sovre tot, i Sagrats Qòrs de Xesús, n'eixíen de les meues mans en mon estudi de la caseta de Venimaqlet, les quals sénduien suvrestísiament... per por a la desquverta. Me pagaven i... anàvem podent atqirir qòls i naps qe costaven un oró, pera menxar” (BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri Autoviogràfic... Qinqèni 1937-1941*, *Op. cit.*, p. VI).

⁹⁸ OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*, Granada, 1988, I, pp. 159-160. Sobre esta discusión véase: GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y RODA PEÑA, J., *Imaginería Procesional...*, *Op. cit.*, p.27.

imagen escultórica religiosa en la escultura barroca castellana:

Entiendo esta diferencia en todo el sentido guardianiano, esto es como aquella que arranca de la vida interior del individuo creyente: del artista y del que hace el encargo, que a su vez, toman ellos mismos la posición del individuo en general. Parte de la vida interior de la comunidad creyente, del pueblo, de la época, con sus corrientes y movimientos: de la experiencia que tiene el hombre creyendo y viviendo la fe. Mientras la imagen de culto está dirigida a la trascendencia, o, dicho más exactamente, parece venir de la trascendencia, la imagen de devoción surge de la inmanencia, de la interioridad⁹⁹.

Otro criterio de clasificación para proceder al estudio de la imagen escultórica religiosa es el constituido por su análisis formal, en virtud del cual sus características tipológicas derivan de aspectos simbólicos y funcionales. Así, en virtud de la misma, podría hablarse de la figura en pie, la figura sentada, la figura en cruz, la figura yacente, el busto, la imagen ecuestre, y finalmente la imagen de vestir. O funcional, esto es, considerando su significación dentro del conjunto, en relación a la cual podría hablarse de los grupos escultóricos y las figuras subsidiarias, tal y como Carlos Reyero ha establecido a propósito de la escultura monumental¹⁰⁰.

La figura de pie.

Al decir de Reyero, la figura en pie hunde sus raíces en la tradición clásica, actualizada de la mano de la disciplina académica. Señala el autor la influencia que la tradición tipológica impuesta por las imágenes religiosas a lo largo de la edad moderna detentó en el monumento público decimonónico. Sin prejuicio de que: "...muchas veces formasen parte de retablos o pasos procesionales, donde estaba presente la subordinación a un conjunto, la caracterización perfectamente diferenciada de cada una de las figuras y, sobre todo, la relación individualizada de cada uno de los santos en relación con el fiel, en particular el santo titular, que suele presentarse en pie, con sus atributos para interceder entre Dios y los seres humanos"¹⁰¹... La hegemonía de la figura en pie en la imagen religiosa huelga la referencia a trabajos concretos. Se trata de la tipología más demandada con un volumen de obras muy superior a las del resto.

La figura sentada.

Estuvo ligada a algunas advocaciones marianas propias de órdenes religiosas como las vírgenes del Carmen, y de la Merced, o la Divina Pastora. A otras como las de Loreto, y de los Dolores, y a algunas réplicas de obras antiguas, como las medievales del Castillo de Miranda de Ebro, de Montserrat o de la Salud de Algamesí. También a la representación entronizada de Cristo Rey y el Niño Jesús. La posición sedente confiere autoridad, dignidad y majestad, de ahí la su reiterada utilización en un momento de rearme neocatólico. La influencia de las corrientes historicistas propició la ejecución de numerosas imágenes sedentes de la Virgen con el Niño. Sedentes fueron las vírgenes del Carmen de las Carmelitas de la Caridad, y de las Carmelitas Descalzas de Gandía, esta última acompañada de la efigie arrodillada de San Simón Stock [1914, 1917, L.E., nº 419 y 647], de la parroquia de Paterna [1917, L.E., nº 711], del colegio de la Encarnación de Villena [1919, L.E., nº 967], y de la iglesia de San Martín de Valencia

⁹⁹ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., "El Nazareno en la escultura barroca castellana", en: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., y MARTÍNEZ SORIA, C., *La imagen devocional barroca*, Cuenca, 2010, p. 81.

¹⁰⁰ REYERO, C., *La Escultura Conmemorativa...*, *Op. cit.*, p. 209-231.

¹⁰¹ REYERO, C., *La Escultura Conmemorativa...*, *Op. cit.*, p. 210.

[1921, L.E., nº 1196]. También las encargadas por diversos particulares como el vicario de Meliana [1921, L.E., nº 1173], o una señora de Valencia [1930, L.E., nº 2005]. Después de la Guerra Civil se anotan las de la parroquia de San Juan y San Vicente de Valencia [1940, L.E., nº 2577], La Pobla de Farnals [1945, L.E., nº 2788], o Llocnou de Sant Jeroni [1951, L.E., nº 2996]. En ocasiones los condicionantes económicos o el aprecio hacia las imágenes existentes determinaron la conversión en sedentes de obras originalmente de pie. Así ocurrió con las de las Carmelitas de la Caridad de Villena [1918, L.E., nº 999], Benicassim [1924, L.E., nº 1481], y Beneixama [1925, L.E., nº 1564]. Con respecto a las imágenes de la Virgen de la Merced se anotan únicamente dos para Alicante, y los Mercedarios de El Puig [1944, 1945, L.E., nºs 2759, 2815]. La Divina Pastora fue en cambio representada en numerosas ocasiones. Para las Terciarias Franciscanas de Ávila [1922, L.E., nº 1253], los Capuchinos de la misión de Barranquilla [1924, 1929, L.E., nºs 1485, 1918], y l'Ollería [1927, L.E., nº 1873]. También para algunos particulares, como uno de Sueca [1918, L.E., nº 879]. De la Virgen de Loreto se anotan sendas imágenes para Xixona y Benissa [1912, 1921, L.E., nºs 294, 1202], y de la de los Dolores únicamente una para el coro de las clarisas de Xàtiva [1942, L.E., nº 2710], réplica de la destruida en 1936, dada la carencia de dolorosas de esta tipología en Valencia, a diferencia de Cataluña donde resultan abundantes, especialmente entre la imaginería de devoción. De la Virgen del Castillo de Miranda de Ebro se anota una imagen [1921, L.E., nº 1172], de la de Montserrat otra en para los dominicos de Valencia [1946, L.E., nº 2822] y de la Salud de Algemesí varias [1925, 1928, 1939, L.E., nºs 1607, 1867, 2537]. Del Sagrado Corazón de Jesús entronizado se hicieron en el obrador diversas imágenes de devoción para particulares de Burjasot [1918, L.E., nº 858], Valencia [1930, L.E., nº2012], y La Laguna [1934, L.E., nº 2317], restando las de Benicolet [1917, L.E., nº 787], y Cirat [1919, L.E., nº 953], destinadas al culto público. Numerosas fueron también las imágenes del Niño Jesús sedentes, generalmente para particulares [1914, L.E., nº 452; 1918, L.E., nºs 890, 920, 923; 1919, L.E., nº 1035; 1920, L.E., nº 1142; 1922, L.E., nº 1325; 1926, L.E., nº 1680; 1927, L.E., nºs 1743, 1783; 1931, L.E., nº 2040], la primera de las cuales figura anotada como “pescador”.

La figura sentada también se encuentra en algunas figuras en posición subordinada con respecto a la imagen principal, cuyo discurso complementan. Este es el caso del niño pobre sentado en la peana de las imágenes de San Juan de Dios de los hospitalarios de Valencia [1910, L.E., nº 85], y San Antonio de Padua de Cocentaina [1916, L.E., nº 621], y Tavernes de Valldigna [1941, L.E., nº 2644].

La figura de rodillas.

La posición de rodillas o la más tradicional en Valencia semi-genuflexa, vinculada en este caso a los rasgos barroco-clasicistas, contó con numerosas representaciones. Esta última tenía el precedente de las elegantes imágenes de San José, San Antonio de Padua, o San Pascual Bailón, de Ignacio Vergara, estas últimas conservadas actualmente en la catedral de Cádiz. Su popularidad en el medio valenciano hizo que José María Ponsoda la utilizara en muchas obras, como las imágenes de San José de la iglesia de las Ventas en la Pobla de Vallbona [1910, L.E., nº 96], y Almoradí [1942, L.E., nº 2705], esta última posterior a la recreación de la Guerra Civil, la grandiosa del escultor académico Felipe Andreu de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia en la que ambas se basan [1939, L.E., nº 2533]. También en las imágenes de San Antonio de Padua de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid, en sus dos versiones [1931, 1942, L.E., nºs 2055, 2711], Torrijo de Campo (Teruel) y Requena, anteriores a la Guerra Civil (*ca.* 1920), conocidas por sendas

fotografía del obrador que las identifican, y San Lorenzo de Valencia [1940, L.E., nº 2605], o en las de San Pascual ejecutadas para un particular residente en Alicante [1950, L.E., nº 2961] y los Franciscanos de Carcaixent [1951, L.E., nº 2995], basadas en la realizada por Roque López para el convento de Santa Ana de Jumilla. Aunque la influencia del barroco clasicista inspirado por las escuelas italianas popularizó la posición semi-genuflexa, fundada en razones de estilo, como se ha señalado, la figura dispuesta en el suelo o en las nubes, sobre una o las dos rodillas se relaciona generalmente con la actitud orante que encarna la efigie de Jesucristo en el Huerto de los Olivos, del que únicamente llegó a realizar un grupo escultórico para Cocentaina [1919, L.E., nº 997], y la Virgen Dolorosa, en la imagen de Villanueva de Alcardete (Toledo), [1928, L.E., nº 1896] y por extensión generalmente con los santos efigiados en esta actitud. Así ocurre con el *Apóstol Santiago* que acompañaba el grupo de la Virgen del Pilar de la iglesia de los Dominicos de Valencia [1913, L.E., nº 371], o en las imágenes de San Ramón y San Pedro Nolasco que flanquean la *Virgen de la Merced* de Odón (Teruel) en sus andas procesionales [1918, L.E., nº 877]. También puede señalarse o algunos santos anacoretas o penitentes, como Santa María Magdalena o San Francisco de Asís. De este modo aparecen en las imágenes de la santa ejecutadas para un grupo del Cristo del Salvador de devoción [1919, L.E., nº 958] y la iglesia de Benifaraig [1952, L.E., nº 2978]. De san Francisco de Asís se señalan las de la Orden Tercera de Moncada [1908, L.E., nº 28], y los Franciscanos de Cocentaina [1915, L.E., nº 514], y otras inspiradas en ellas, como la de Benissa [1943, L.E., nº 2737], el convento de Biar [1950, L.E., nº 2953], los Capuchinos de Castellón [1950, L.E., nº 2963], la parroquial de Font d'en Carròs [1947, L.E., nº 2874], la ermita de San Antonio de Catarroja [1950, L.E., nº 2941], o la nueva imagen para San Jaime de Moncada [1949, L.E., nº 2922], en sustitución de la primera, destruida en 1936. De rodillas o semi-arrodilladas aparecen también algunos santos o beatos, de más reciente elevación a los altares, pertenecientes a congregaciones religiosas. El venerable Domingo Savio en el boceto modelado para los salesianos de Sarrià [1918, L.E., nº 918], la beata Mariana de Jesús encargada por el reverendo José Solé Mercadé, asesor de la Nunciatura Apostólica [1921, L.E., nº 1182], y el beato Juan Bautista de la Concepción para las Trinitarias de Cocentaina [1932, L.E., nº 1412]¹⁰². Exceptuando el destacado ejemplo de San Antonio de Padua de rodillas, en las imágenes talladas para el reverendo Antonio Martínez Moya [1909, L.E., nº 29], el canónigo de Valencia Balbino Carrión [1912, L.E., nº 296], los Terciarios Capuchinos de Segorbe [1919, L.E., nº 1080], la Carroza de la Unión Antoniana de Vila-real [1926, L.E., nº 1704], la figura en esta posición solía presentar un carácter secundario cuando se integraba en conjuntos escultóricos. Ejemplo de ello fueron el Tobías del grupo de San Rafael de la iglesia de San Esteban de Valencia [1909, L.E., nº 52], el San Vicente Ferrer de las andas del Cristo de la Fe de Paterna [1914, L.E., nº 437], el San Simón Stock del grupo de la Virgen del Carmen de las Carmelitas de Gandía [1917, L.E., nº 647], el San Juan Bosco que acompañaba a María Auxiliadora en el boceto encargado por los salesianos de Sarrià [1918, L.E., nº 906], las imágenes de San Juan de Ribera de la Virgen de la Piedad de Puzol [1918, L.E., nº 936] y las Agustinas de Denia [1922, L.E., nº 1311], y las efigies de Bernardette Subirous de Hellín [1922, L.E., nº 1259], el obispo residente en Colombia Atanasio Soler [1922, L.E., nº 1260], y Cieza [1945, L.E., nº 2805], esta última posterior a la Guerra Civil, como asimismo la de Santa Gertrudis que acompañaba a la *Virgen del Carmen con las Almas* de la iglesia parroquial de Museros [1923, L.E., nº 1363]. Se sabe por una carta de la realización de una imagen de San Juan de Dios en éxtasis, de

¹⁰² El asiento nº 1374 refleja un encargo semejante que no debió llevarse a efecto, como sugiere el nº 1412 con un encargo de iguales características, destinado igualmente al mismo modesto convento.

rodillas, al modo de la obra de Jacinto Higuera del Museo de Jaén, datable en torno a 1928, año de encargo de sendos bustos del santo [L.E., nº 1900], uno de ellos conservado hoy en el museo del santo en Granada, instalado en la casa de los Pisa¹⁰³. También figuran arrodilladas las imágenes de San Luís rey de Francia y Santa Isabel de Hungría, que acompañan a *San Francisco de Asís* en la iglesia de San Lorenzo de Valencia, en calidad de patronos de la Tercera Orden [1940, 1941, L.E., nº 2606, 2672], las efigies de los condes de Cocentaina y Oliva de las andas de la Virgen del Milagro y del Cristo de San Roque de estas poblaciones [1919, 1925, L.E., nº 1066, 1606]. Las imágenes de Santo Domingo de Guzmán ante la Virgen del Rosario de la iglesia de San Jaime de Vila-real [1944, L.E., nº 2771], y su carroza procesional [1952, L.E., nº 3016], replica con diversas variaciones de la destruida en 1936, donde ya figuraba, en sustitución de una antigua efigie de vestir. Hemos de recordar que el primer tercio del siglo fue pródigo en tronos procesionales poblados nubes y mancebos arrodillados, como los de las andas del Santísimo Sacramento de Alfara del Patriarca [1909, L.E., nº 38], la Virgen de la Misericordia de Meliana (*ca.* 1919), o la Purísima procesional de Bétera (*ca.* 1926). También fueron representativos de este momento las parejas de mancebos arrodillados a los lados del Sagrario, como los de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia encargados por su capellán mayor [1917, L.E., nº 665].

La figura en cruz.

Estuvo limitada exclusivamente a la representación de Jesucristo y de algunos santos que sufrieron el martirio de la cruz, como san Dimas, santa Julia, o santa Librada. Aunque conocemos el caso de una imagen de santa Julia labrada por Vicente Burgalat, la representación de estos santos fue prácticamente desconocida a la modernidad, frente al de Jesucristo Crucificado del que José María Ponsoda realizó numerosas obras, tanto de culto como de devoción. No en vano, una de los primeros trabajos anotados en el *Libro de Encargos* es un *Cristo de la Fe* para un particular de Valencia [L.E., nº 5], residente en la barriada de Sagunto, donde radicó el obrador en sus primeros tiempos. Otros crucifijos de devoción fueron los realizados para el reverendo Miguel Beneito párroco de Lorxa [1908, L.E., nº 27], un particular de Lliria [1911, L.E., nº 227], y el párroco de Albaida [1928, L.E., nº 1898]. Por lo que a las obras de culto respecta, destacaron los crucifijos de la Asociación Valenciana de Caridad [1911, L.E., nº 203], de las escuelas del Ave María de Benimámet [1915, L.E., nº 480], encargado por el reverendo Miguel Fenollera, la colegiata de Gandia [1916, L.E., nº 584], los Franciscanos de Benissa [1917, L.E., nº 703], y el encargado por Juan Antonio Tormo Monzó para las misiones de Colombia [1927, L.E., nº 1804]. El anotado para la parroquia de San Andrés de Teruel, de tamaño natural, incorpora como se ha señalado las imágenes de la Dolorosa, San Juan y la Magdalena [1932, L.E., nº 2135]. Después de la Guerra Civil serían numerosos los crucifijos tallados en el obrador que ostentan patronazgos sobre poblaciones, o culto acrisolado. Los de Quatretonda [1939, L.E., nº 2482], Paterna [1939, L.E., nº 2482D], Masalavés [1939, L.E., nº 2511], San Joan [L.E., nº 2520], Benicarló [1939, L.E., nº 2542], El Pinós [1943, L.E., nº 2753] o Banyeres [1946, L.E., nº 2836].

La figura yacente.

La figura en posición yacente se consagró principalmente a la representación del cuerpo muerto del Redentor, la Virgen María, y san José en su tránsito, los mártires de los primeros siglos del cristianismo, con vistas a destacar su entrega sacrificial, los

¹⁰³ Gregorio Campos, sacristán de la iglesia de San Andrés de Madrid solicita a José María Ponsoda: “una foto o dos de la imagen que hizo V. para Granada de S. Juan de Dios yacente o sea muerto de rodillas”. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Madrid, 10 de junio de 1956).

santos y beatos difuntos de las distintas órdenes religiosas, y algunos otros que vivieron experiencias místicas como san Francisco de Borja o María Magdalena, y en consecuencia se representaron vivos. A diferencia de la figura de pie, sentada, en cruz, o de rodillas, la figura yacente, reclamó un espacio adecuado para su exposición, generalmente el banco de algún retablo. Esta dependencia del retablo, determinó su relego por la modernidad, poco proclive a las estructuras retablísticas. Con todo, las imágenes de Jesucristo muerto, realizadas opcionalmente con el “sepulcro” o urna de madera y cristales para exhibirla aunque nunca fueron abundantes, figuran anotadas desde los primeros tiempos del obrador, debido a la costumbre existente en Valencia de exponerlas al culto ante el monumento del Jueves Santo. Ya en los comienzos del obrador consta el encargo de sendos ejemplares [1907, L.E., nº 13]. De tamaño discreto, aunque de notable calidad era la de Altea [1917, L.E., nº 643]. En los años veinte se labraron la de la misión capuchina de Rihacha (Colombia), [1920, L.E., nº 1086], Jimena de Jaén (Jaén), [1920, L.E., nº 1101], y Alacuás [1926, L.E., nº 1721], y en 1935 la de Castrojeriz, (Burgos), [L.E., nº 2355]. Esta última, conservada actualmente en la iglesia de San Juan de esta población burgalesa, presenta brazos articulados para poder disponerla sobre la cruz y realizar el descendimiento. Después de la Guerra Civil, aunque nuestro escultor atendió en mayor medida la realización de imágenes del Crucificado, en razón de su profunda significación teológica, y del patronazgo ostentado sobre numerosos pueblos, también abordó la tipología yacente. A ella pertenecen actualmente los dos de Almoradí [1941, 1942, L.E., nºs 2652, 2697], la Font d'en Carròs [1946, L.E., nº 2839], Rafelcofer [1951, L.E., nº 3006], y El Puig [1955, L.E., nº 3090]. Frente a la costumbre moderna de concebir el cuerpo como un altorrelieve, al disponerlo sobre un lecho, conjuntamente al cual está tallado, de forma unitaria, al modo de los yacentes de Gregorio Fernández, imitados hasta la saciedad en la posguerra, los ejemplares aludidos constituyen en todos los casos imágenes exentas, realizadas en su integridad, por más que el de la Font d'en Carròs presente el sepulcro sobre el que se dispone tallado en madera, del que no obstante también puede separarse. Los ejemplos de imágenes de la Virgen Yacente o “de Agosto”, como se la conoce en Valencia, menudearon en cambio hasta la posguerra. Generalmente se anotan unas pocas obras de devoción, junto a algunas de mayor enjundia, como las encargadas por el reverendo Vicente Año [1915, L.E., nº 493], y las Siervas de María de Azpeitia [1928, L.E., nº 1850], congregación que la veneraba de forma especial. Las destrucciones de 1936 hicieron que se recurriese al escultor para reponer muchos ejemplares destruidos. Benifaraig [1939, L.E., nº 2487], Guadalest [1940, L.E., nº 2584], Manises [1940, L.E., nº 2576], Real de Montroy [1940, L.E., nº 2571], Cortes de Pallás [1950, L.E., nº 2957]. Las imágenes yacentes de santos beatos o venerables fueron escasas. La beata Imelda de los Dominicos de Pamplona [1922, L.E., nº 1280], y otra que le solicitaron los de Valladolid en 1939, sin que se sepa si finalmente llegó a realizarla¹⁰⁴, la imagen de San José que formó parte del *Tránsito* del santo, de los Franciscanos de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], y un *San Juan de Dios* para Granada, realizado en fecha indeterminada. También la efigie en piedra del Venerable padre Juan Gilabert Jofré del convento mercedario de El Puig, inspirada en la momia del mismo destruida en 1936, cuyo modelo, a mitad tamaño que la obra definitiva, realizada por el escultor [1946, L.E., nº 2830]. Sorprende la realización de un *Niño Jesús del Dulce Sueño*, en el interior de un Corazón de María para un religioso de esta congregación [1918, L.E., nº 907].

¹⁰⁴ El presupuesto de esta imagen y otra de pie, fue solicitado a José María Ponsoda y a Enrique Bellido Tomás, como se desprende de una carta del padre Vicente Velasco O.P. a nuestro escultor (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Valladolid, en 1 de junio de 1939).

El busto.

Vinculado generalmente al retrato, la referencia a la figura entera mediante la ejecución de la cabeza o una parte del tórax, radica en la capacidad que ofrece el rostro para mostrar la personalidad y revelar sentimientos o estados de ánimo, de un modo más sencillo que la figura completa. Ya hemos hablado de los estudios de cabezas de la casa del escultor en Moncada, cuya presencia en el obrador venía a sustituir a las obras grandes de cuerpo entero en este empeño. Este proceso reductivo sería un medio adecuado de representación de devociones particulares, a ellas responden los bultos de medio cuerpo de la Dolorosa y la Magdalena ejecutados para el reverendo Santiago Fabra, párroco de la Trinidad de Castelló [1935, L.E., nº 2360]. Los bustos de la Dolorosa para el reverendo José Belda, párroco de Banyeres [1917, L.E., nº 645], el general Donad [1917, L.E., nº 749], el de un Cristo Coronado de Espinas [1918, L.E., nº 846] y otros más para Calatayud, Valencia, y Torrent [1924, 1935, L.E., nºs 1439, 1509, 2362]. El regalado por el escultor al obispo de Teruel padre León Villuendas Polo [1952, L.E., nº 3009], y el Santo Cristo de Limpias para un particular [1926, L.E., nº 1638]. También las congregaciones religiosas demandaron bustos de sus santos y beatos, como los Hospitalarios de Valencia, del beato Juan Grande [1926, L.E., nº 1692], los de Granada, de San Juan de Dios, los Salesianos de Sarrià de San Juan Bosco [1929, L.E., nº1952], o la Institución Teresiana de Valencia, de Santa Teresa de Jesús [1943, L.E., nº 2732]. La talla de la cabeza y parte del tórax al modo de la referida imagen de Banyeres o Virgen "...al pie de la Cruz del Señor", se utilizó en la representación de los bultos de las almas del purgatorio que acompañan a la Virgen del Carmen, o al Santo Cristo de esta advocación, o del Sufragio en algunos conjuntos escultóricos, concebidos a guisa de escenas, como el de la iglesia parroquial de San Jaime de Moncada [1918, L.E., nº 885], o el encargado por un religioso de Benissa [1927, L.E., nº 1779]. Otros bustos como el de San José moribundo, o el de un "Jesús a Nazaret" constituyen los únicos restos de las imágenes enteras que formaban parte del *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1302, L.E., nº 1302], por más que ahora se muestren de este modo.

La imagen ecuestre.

La figura ecuestre se vincula a algunos santos soldados como san Jorge, o san Martín, o asimilados al estamento militar como san Jaime. Sin lugar a dudas la imagen de dominio conferida por el jinete cabe ponerla en relación con las dimensiones mayores del conjunto frente a otras tipologías. Con todo, la costosa materialización del caballo hizo que fueran únicamente dos las obras ecuestres realizadas por el escultor, una encargada por un particular de Valencia, de madera y palillo [1919, L.E., nº 1017], y otra ejecutada para la ciudad de Melilla [1950, L.E., nº 2943], del que en razón de su contexto se eliminaron las esculturas de los moros abatidos.

Los grupos escultóricos.

La integración de dos figuras de características semejantes en una misma obra, otorgando a cada una, una misma categoría, aparece en contadas obras, generalmente algunos santos de hagiografía paralela, como los santos Abdón y Senén, protectores del campo valenciano, de los que el obrador llevó a cabo en la posguerra al menos tres grupos escultóricos, destinados a suplir los destruidos, para Almoradí (1940), La Font d'En Carròs y Aldaia [1947, 1949, L.E., nºs 2869, 2918]. Lo habitual fue que una de las dos figuras alcanzara un mayor tamaño y por tanto una mayor relevancia dentro del conjunto. Así ocurrió en los grupos realizados para Valencia, de San Joaquín y la

Virgen Niña de la iglesia de San Juan y San Vicente [1915, L.E., nº 482], San José de la iglesia de San Andrés [1940, L.E., nº 2602] y San Rafael de la catedral [1942, L.E., nº 2713], o bien que siendo todas de dimensiones semejantes, fuera una la que observara mayor rango jerárquico que las demás. Así ocurre con el grupo de San Juan de Dios acompañado de San Rafael llevando a Jesucristo efigiado como un pobre de Ciempozuelos [1913, L.E., nº 323], y en los pasos procesionales de la Caída y el Prendimiento de Almoradí [1943, 1944, L.E., nºs 1772, 2863], en los que la atención se desplaza hacia la figura de Cristo. También el del Ecce Homo ante Pilato de Vall de Uixò [1953, L.E., nº 3038]. Exceptuando la *Oración del Huerto* realizada para Cocentaina [1919, L.E., nº 997], los pasos de Semana Santa ejecutados por el escultor, se enmarcan en la recuperación de las tradiciones religiosas emprendida durante la posguerra, ocupando el lugar dejado por los grandes tronos y carrozas procesionales, de los cuales después de la Guerra Civil solo se llevaron a cabo unos pocos ejemplares, como los de la Virgen de los Desamparados de Muro [1920, L.E., nº 2663], y el Niño Jesús de Mula [1944, L.E., nº 2776], o la reconstruida carroza de la Virgen del Rosario de Vila-real [1950, L.E., nº 2964].

Las figuras secundarias.

En ocasiones las imágenes incorporaron otras figuras, generalmente de menor tamaño, subordinadas a la principal. Como ocurre con el monumento público, cuya concepción formal habría de transmitirse a la imaginería, dichas figuras devienen alusivas a las ideas o valores por ella representados. Este es el papel que juegan los ángeles portadores de atributos en numerosas imágenes de la Purísima Concepción, la Virgen del Rosario, el Sagrado Corazón de Jesús, san José, y otros santos, como también las figuras alusivas a los cinco continentes que incorpora la imagen de San Juan de Dios de la Exposición de Misiones de Ciempozuelos, hoy en el museo de la Casa de los Pisa en Granada [1928, L.E., nº 1899], o los indios que acompañan las imágenes de San Francisco Javier labradas para los Terciaros Capuchinos de Godella [1918, 1924, 1925, L.E., nºs 869, 1426, 1588]. Puede ocurrir como afirma Reyero que figuras llamadas a ser subsidiarias funcionen como principales porque ofrecen mayor relevancia visual, o porque son ellas las que contribuyen a explicar el “verdadero alcance ideológico” de la obra. Así ocurre con el niño abatido que incorpora la imagen de San Juan de Dios del Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia [1910, L.E., nº 85]. Colocado fuera de la peana, establece un diálogo con el niño cojo con muletas, que señala al santo, como también los magníficos mancebos de la destruida carroza de San Antonio de Padua de Vila-real [1926, L.E., nº 1678], cuyas actitudes y gestos acaparaban la atención por encima de la imagen principal.

El sentido acumulativo de la escultura monumental de la Restauración, del que en buena medida participó la imaginería de la época, propició la incorporación a las obras de numerosos elementos con carácter de atributos iconográficos, añadidos a aquellos de carácter más personal ostentados en las manos. Ejemplo de este segundo tipo de atributos mostrados por santos y beatos fueron el libro y la azucena para san Antonio de Padua y san Vicente Ferrer, la cruz, y la calavera, para el penitente san Francisco de Asís, o la llama de fuego para santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. En ocasiones los atributos dispuestos en la peana aludían a dignidades rechazadas, o a una anterior condición, como la de pastor, a la que aludían el sombrero y los corderos que incorpora el San Pascual Bailón de los Franciscanos de Carcaixent [1951, L.E., nº 2995]. También se refirieron en ocasiones a algún episodio de su hagiografía, como en el caso de la calavera coronada de las imágenes de San Francisco de Borja de Torís y Gandia [1907, 1917, L.E., nºs 18, 628], a propósito de la vocación a la vida religiosa que

suscitó el reconocimiento del cadáver de la emperatriz Isabel. Otro tipo de atributos lo constituyeron las tarjetas con escudos, de municipios de Torís o Torrevieja, ostentados por uno de los mancebos del trono de sus respectivas imágenes patronales [1907, 1956, L.E., nº 18, 3098], y fundamentalmente los animales simbólicos como la cierva de san Honorato, la yunta de bueyes de san Isidro, la tarasca o dragón de santa Marta, el gallo de san Pedro, o el perro de san Roque y santo Domingo de Guzmán, en sus diversas imágenes.

La figura para vestir.

José María Ponsoda atendió también a la realización de incontables imágenes de vestir, aquellos “santos de palo” a los que se refería el publicista García Sanchiz a propósito del obrador de Antonio Capuz Gil¹⁰⁵. Desde los siglos XVII y XVIII, esta tipología ofrecía únicamente anatomizadas, las partes visibles del cuerpo: cabeza, manos, y opcionalmente los pies. El resto se resolvía mediante el candelero o devanadera, como se llamó en Valencia, o bien a imitación de una “túnica sencilla”, o “traje de baño”, como lo denomina José María Ponsoda a propósito de la cabeza, manos y pies de un *Ecce Homo*, que la cofradía de San Antón de Requena pretendía encargarle. Esta solución sustituyó la estructura de listones, prohibida por la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia después de la Guerra Civil, causando un efecto bastante grato, a decir de Alberto Paquet, cliente de nuestro escultor, quien en carta remitida al escultor desde Gijón, celebraba: “...la forma que queda la imagen sin el vestido, según la foto que usted me envía, pues los maniquíes de otras imágenes que yo encargué en Madrid no son nada decorosos”¹⁰⁶. En algunas ocasiones dicha solución se realizó mediante telas encoladas, como ya se ha adelantado a propósito de los materiales y procedimientos. Se trataba sin duda, de un sucedáneo del trabajo escultórico que representaba tallar la túnica hasta los pies¹⁰⁷, utilizado también desde el siglo XIX para revestir el candelero de numerosas obras antiguas. No cabe duda de que tradicionalmente el relego de lo escultórico en las imágenes de vestir estuvo relacionado con el fuerte carácter simbólico que históricamente envolvió la tipología, destinada al concurso de la talla y la policromía con los ricos vestidos tejidos o bordados, o los cincelados y repujados de los complementos de platería. Las implicaciones simbólicas de la imagen de vestir trascienden lo tipológico. Francisco Salzillo por poner un ejemplo le reservó las imágenes de Jesucristo, en *La Caída* y *La Oración en el Huerto*, de la cofradía de Jesús de Murcia, acaso sus dos mejores pasos procesionales, a imitación de los cuales José María Ponsoda debía hacer los conjuntos homónimos de Almoradí [1943, 1944, L.E., nº 2739 D, 2772]. Aunque desgraciadamente solo se llevó a cabo el segundo, la condición de obra de vestir del *Nazareno* de *La Caída*, atestigua su plena vigencia. La Dolorosa, el Nazareno, la Purísima Concepción, o el Niño Jesús, fueron con frecuencia vestidos con lujosos vestidos, siguiendo una costumbre que desde antiguo se había extendido a muchas imágenes venerables, que fueron adaptadas para

¹⁰⁵ Citado por: DICENTA DE VERA, F., *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁶ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945.*, Carta de Alberto Paquet a José María Ponsoda. Gijón, 2 de Noviembre de 1944.

¹⁰⁷ Antes del conflicto los obradores valencianos habían empezado a eliminar el candelero en favor de esta solución, empleada por Pío Mollar en la Virgen del Rocío de Málaga, fechada en 1935, como refiere el escultor Luís Álvarez Duarte que la restauró (LEÓN, J. J., *El niño imaginero medio siglo de cofradías con Álvarez Duarte*, Sevilla, 2012, p. 407). En centros donde lo escultórico estuvo supeditado al uso de abundantes postizos, como Granada o Sevilla los candeleros continuaron realizándose, o se enlizaron, como ocurrió en Murcia. Imágenes como el *Nazareno* de Guardamar de Segura de Juan González Moreno, o la *Virgen de la Asunción* de Elx, labrada por José Sánchez Lozano, para sustituir a la imagen de José Capuz en la fiesta de la Venida de la Virgen, tienen el candelero recubierto de telas endurecidas.

recibir este tipo de complementos. El hecho de que las fotografías que obran en los álbumes fotográficos de José María Ponsoda, orientados a mostrar las obras a los clientes, solo recojan el rostro, de algunas imágenes de la Dolorosa, como la de Oliva [1941, L.E., nº 2647], Pedralba [1941, L.E., nº 2660], Gandía [1942, nº 2690], Rocafort [1943, L.E., nº 2727], o Flix [1953, L.E., nº 3037], concebido al modo de las obras de estudio, resulta significativo de la escasa importancia concedida por el escultor a todo lo demás. En contadas ocasiones, como es el caso de un San Antonio de Padua labrado con anterioridad a la Guerra Civil, conocido por la fotografía del obrador [Fig. 167], o en los nazarenos de Xàbia [1940, L.E., nº 2592], o Cocentaina [1941, L.E., nº 2641], [Fig. 168], las anatomías se tallaron en su integridad.



Fig. 167. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Imagen para vestir anatomizada, primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.



Fig. 168. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. Imagen para vestir anatomizada. (Detalle de la imagen vestida). 1941. Cocentaina, Convento de Religiosas Clarisas de Nuestra Señora del Milagro.

En cualquier caso, dependiendo del presupuesto, el cuerpo se resolvía en su totalidad, se tallaba de forma esquemática, al modo de una sencilla túnica, o bien solo hasta la cintura y luego se enlienaba. Las imágenes de la Virgen de Agosto, talladas íntegramente en madera para Real de Montroi [1940, L.E., nº 2571], Manises [1940, L.E., nº 2576], Guadalest [1940, L.E., nº 2584], o Cortes de Pallás [1950, L.E., nº 2957], a las que ya me he referido, distan mucho de los ejemplares valencianos antiguos, de esta tipología de imagen yacente, conservados en Alzira, Albaida (Aljorf), Bocairant, que las más de las veces utilizaron la estopa como relleno. Aunque los brazos en Andalucía se hicieron fijos, con articulaciones movibles de goznes o bisagra, también denominadas de galleta, o bien de rótulas o de bola, para facilitar la tarea de vestir la imagen¹⁰⁸, en Valencia lo habitual fue hacerlos desmontables, disponiendo un mechón de madera con un tornillo en una de las partes para asegurar su correcta fijación, y así las encontramos generalmente en las imágenes de José María Ponsoda [Fig. 169].

¹⁰⁸ Véase a este respecto lo señalado por Díaz Vaquero a propósito del término “articulación” (DÍAZ VAQUERO, M. D., *Op.cit.*, p. 236).

Singularmente algunas obras como las ya aludidas figuras de la Virgen María y San José pertenecientes a la *Sagrada Familia* de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Cocentaina [1926, L.E., nº 1806], [Fig. 170], o la *Virgen de Agosto* de Benifaraig [1939, L.E., nº 2487], ofrecen alambres a la altura de los codos, al estilo de las celebres *cap i potas* catalanas, a las que en el siglo XIX se dedicaron algunos escultores como el barcelonés Tomás Picas, por poner un ejemplo. Este sistema sería seguramente el empleado en el obrador de Francisco Torrás en el que el maestro empezó a tallar la madera en los últimos años del siglo XIX.



Figs. 169, 170. Algunos tipos de articulaciones en imágenes de vestir de José María Ponsoda. De tornillo en la *Dolorosa* de la iglesia de Almiserat. 1951. De alambre en el *San José* de la *Sagrada Familia* de Cocentaina. 1927.

Otro subgénero religioso al que José María Ponsoda se dedicó en su obrador fue la ejecución de modelos escultóricos de imágenes destinados a ser reproducidos en serie. A este respecto podrían señalarse los modelos que ejecutó para los talleres “El Sagrado Corazón” de Olot¹⁰⁹, y los trabajos realizados para la platería Orrico de Valencia, de los que acaso cabría excluir los relieves en madera que realizó para esta casa [1927, L.E., nº 1737], en tanto por su tamaño no parecen destinados a la seriación; los trabajos para las Escuelas Salesianas de Sarriá, el remate del nuevo relicario neogótico del Santo Cáliz de la catedral de Valencia [1939, L.E., nº 2517], o los modelos para el sagrario de las Hermanitas de Valencia, a los que ya me he referido en el apartado anterior [1960, L.E., nº 3191]. Se trata de un subgénero que ha suscitado escasa atención por parte de los estudiosos, en tanto como señala Martínez Leal, este tipo de obras pierden su paternidad cuando sale de las manos del escultor y llega a las del orfebre¹¹⁰. Quizá por ello, después de la Guerra Civil el escultor desistió de ejecutar algunos trabajos de este tipo, como el de una Virgen del Castillo de Cullera, tarea para la que, como ya se ha señalado, propuso a su discípulo Carlos Román. La ejecución de estos trabajos cabría considerarla a partir del claro contexto de competitividad entre los distintos obradores, y el elevado nivel técnico que caracterizó la imagen escultórica religiosa valenciana del primer cuarto del siglo XX. Ya me he referido a sus consecuencias en lo que se refiere al monumento público y el arte funerario. En Valencia el trabajo de los imagineros como modelistas no fue algo infrecuente, es probable que la docencia de José María Ponsoda en el Instituto General y Técnico de

¹⁰⁹ La Virgen de la Caridad del Cobre con su barca, de 25 y 35 cm; San Lázaro, de 20 y 30 cm. Los encargos figuran en diversas cartas de Alfredo Hurbea, agente colegiado, representante de “El Renacimiento, Castellanas Serra y Casadevall” a nuestro escultor (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Olot, 27 de agosto de 1935, 2 de septiembre de 1935, 30 de octubre de 1935).

¹¹⁰ MARTÍNEZ LEAL, P. I., *Op. cit.*, p. 254.

Valencia le reportara algún encargo de modelos para la enseñanza del dibujo artístico. Al margen de la participación de los imagineros valencianos en obras de orfebrería religiosa, como los modelos escultóricos para la ejecución de las nuevas custodias de los carmelitas de Borriana y la iglesia de Santo Tomás de Valencia, realizados por los escultores Joan Porcar y Amador Sanchis respectivamente¹¹¹, o la custodia monumental de la catedral, labrada ya en la posguerra, en la que colaboraron algunos de los escultores más destacados de la época, merece señalarse su contribución al ornato de algunas fiestas de carácter religioso, como la coronación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, solemnizada en 1923, o el séptimo centenario de San Francisco de Asís, conmemorado en 1926. En las cabalgatas que se hicieron tomaron parte carrozas construidas por escultores como Vicente Benedito o Amador Sanchis. Relacionadas con el mundo de lo efímero destacaron también las fallas, cuya evolución a comienzos de siglo exigió la participación de escultores profesionales. El progresivo arraigo de estas fiestas en la ciudad determinó la colaboración de artistas de la talla de Enrique Galarza, Carmelo Vicent, o Vicente Benedito, destacados constructores de monumentos falleros en los años veinte y treinta¹¹². A diferencia de algunos de sus discípulos y colaboradores más cercanos, no hay constancia de que José María Ponsoda llegara a colaborar en ellas, como se ha señalado en su biografía, aunque tampoco ha de descartarse que lo hiciera, como parece sugerir el reconocimiento que en 1944 le tributaron sus vecinos de la comisión fallera de la calle Navellos, por más que no dejó de ser un género denostado, por muchos escultores laureados, como Octavio Vicent¹¹³. Hemos referido la participación de José María Ponsoda, en trabajos relacionados con la fiesta y el mundo de lo efímero. En relación con este ámbito cabría poner asimismo algunas tipologías cultivadas por nuestro escultor, como las andas y carrozas procesionales. A pesar de no construirse con materiales perecederos, su lenguaje dependió formalmente de él. Juntamente con las “imágenes y crucifijos” habituales, el escultor ofrecía en el folleto publicitario de su obrador, la realización de “carrozas, andas y altares y todo lo concerniente al arte cristiano”¹¹⁴. Al margen del protagonismo que la figura alcanzaría en ellas, por medio de los numerosos ángeles que las poblaron, formalmente deudores de las victorias de la escultura monumental del siglo XIX, su dependencia de un soporte de talla y carpintería las sitúa, al igual que los retablos, en un plano tipológico distinto al de las imágenes de culto, al concebirse como meros elementos para su aderezo. El término “trono”, que recogen las publicaciones de la época, reflejaba con su rimbombante semántica una nueva tipología, caracterizada por las livianas peanas, las nubes etéreas, y los estilizados y acrobáticos ángeles, de gusto neobarroco, tan distinta a las sobrias andas neoclásicas. Para Alberto Fernández Sánchez se trata de una extensión de la plástica litúrgico-sacramental¹¹⁵.

Andas como las del Santísimo de Alfara del Patriarca [1910, L.E., nº 91], el Cristo de la Fe de Paterna [1914, L.E., nº 437], San Roque de Paiporta [1919, L.E., nº

¹¹¹ SANCHIS SIVERA, J., *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia, Monografía Histórico-Descriptiva*, Valencia, 1913, p. 144.

¹¹² Sobre las carrozas de la cabalgata del centenario de San Francisco de Asís *Vid.*, SANCHIS ALVENTOSA, *Op. cit.*, pp. 91-92. Sobre las carrozas de la cabalgata de la coronación pontificia de la Virgen de los Desamparados de Valencia, *Véase: Crónica...*, *Op. cit.*, pp. 495-512. Sobre la participación de los referidos escultores en la fiesta de las fallas *Vid.*, ALMELA I VIVES, F., *Op. cit.*, p. 87-95.

¹¹³ MILO, “O. Vicent cree que las fallas pueden ser un paso atrás en la carrera de un escultor”, *Jornada*, 1948. Citado por: GARCÍA-OSUNA, C., *Octavio Vicent, colección escultores valencianos*, Valencia, 1986, p. 121.

¹¹⁴ “Taller y estudio de escultura...”, *Op. cit.*, (Imprenta de A. López y Cía, Isabel la Católica 3 Valencia, s. a.).

¹¹⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A., *Estética y retórica... Op.cit.*, p. 230.

991], la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [1925, L.E., nº 1598], la Virgen del Milagro de Cocentaina [1919, L.E., nº 1066], la Virgen de los Desamparados de Muro de Alcoi [1920, L.E., nº 1130], la Purísima de Vila-real [1928, L.E., nº 1888], etc., manifiestan el esplendor cobrado en Valencia por la talla en madera durante el primer tercio del siglo XX, fundado en un prodigioso dominio del oficio, puesto al servicio de la exaltación de las antiguas imágenes patronales, que pueblos y ciudades les ofrecieron durante las últimas décadas de la Restauración. La adjetivación “trasflorada”¹¹⁶ a la que alude José María Ponsoda en numerosas ocasiones, responde a la caracterización abultada o realzada de la talla, dispuesta sobre estructuras de movidos perfiles, cuyo signo neobarroco contrasta con la sobriedad de los ejemplares neoclásicos a los que sustituyeron. El empleo de estructuras de hierro, recubiertas de talla dorada, hizo posible la ejecución de conjuntos de una gran ligereza, inspirados en los carros triunfales de la fiesta barroca, que a la sazón pervivieron en el área castellana, en conjuntos como los de la Virgen de los Ángeles de Getafe, o la Virgen de las Mielles de Corral de Almaguer. La tendencia culminó en las soberbias carrozas de la Virgen del Rosario [1925, L.E., nº 1540], y San Antonio de Padua [1926, L.E., nº 1704] de Vila-real, embellecidas con elegantes figuras de ángeles en posiciones acrobáticas, de marcado acento neobarroco, sobre una estructura de acusado carácter *Art Nouveau*. Al éxito de estos conjuntos demuestra la capacidad del escultor para articular un discurso plástico, hilvanado por un sinnúmero de mancebos, querubines, serafines, nubes etéreas, enrayadas flamígeras y grupos de tulipas, sin prejuicio de la idea de conjunto.

Relacionados con el amueblamiento de los templos o las viviendas de algunos clientes están otro tipo de obras, como retablos, canceles, y mobiliario de estilo, propios de oficios paralelos al de escultor, los cuales en ocasiones recayeron en manos de los imagineros a raíz de la desaparición del sistema gremial y las circunstancias relacionadas con la competencia a las que hemos aludido. Tras las obras de imaginiería constituye la tipología de trabajos más numerosa a la que atendió el obrador de José María Ponsoda¹¹⁷. Dentro de este tipo de obras, los retablos constituyen uno de los capítulos más interesantes en su producción, aunque sería lógico pensar que en orden a la progresiva implantación de la moderna especialización del trabajo, la participación del maestro se limitara en ellas al dibujo de las trazas.

Relacionados con el amueblamiento de los templos cabe citar el cancel de caoba y nogal con talla decorativa para la ermita de la Virgen de Lledó de Castelló [1930, L.E., nº 1973], y la mesa de altar de haya pulimentada encargada por un particular de Valencia [1930, L.E., nº 1974]. Los muebles de estilo, en los que no nos voy a detenerme, por haberme referido a ellos en el epígrafe anterior, dedicado a los materiales y procedimientos escultóricos, fueron realizados en contadas ocasiones, generalmente para particulares, o instituciones religiosas, siguiendo los patrones eclécticos o historicistas¹¹⁸.

¹¹⁶ El adjetivo se aplica al menos desde el siglo XVIII, figurando por poner un ejemplo en el contrato para el ensamblaje del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Sueca firmado con el artífice Andrés Robres en 1730. (FERRI CHULIO, A., *El escultor Manuel Vergara, (Valencia, ca. 1682-ca. 1762)*, Valencia, Ayuntamiento de Benimodo, 2009, p. 35).

¹¹⁷ El *Libro de Encargos* contabiliza un total de 403 trabajos de este tipo.

¹¹⁸ Así, anotaba a modo de ejemplo en 1927, un vengalero “renacimiento español”, una banqueta de “estilo compuesto”, y dos reclinatorios “góticos” [L.E., nºs 1771, 1774, 1777]. En 1929 dos pedestales Luís XVI, y un reclinatorio con “un ángel y talla trasflorada”, este último para el arzobispo de Valencia, Prudencio Melo [L.E., nºs 1964, nº 1970]. En 1934 dos reclinatorios de estilo barroco [L.E., nº 2309]. Y en 1944 una urna “estilo imperio pulimentada con toques de oro fino” [L.E., nº 2765]. La realización de este tipo de obras por imagineros como Vicente Benedito, a quien se debió el arcón que guardaba los mantos de la Virgen de los Desamparados de Valencia, Antonio Castillo Lastrucci, autor de una librería de caoba para su hermano Eduardo (GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.,

Otro tipo de trabajos relacionados con la imagen religiosa, a los que nuestro escultor se dedicó, a lo largo de su dilatada trayectoria profesional, fueron las restauraciones de imágenes antiguas y modernas, retablos y objetos de culto en general, labrados en madera policromada. Tras las obras de talla, conforma el tercer grupo de encargos más numeroso¹¹⁹, sobre todo después de la Guerra Civil, momento en el que tuvo que restituir los volúmenes perdidos de muchas imágenes maltratadas, recreando sus policromías. Relacionada con algunas técnicas propias de los distintos oficios afectos a la imaginería, que integraban los obradores valencianos de la época, como la talla, el dorado y la policromía, la restauración constituyó una de las especialidades practicadas en ellos, generalmente según el criterio de intervenir la obra con arreglo a los usos del momento, pretendiendo renovarla al margen de su antigüedad y características propias. Si en algunos casos la pérdida de volúmenes o partes de la escultura exigió su reposición, en otras fue la modernidad la que juzgando carente de calidad artística una obra, justificó su modificación arbitraria. En cualquier caso, ambos tipos de intervenciones comportaron generalmente la realización de una nueva policromía, con vistas a integrar lo antiguo con lo nuevo. En muchas ocasiones no se atendió a criterios conservacionistas, sino que se pretendió mejorar la obra, actualizándola según los usos del momento¹²⁰, al modo practicado por José Esteve Bonet, en numerosas intervenciones de imágenes antiguas de las que da noticia el *Libro de la Verdad*¹²¹. Este fue el modo secular de actuar también sobre imágenes venerables, como la *Virgen de las Injurias* de Callosa d'Ensarrià rehecha a comienzos del siglo XVIII por el escultor Pedro Bas, o la del *Patrocinio* de Foios, muy probablemente rehecha de nuevo en ese siglo, incorporando los restos medievales de la antigua en su interior, cuyo aspecto moderno encendió las críticas de Martínez Aloy en los años veinte¹²². Por estos años Venancio Marco definió el *Cristo Yacente* de la iglesia de los jesuitas de Valencia como: “una chanca antigua” que él mismo había restaurado haciéndole una cabeza nueva¹²³, a la manera de José Esteve Bonet unos siglos antes. También la restauración de la Virgen de Covadonga, atribuible al escultor Antonio Yerro que restauró la capilla, incluyó la ejecución de una nueva mascarilla en aras de

Op. cit., I, Sevilla, p. 48, nota nº 48), o su discípulo Antonio Illanes, de quien se conoce un arcón en cedro con temas del Descubrimiento de América, fechado en 1926, ha de entenderse desde la profesionalidad que otorgaba el dominio técnico de la talla en todas sus facetas, como acredita una fotografía conservada entre los materiales del obrador en la que vemos diversas obras presentadas por el escultor a la exposición de Sevilla de 1929, en la que estudios de cabezas, y maquetas de retablos, figuran junto a un arcón de inspiración neobarroca.

¹¹⁹ El *Libro de Encargos* arroja el montante de 158 trabajos de este tipo. A ellos se refiere de distintas maneras: arreglar, rehacer, restaurar, retocar, etc.

¹²⁰ Las menciones a estos trabajos a que hemos hecho referencia en la nota anterior hablan por sí mismas.

¹²¹ IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, pp. 25-88.

¹²² “La Virgen del Patrocinio preside un hermoso altar del crucero, el del lado del Evangelio. Nos pasaría inadvertida la antigüedad de esta imagen de talla policromada, que cayó en las pecaminosas manos de doradores y encarnadores” (MARTÍNEZ ALOY, J., *Geografía General del Reino de Valencia*, Provincia de Valencia, I, Barcelona, s. a., p. 953). Refiere Miguel Pérez Frías a propósito de la restauración de la *Virgen de Belén*, patrona de Almansa, llevada a cabo en Valencia en 1905, la extrañeza provocada a los fieles que no la reconocieron. En el medio sevillano Gestoso lamentaba años antes las restauraciones a las que habían sido sometidas algunas obras del escultor Pedro Roldán (GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, tomo I, Sevilla, 1889, p. 200; tomo III, Sevilla, 1892, pp. 381; Citado por RODA PEÑA, J., *Pedro Roldán Escultor, 1624-1699*, Madrid, 2012, pp. 37-38).

¹²³ IGUAL ÚBEDA, A., *Cristos Yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964, p. 54. En otros casos las restauraciones fueron más respetuosas con la obra original, como ocurrió con la *Virgen del Remedio*, patrona de la población de Albaida, obra del escultor barroco Juan Bautista Balaguer datada en 1740, restaurada en el siglo XIX por Modesto Pastor, o la *Purísima Concepción* de Vélez Rubio, imagen dieciochesca de enorme veneración, restaurada en 1905 por José Guzmán Guallar.

mejorar sus rasgos físicos. En una época en que no se concebía la restauración como disciplina, los trabajos se encargaban a escultores o pintores de imágenes, que en ocasiones completaban las obras y en otras las alteraban deliberadamente, con el beneplácito de aquellos que encargaban los trabajos.

José María Ponsoda atendió multitud de trabajos de estas características, no en vano uno de los primeros trabajos anotados en su *Libro de Encargos*, fue la restauración de una imagen de San José y sus andas para la parroquia de Alfara del Patriarca [1905, L.E., nº 3]. En 1915 llevaría a cabo una intensa intervención sobre la imagen de San Vicente Ferrer venerada en la capilla de la Casa Natalicia de Valencia [L.E., nº 490]. Dicha intervención incluyó la talla de una nueva cabeza, la modificación del brazo y la ejecución de una nueva policromía. Y al año siguiente, la del retablo e imagen de San José, de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia, incorporando diversos elementos de talla, entre ellos un marco de rocalla para la *Virgen de la Leche* de Joan de Joanes, dispuesta en el banco, cuatro nuevas columnas, y dorando de nuevo todo el conjunto [L.E., nº 583]. En 1921 se anota la restauración de la *Purísima Concepción* del colegio de Abogados de Valencia, obra del escultor Francisco Sanchis, discípulo de Ignacio Vergara, "... haciendo grandes retoques y rica decoración en extra" [L.E., nº 1147]. En 1922 restauró el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1252], y en 1925 el de Nuestra Señora del Carmen en la iglesia de Vinalesa [L.E., nº 1577], según el mismo criterio. En 1926 se anota la restauración de la imagen y andas de San Elías de la iglesia de Santa Cruz de Valencia [L.E., nº 1673].

La proyección sobre las obras a restaurar de los criterios del momento se percibe en su intervención sobre numerosas imágenes de la Virgen del Carmen, como las de Villena [1918, L.E., nº 1000], Benicasim [1924, L.E., nº 1481], o Beneixama [1925, L.E., nº 1572], transformadas en obras sedentes a la moda impuesta por el grabado de devoción. En otras ocasiones, la veneración tributada a las antiguas imágenes patronales, exigió, ya entonces, intervenciones más respetuosas como la efectuada a las imágenes de los Santos Abdón y Senén de Sagunto [1923, L.E., nº 1364], y Albalat de Sorells [1930, L.E., nº 2016]; aunque no siempre fue así, como sugiere el ahuecamiento de un cristo de tamaño natural de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia [1934, L.E., nº 2283], probablemente la secular imagen del Cristo de las Penas, llevado allí desde la iglesia de San Juan del Hospital como refiere Llorca¹²⁴, para evitar su agrietamiento y aligerarlo de peso.

En los años anteriores a la Guerra Civil se anotan algunas restauraciones para la catedral de Valencia, entre ellas la de los modelos en yeso de José Esteve Bonet para el apostolado del ándito del crucero, a los que les talló las manos de madera, juntamente con la realización de unos marcos de talla [1934, L.E., nº 2292], y las reliquias del armario relicario, a los que limpió e hizo algunos retoques [1935, L.E., nº 2399].

Tras los desmanes de la contienda se multiplicaron las intervenciones sobre imágenes mutiladas. No incluiré en este apartado la recreación en la posguerra de obras antiguas a partir de los escasos restos de las mismas que pudieron conservarse, tal como ocurrió con los crucifijos de Massalavés y la Sangre de Lliria [1939, L.E., nºs 2511, 2556], pero sí de algunas imágenes a las que restauró completando el rostro o las manos destruidas o decoró de nuevo. Así, se señala la restauración de una *Purísima*, *San José*, *San Juan de la Cruz* y el *Santísimo Cristo* "destrozadas por los rojos", del palacio de los Oliag en la plaza de Tetuán de Valencia [1939, L.E., nº 2493], el *Cristo del Socorro* de Hontaraya (Cuenca), [1939, L.E., nº 2506], y el salcillesco *San Juan Bautista* de Catral [1939, L.E., nº 2523], seguramente a raíz del prestigio que le reportó la restauración de la imagen original de la Virgen de los Desamparados de Valencia, obra gótica de las

¹²⁴ LLORCA, F., *San Juan del Hospital, Valencia*, 1930, pp. 28-29.

primeras décadas del siglo XV, mutilada en el rostro y mano derecha, llevada a cabo en los salones del ayuntamiento de la ciudad [1939, L.E., nº 35].

La relación de nuestro escultor con algunos templos significativos de la ciudad como la basílica de la Virgen de los Desamparados o la catedral ya venía de antes de 1939, pero a raíz de la Guerra Civil su obrador desplegó una intensa actividad, tallando obras que recreaban las destruidas y restaurando las conservadas o mutiladas parcialmente. Dentro de este apartado cabe recordar la restauración de los cuatro mancebos de palillo de Cayetano Capuz, del camarín de la patrona de Valencia [1939, L.E., nº 2495], los mancebos y enrayada del Santo Cáliz de la catedral [1939, L.E., nº 2492], a la que siguió una numerosa lista de trabajos para la misma. El modelo de Francisco Eva para la imagen de plata de San Vicente Ferrer, convertida en imagen procesional a raíz de su pérdida, haciéndole la parte trasera y plateando el dorso [1940, L.E., nº 2577], un busto del Ecce Homo de tamaño natural [1940, L.E., nº 2597], las imágenes de *San Miguel* y *San Pedro Pascual* de Francisco Sanchis [1940, L.E., nº 2603], y el modelo de José Esteve Bonet para la imagen argéntea de San Vicente Mártir, reconvertido también ahora en imagen procesional, tras la destrucción de aquella [1940, L.E., nº 2621], plateando el dorso. La restauración de las esculturas de los padres de San Luís de Anjou que ornamentan la urna con las reliquias del santo [1943, L.E., nº 2754], y la restauración de la escultura del nicho del retablo de Santo Tomás de Villanueva [1945, L.E., nº 2791], reproduciendo el trono y la enrayada a partir de los restos conservados, completaron las obras de restauración llevadas a cabo para la catedral.

Fuera de la Valencia, cabría destacar las restauraciones de las imágenes patronales de Nuestra Señora de la Piedad, de Baza [1940, L.E., nº 2573], y Santa Bárbara de Moncada [1940, L.E., nº 2611], del Cristo de Xilxes haciéndole un brazo, un pie, la cruz con su monte y encarnándolo [1942, L.E., nº 2670], la Virgen del Remedio de Petrer [1945, L.E., nº 2811], y el grupo del *Ecce Mater* de San Andrés de Teruel [1932, L.E., nº 2135], recreando la imagen semidestruida de la Magdalena [1948, L.E., nº 2904].

Durante la década de los años cincuenta y los primeros años sesenta, la demanda de trabajos de restauración descendió notablemente, menudeando en las obras destinadas al culto y manteniéndose en las de devoción. El criterio aplicado evolucionó con el correr de los años hacia una actitud más respetuosa con la obra de arte, que ya se vislumbra a propósito de una imagen antigua de pequeño tamaño de la *Virgen del Rosario* de Museros [1925, L.E., nº 1602], cuya restauración debía hacerse a juicio de nuestro escultor: "... sin quitarle el carácter antiguo." Resultan altamente significativo su consejo a propósito de la restauración de un crucifijo, solicitado en 1953 por el párroco de Flix, a propósito de la cual afirmaba que: "... decorarlo de nuevo sería quitarle valor pues tiene una pátina muy hermosa, à si (sic) es que solo le haré los dos dedos y retoques en la pintura muy discretos"¹²⁵. El concepto de pátina, que aparece asimismo a propósito de la restauración de un Niño Jesús del siglo XVI de la iglesia de Celada [1956, L.E., nº 3104], deviene esencial en este proceso. De la valoración de la pátina como última piel o "veladura final", como la define Constantino Gañán¹²⁶, se deriva un criterio conservacionista muy cercano al actual, que iba a dejar obsoleta la

¹²⁵ Debió tratarse de una obra de devoción (APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*. 27 de agosto de 1953.). No creemos corresponde a la ejecución del *Crucificado* de nueva factura y tamaño natural en 1953 [L.E., nº 3045], para la misma población, que sustituye en de Juan Bautista Folia, destruido en 1936.

¹²⁶ GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 234. A finales de los cincuenta, la valoración de la patina, dejaba obsoleto el pictoricismo en las policromías de la etapa anterior. A propósito de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús de las Carmelitas Descalzas del Cerro de los Ángeles en Getafe [L.E., nº 3137], nuestro escultor señalaría a la baronesa del Castillo de Chirel que la sufragó, "La pátina le da mucho empaque" (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, 22 de noviembre de 1958).

tendencia a intervenir en la obra de forma intensa, asumida *de facto* por la mayoría de los obradores. Así había procedido en la restauración de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia, en la que solo encarnó la parte destruida del rostro, como ha podido verse en la última restauración¹²⁷. Algunos trabajos de estas características, como el realizado a un *San Antonio* del siglo XVIII de Sueca haciéndole: "...el Divino Niño Jesús y varios retoques sin quitarle el carácter de antigüedad" [1958, L.E., nº 3120], evidencian la superación progresiva del criterio intervencionista tradicional a manos de la restauración en estilo¹²⁸, aplicada a la imagen gótica de la *Virgen de Sales* patrona de esta población¹²⁹, cuya policromía se renovó por completo con una exuberante decoración de orlas de hojarasca flamígera y espolinados¹³⁰, [1960, L.E., nº 3120], al gusto de los presupuestos instaurados por el historicismo en el siglo XIX, en intervenciones como la de la imagen de la Virgen de la Almudena de Madrid, dirigida por el arquitecto Repullés y Vargas¹³¹, en virtud de las cuales el pretendido alcance de una imagen ideal de la obra antigua, permitía también su deliberada mejora. A ella contribuyó sin duda la confianza en el conocimiento de la escultura antigua, derivado de su afición al coleccionismo artístico.

¹²⁷ Véase la documentación fotográfica en: GARCÍA HERNANDEZ, G., *Et Alii*, "La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados particularidades de la intervención", en CATALÁN MARTÍ, J. I., (Coord.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*, Valencia, 2015, 109 y ss.

¹²⁸ A propósito de la superación del criterio tradicional por el de la restauración en estilo que precedió a las actuales tendencias menos intervencionistas y al carácter científico de la disciplina, frente a la que prescribía la actitud del restaurador como un "artista sensible," refiere el escultor Juan Luís Vassallo Parodi, quien restauró el grupo de la *Trasfiguración* de El Salvador de Úbeda, tallando de nuevo las imágenes destruidas, la diferenciación entre la escultura de museo y la expuesta al culto, el respeto absoluto a la parte no dañada, y la reconstrucción de lo destruido cuando en la obra existen elementos suficientes para completarla, entre los puntos a tener en cuenta en la restauración de escultura (PARDO CANALIS, E., "Recuerdo y presencia de Juan Luís Vassallo Parodi", en *Juan Luís Vassallo Parodi*, Madrid, 1992, p. 18.).

¹²⁹ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 18.

¹³⁰ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 18.

¹³¹ Sobre esta restauración véase: GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F., y HASBACH LUGO, B., "Una imagen maltratada secularmente, restauración de Nuestra Señora de la Almudena", en *Galería Anticuaria*, Madrid, Año XI, 1993, nº 107, p. 27.

5.3. Los temas y las tipologías iconográficas.

Ya hemos visto como el dominio del oficio que confería el conocimiento de los procedimientos escultóricos aprendidos en el obrador, permitió a los imagineros valencianos realizar otros trabajos al margen de los relacionados con mayor propiedad con la imagen escultórica religiosa. No vamos a referirnos a las temáticas profanas que José María Ponsoda llevó a cabo, escasamente demandadas por sus clientes, por haber aludido a ellas a propósito de los epígrafes dedicados a los materiales y procedimientos y géneros y tipologías¹³². No obstante la versatilidad del escultor en la resolución de cualquier tipo de trabajo relacionado con su arte, su incursión en los géneros más habituales a la época, fundamentalmente el retrato, el arte funerario, la escultura decorativa, o la restauración, abordados en ocasiones de un modo testimonial, no ensombrece su dedicación a la imaginiería, a la que reconoció como su verdadera vocación, consagrando a ella sus desvelos durante décadas. Esta orientación religiosa, calificada por el propio escultor como “arte piadoso en general”, prescindió de los asuntos vetero-testamentarios, llevados a cabo por los escultores valencianos en el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, en algunos relieves de barro, presentados a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, para optar a los grados académicos, primando un reducido elenco de temas, que se repiten reiteradamente. Al margen de dos imágenes de San Elías [1930, 1939, L.E., nºs 1985, 2498], su obra religiosa se circunscribe por entero al Nuevo Testamento, nutriéndose sobre todo de ciertas devociones cristológicas y mariológicas, juntamente con otras extraídas de la angeología y la hagiografía moderna. Como ha señalado Ariño, la religiosidad moderna se caracteriza por la progresiva sustitución de las devociones tributadas a los santos, por aquellas de carácter cristológico y mariológico¹³³. José María Ponsoda señaló con criterio acertado al Sagrado Corazón de Jesús, la Inmaculada, y las figuras de la Pasión como los temas más demandados por los clientes de su obrador¹³⁴. Efectivamente, el Sagrado Corazón de Jesús, el Crucificado, o el Niño Jesús, en lo que toca a las cristológicas, la Purísima Concepción, la Dolorosa y la Virgen del Carmen a las

¹³² Paralelamente a la imaginiería, en la producción de José María Ponsoda tuvieron protagonismo las obras funerarias, como el ángel para el sepulcro de los familiares de Leonor Ortiz en el Cementerio de Benigánim, que el escultor labró en piedra de Novelda en 1911 [L.E., nº 244], los modelos para la tumba del venerable Juan Gilabert Jofré en la iglesia conventual de Santa María de El Puig [L.E., nº 2830], y diversas lapidas sepulcrales cincelas en mármol para particulares de los que en ocasiones no se afirma la identidad. Al lado de los retratos de los seres queridos, o de algunos de sus mecenas como el Arzobispo Prudencio Melo Alcalde o el del rector de la Universidad de Valencia, doctor Rodríguez Fornos, sin duda obras de compromiso, se documentan otros como el de una joven de nombre Ana, o un militar desconocido en 1938 [L.E., nº 2470]. Dentro de esta temática, de signo profano, cabe encuadrar asimismo otras obras inscritas en la corriente conmemorativa, tan cara a la escultura del siglo XIX, como el busto de Cervantes, que la Venerable Orden Tercera de Valencia, le encomendó en 1926, o los de este mismo literato y Menéndez Pelayo para la librería Universal sita en la calle Comedias de Valencia, realizados en 1936 durante el curso de la Guerra Civil [L.E., nº 2464]. El conflicto dio pie a la ejecución de obras menores de carácter decorativo, como sujeta-libros, una concha con cuatro niños de terracota, obra en la línea de los bibelots o un conjunto de objetos para el bazar de San Rafael, cuya ejecución sin duda vino exigida por las circunstancias propias del momento [L.E., nºs 2465, 2466, 2468]. También realizó nuestro escultor algunos trabajos relacionados con el mundo de la fiesta, asociado en el imaginario colectivo a las construcciones neobarrocas de carácter efímero, como un *Ángel* para el Corpus de Valencia o unas figuras de victorias [L.E., nº 1988]. Otros trabajos, al margen de la temática propiamente escultórica, cuya ejecución nos informa de lo completo de su perfil, fueron los retablos y los muebles de estilo historicista, como unos pedestales estilo Luís XVI [L.E., nº 1964], un vengalero de estilo renacimiento o la banqueta y reclinatorio del arzobispo Melo [L.E., nº 1970]. El ángel orante que centra la composición de este último, resulta significativo del peso de la figuración propia de un imaginero.

¹³³ ARIÑO VILARROYA, A., *Festes, rituals i creences*, Valencia, IVEI, 1987, pp. 118-119.

¹³⁴ BORT CARBÓ, E., *Op.cit.*

marianas, y San José y San Antonio de Padua, en lo que respecta a los santos, constituyeron ciertamente y por este orden los temas más demandados con ventaja, por parroquias y comunidades religiosas que erigieron capillas y retablos en su honor, o simples particulares, deseosos de contar con una pequeña imagen para ejercitar su devoción privada en la alcoba. La información referida por el escultor a Eduardo Bort corresponde a una época tardía¹³⁵, en la que habían quedado atrás las grandes andas doradas y los tronos de nubes poblados de ángeles mancebos, querubines y serafines, que tras la temática cristológica constituyeron uno de los grandes filones de su obra en las décadas anteriores a la Guerra Civil. Al contrario que algunos santos ángeles, que gozaron de veneración en la época, estos temas no tuvieron protagonismo por sí mismos, sino como parte del aderezo de monumentos eucarísticos, comulgatorios, sagrarios, vírgenes, y santos, inspirados generalmente en la pintura y la escultura barroca, fuente asimismo de la que procedían los modelos de algunas de las devociones más demandadas.

Frente a lo que ocurre con la Purísima Concepción o san José, con valiosos precedentes iconográficos en el arte valenciano de los siglos XVII, XVIII y XIX, el Corazón de Jesús, era una devoción de difusión moderna. Fundada en las experiencias místicas de santa Margarita de Alacocque (Verosvres 1647-Paray-le-Monial 1690), había sido alentada por algunas órdenes y congregaciones religiosas, como los Jesuitas o la Institución Teresiana. El papa Pío X la había impulsado, y el rey Alfonso XIII consagró España a ella en 1919, erigiéndose un grandioso monumento en el Cerro de los Ángeles (Getafe), obra de Aniceto Marinas, al que siguieron otros por toda la geografía peninsular, que realizaron renombrados escultores. Murcia, Anastasio Martínez (1926), Bilbao, Lorenzo Coullaut-Valera (1927), Palencia, Victorio Macho (1931), o Tarifa, José Capuz (1944), por poner algunos ejemplos. Las primeras representaciones importantes eran por tanto recientes. Exceptuando el dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹³⁶, asignado al pintor José Vergara (Valencia, 1726-1799), las imágenes más antiguas existentes en el ámbito valenciano, corresponden a las últimas décadas del siglo XIX, época en la que su culto empezó a difundirse, como atestiguan las obras de sus imagineros expuestas en el congreso eucarístico celebrado en la ciudad del Turia en 1891. Fiel a las representaciones habituales a la época, consagradas por la stampa devota, José María Ponsoda sigue un tipo iconográfico según el cual Jesucristo aparece de pie, estante sobre el orbe, bendiciendo con la diestra, mientras muestra su corazón inflamado, que sangra por la herida del costado. La difusión de su culto desde el siglo XX, explica el elevado número de imágenes de este título, labradas para parroquias, comunidades religiosas y particulares, que deseaban honrarle en esta advocación. Dentro del amplio conjunto de imágenes del Sagrado Corazón de Jesús [Figs. 171-173], merecen señalarse las de Lorxa [1912, L.E., nº 264], las Agustinas de Alcoi [1915, L.E., nº 441], Santa María de Villena [1925, L.E., nº 1529], el seminario de Teruel [1925, L.E., nº 1549], y los Josefinos u Operarios Diocesanos de Salamanca [1929, L.E., nº 1938]. También las de Sotresgudo (Burgos), [1918, L.E., nº 941], y Paterna Del Campo (Huelva), [1935, L.E., nº 2438], inspiradas en las de Lorxa y el Seminario de Teruel. De todas ellas realizó nuestro escultor numerosas versiones en la posguerra, momento en el que se asiste a un aumento en las dimensiones de las obras, que dio lugar a imágenes de gran monumentalidad, como las de la iglesia de Crevillent [1940, L.E., nº 2596], Albaida [1940, L.E., nº 2600], los Claretianos de Xàtiva [1944, L.E., nº 2755], la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [1946, L.E., nº 2841], o El Puig [1948, L.E., nº 2912]. Todas ellas se inspiran

¹³⁵ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹³⁶ Nº inventario 12276, nº catálogo: 4153 AE.

generalmente en los modelos conocidos, a excepción de unas pocas, como las de Biar [1944, L.E., nº 2764], y las Carmelitas Descalzas del Cerro de los Ángeles de Getafe (Madrid), [1958, L.E., nº 3137], que toman por modelo la escultura que corona el célebre monumento de Aniceto Marinas, de las que el escultor no hizo más versiones a pesar de su calidad. Obra singular, encuadrable en el contexto de la posguerra, resulta la de la iglesia de la Asunción de Carlet [1946, L.E., nº 2835], por plantear una recuperación de la herencia tardo-académica, al margen de los estereotipos devotos más habituales, consagrados por el nazarenismo.



Figs. 171, 172, 173. José María Ponsoda, imágenes del Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1912. Paradero desconocido. / Imagen encargada por Manuel Irurita. Ant. 1927. / Hermanitas Ancianos Desamparados Antofagasta (Chile). 1961.

De la popularidad del Sagrado Corazón de Jesús, da cuenta asimismo su ejecución en un medio de representación distinto al bulto redondo, como el relieve, en sustitución de las cromolitografías habituales, adquiridas masivamente por las capas populares. Relieves que efigieron esta advocación fueron el labrado para un particular juntamente con otro de San José de sus mismas dimensiones [1917, L.E., nº 657], el de la iglesia del Temple de Valencia [1930, L.E., nº 2019], y el del propio escultor, conservado actualmente por sus familiares, todos ellos influidos por la estampa devota. Relacionada con la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús está la de Cristo Rey, impulsada por Pío XI. A diferencia de aquella, ésta lo efigia sentado, entronizado en un sillón, y en ocasiones con la corona y el cetro a sus pies. Como ya se ha señalado, nuestro escultor realizó numerosas imágenes de pequeño tamaño para particulares y vaciados en cemento Portland de tamaño natural, de esta iconografía, para claustros y jardines de fundaciones religiosas, a partir de un mismo modelo, del que el huerto de la casa del escultor en Moncada conserva también un ejemplar. Aunque fueron muchas las obras de madera de pequeño y mediano tamaño, para particulares o fundaciones religiosas, como las monjas del Ave María de Pamplona, conocida por una antigua fotografía del obrador escrita al dorso, no hizo obras de gran tamaño, a excepción de las imágenes de las iglesias de Benicolet [1917, L.E., nº 787], que sigue esta iconografía,

por más que en el *Libro de Encargos* se la mencione como “Sagrado Corazón de Jesús”, y finalmente Cirat [1918, L.E., nº 862].

La devoción cristológica más abundante después del Sagrado Corazón de Jesús fue la tributada al Crucificado. A partir del Concilio de Trento, su iconografía alternará el significado simbólico de la representación del Calvario, con una nueva función comunicativa más próxima a los fieles a través de la imagen exenta. Acaso nuestro escultor se refería a éste en su conjunto y a la Virgen de los Dolores, una de las devociones mariológicas más habituales en su relación manuscrita, cuando señala “las figuras de la Pasión” entre los temas más demandados por los clientes¹³⁷, en tanto las imágenes del Ecce Homo, Jesús Flagelado, o el Nazareno, no llegaron a alcanzar en su relación manuscrita un desarrollo comparable a aquellos, a pesar del considerable número de obras talladas, como tampoco los pasos o conjuntos escultóricos integrados por varias figuras, por su alto precio y manifiesta complejidad. Resulta elocuente al respecto, que los folletos publicitarios del obrador, impresos con anterioridad a la Guerra Civil, incluyeran un cuadro para orientar los precios de los crucifijos¹³⁸. José María Ponsoda realizó numerosos ejemplares de todos los tamaños, las más de las veces muerto y con tres clavos. Muchos de ellos de pequeñas dimensiones, para particulares, como los inspirados en los populares de Paterna y el Salvador de Valencia [1919, L.E., nº 958], o los regalados al joven misacantano Modesto Guanter y al capellán de la Virgen de los Desamparados de Valencia Emilio Aparicio Olmos [1956, L.E., nº 3084, 3085], imitando el marfil o dejados en madera pulimentada. Este último fue el tratamiento aplicado al crucifijo regalado en 1939 a la catedral de Valencia, relacionable con el modelo que ejecutó para la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia, obra tallada en madera de doradillo dejada sin policromar, a excepción de los regueros de sangre, para apreciar la calidad de la talla, al tratarse de una obra concebida para lucir en el obrador, como se ha señalado. Los crucificados destinados a la exposición pública se encarnaron generalmente, aunque fueran de pequeño tamaño, como el que presidió el salón de sesiones del ayuntamiento de Almoradí [1947, L.E., nº 2873]. Respecto a los destinados al culto, destacan algunos como el del colegio del Ave María de Benimamet [1915, L.E., nº 480], el encargado por Ángel Tormo Monzó para las misiones de Colombia [1927, L.E., nº 1804], acaso la imagen de la que existe fotografía en el archivo personal del maestro [Fig. 174], o el del Amor de San Andrés de Teruel, imagen central de un grupo del *Ecce Mater*, integrado por la Virgen San Juan y la Magdalena [1932, L.E., nº 2135]. A partir de 1939 fueron muchos los crucifijos que salieron del obrador, muchos de ellos realizados en sustitución de imágenes antiguas de acrisolado culto, destruidas en 1936, como los de Quatretonda [1939, L.E., nº 2482], Masalavés [1939, L.E., nº 2511], San Joan d’Alcant [1939, L.E., nº 2520], la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1939, L.E., nº 2530], Benicarló [1939, L.E., nº 2542], Lliria [1939, L.E., nº 2556], Almoradí [L.E., nº 2557], [Fig. 175], Paterna [1939, L.E., nº 2482 D], Aiolo de Malferit [1940, L.E., nº 2587], Font d’én Carròs [1946, L.E., nº 2813], etc. Aunque también abundaron los destinados a templos en los que a pesar de no contar con una devoción especial, tan focalizada, fueron resueltos con notable decoro, como acreditan los de Yecla (Murcia), [1939, L.E., nº 2565], [Fig. 176], El Puig de Santa María [1941, L.E., nº 2654], Real de Montroi [1941, L.E., nº 2661], los Salesianos de Valencia [1942, L.E., nº 2687], Pinoso [1943, L.E., nº 2753], Banyeres [1946, L.E., nº 2836], a despecho de que algunos como los de Real de Montroi, Pinoso

¹³⁷ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

¹³⁸ *Taller y estudio de escultura de José María Ponsoda Bravo...*, (Imprenta Antonio López), *Op. cit.*
Taller y Estudio de Escultura, José María Ponsoda Bravo..., (Imprenta Huici, Gandia), *Op. cit.*

y Banyeres se basen en un modelo harto conocido, como el del célebre santuario de Limpias, del que ya hizo reducciones en forma de busto, como la encargada en 1926 un particular [L.E., nº 1638].

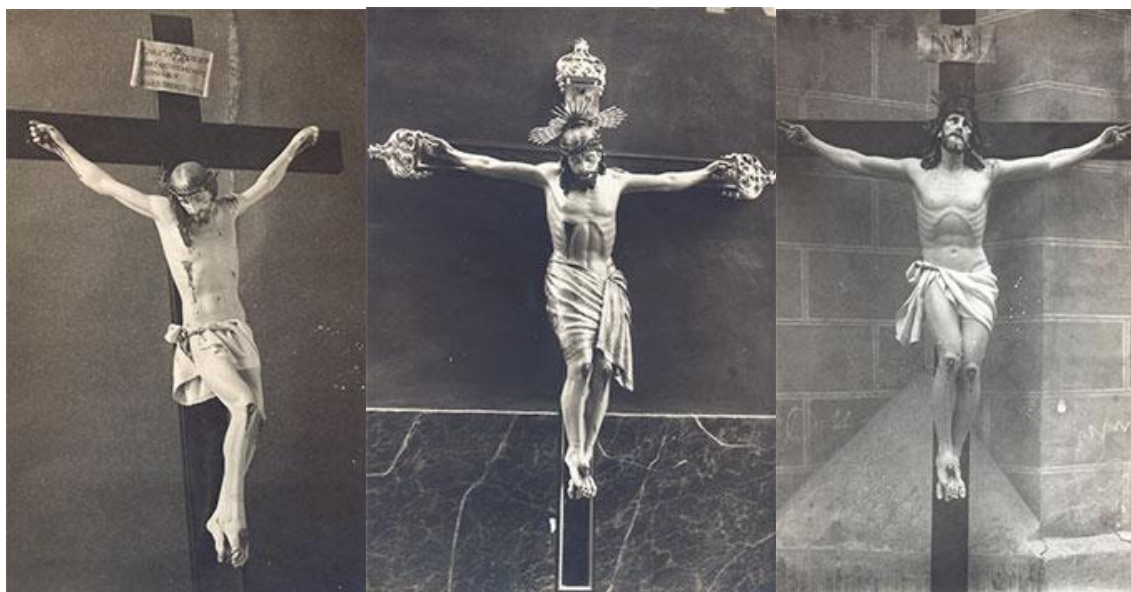


Fig. 174, 175, 176. José María Ponsoda, ejemplos de crucifijos. Acaso el encargado por Ángel Tormo para las misiones de Colombia. Ca. 1927. / 1939. Almoradí. Iglesia de San Andrés. 1939. / Yecla, (Murcia). Iglesia de la Purísima.

Relacionada con la iconografía del Crucificado está también la del Yacente, denominado en Valencia “piedad”, cuyo cuerpo figura estar extendido sobre el sepulcro. La conexión entre ambos episodios de la Pasión, queda atestiguada por la antigua costumbre de ejecutar muchas imágenes con articulaciones en las axilas para servir al mismo tiempo como yacentes y crucificados. A esta tipología pertenece el de Castrojeriz (Burgos), [1935, L.E., nº 2355], realizado acaso en sustitución de una imagen antigua deteriorada por el uso continuado. Dicha tipología, muy abundante en Castilla, en razón de la costumbre que allí existe de escenificar el acto del Descendimiento, resultó obsoleta en Valencia, donde desde el siglo XVII se impuso la ejecución de obras destinadas en exclusivo a su utilización sepulcral¹³⁹. Varios fueron los yacentes, como se ha señalado a propósito de la figura en esta posición.

¹³⁹ Sobre éste particular véase: IGUAL ÚBEDA, A., *Cristos Yacentes...*, *Op. cit.* pp. 37-66.



Figs. 177, 178. José María Ponsoda, ejemplos de imágenes de Jesús Nazareno. Primer cuarto del siglo XX.

Otros temas cristológicos recurrentes, relacionados con la Pasión, fueron como adelantaba más arriba, el Ecce Homo, Jesús Flagelado, Jesús Rescatado o de Medinaceli, y el Nazareno, por más que no alcanzaran como se ha señalado un alcance comparable al crucificado. Numerosas fueron sobre todo las del Nazareno o “portacruz”, como lo denomina José Esteve Bonet, del que labró numerosas efigies desde comienzos del siglo XX [Fig. 177, 178], como la de el Calvario de Valencia [1905, L.E., nº 6], Agres [1919, L.E., nº 960], San Luís (Argentina), interpretación libre del *Jesús del Gran Poder* de Juan de Mesa, toda ella tallada en madera [1929, L.E., nº 1937], Villacañas (Toledo), [1930, L.E., nº 1990], y después de la Guerra Civil las de Xàbia [1940, L.E., nº 2592], Cocentaina [1941, L.E., nº 2641], Cox [1946, L.E., nº 2846], etc. A este momento corresponde también la ejecución de algunas imágenes del Ecce Homo [Figs. 179-181], como la soberbia de Callosa de Segura [1939, L.E., nº 2521], la de Bélgida [1940, L.E., nº 2581], patrono de la población, la de Molins (Orihuela), [1958, L.E., nº 3144] o la regalada a las Hermanitas de Valencia, después de haber quedado en el obrador, destinada inicialmente a Texas [1950, L.E., nº 2947]. La posguerra encendió la devoción a Jesús de Medinaceli, cuyas imágenes de Alcázar de San Juan [1939, L.E., nº 2524], Aranjuez [1958, L.E., nº 3123], Lima [1961, L.E., nº 3220], y los Capuchinos de Valencia, no documentada (ca. 1950), se inspiran libremente en el prototipo sevillano venerado en Madrid. A diferencia de otras imágenes, esta última ofrece el torso anatomizado y las extremidades inferiores ocultas por el manto púrpura de tela enyesada, al modo del Cristo del Prendimiento de Cerasi, que inspiró algunos de los modelos más reproducidos por los talleres de Olot.



Figs. 179, 180, 181. José María Ponsoda, imágenes del *Ecce Homo*. Paradero desconocido. Post. 1939. / Imagen realizada para Texas y donada finalmente a las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia. 1950. / Misiones agustinianas de Brasil. 1961.

Exceptuando la destruida Oración en el Huerto de Cocentaina [1919, L.E., nº 997] y el ya referido *Ecce Mater* de San Andrés de Teruel [1932, L.E., nº 2135], el mejor conjunto de toda su obra pasionista, por fortuna conservado; los grupos procesionales integrados por varias figuras, de carácter pasionista, escasearon antes de la Guerra Civil, a pesar de contar con los magníficos estudios de cabezas de Jesús en Getsemaní, y Jesús Coronado de Espinas, en relación al cual han de señalarse diversos bustos labrados para particulares, como el anotado en 1918 [L.E., nº 846], al que ya me he referido. Aunque podría creerse que la religiosidad devota de la época proclive a lo femenino y los temas agradables relegó lo que José María Ponsoda denominaba: “las figuras de la Pasión”, como se ha señalado en el segundo capítulo, los obradores barceloneses y valencianos ejecutaron numerosos conjuntos procesionales de carácter pasionista para muchas ciudades y pueblos del Estado. La pérdida *Flagelación* de Sueca [1915, nº 304], la *Resurrección* de Hellín [1925, L.E., nº 1437], y numerosos nazarenos y dolorosas, integran en lo fundamental esta temática con anterioridad a 1936. La posguerra daría lugar a la ejecución de algunos grupos escultóricos de cierto empeño, como los pasos del Prendimiento y la Caída de Almoradí [1943, 1947, L.E., nºs 2863, 2772], este primero integrado por cinco figuras, y Jesús ante Pilato de Vall de Uixò [1953, L.E., nº 3038], cuya inspiración todavía resulta tributaria del nazarenismo; aunque también vio malograrse el encargo de la Oración en el Huerto para esta primera población de la Vega Baja del Segura [1943, L.E., nº 2739 D].

Heredera de las experiencias místicas de los siglos anteriores, la devoción al Niño Jesús en sus distintas advocaciones, dio pie a un gran número de obras, generalmente para particulares, religiosos, comunidades y en menor medida parroquias. Las imágenes del divino Niño constituyeron un tema recurrente de la religiosidad de la época, las raíces de cuya revitalización cabe advertir con anterioridad a la época de la Restauración. Señala Melendreras como el escultor murciano Santiago Baglietto en la

primera mitad del siglo XIX, se vio abocado a tratar esta temática, a raíz de la disminución de los encargos causada por la Desamortización de Mendizábal¹⁴⁰. Curiosamente, José María Ponsoda inicia la relación autógrafa de sus trabajos con un niño pasionario, labrado para una hermana de la que luego sería su esposa [1901, L.E., nº 1]. El tema infantil fue una de las especialidades de nuestro escultor, como atestigua el niño en madera sin policromar de su casa de Moncada, probable retrato de algún hijo del artista, a juzgar por lo logrado de la expresión y el estudio anatómico del cuerpo en movimiento, cuya experiencia debió aprovechar en sus obras religiosas. En consecuencia, fueron muchas las imágenes del Divino Infante que realizó, en correspondencia con las demandas de la religiosidad de su tiempo. A diferencia del Sagrado Corazón de Jesús, la devoción al Niño Jesús ya venía de antiguo, pero en el siglo XIX adquiere un renovado impulso. La novela realista y la pintura costumbrista, muestran al Niño Jesús de urna, como un elemento característico y al punto casi imprescindible de la vivienda burguesa¹⁴¹. Nuestro escultor realizó numerosos niños Jesús a lo largo de su vida profesional, generalmente para particulares e instituciones religiosas femeninas, entre las que no faltan clausuras conventuales como las Descalzas Reales de Valladolid [1928, L.E., nº 1843], clientes tradicionales de estas imágenes de la infancia de Jesucristo. Los Niños de cuna [Figs. 182-184], lo mismo que los sentados en un trono, o los erectos, mucho más demandados, denominados Buen Pastor o simplemente: “pastores”, del catecismo, de las cruces, eucarístico, nazareno, misionero, obrero, perdido, pescador, los numerosos de Praga, refugio de las almas, etc., resultan representativos de la religiosidad devota y sentimental del último cuarto del siglo XIX y la primera mitad del XX. A pesar de su extensa variedad, responden generalmente a los momentos del Nacimiento, la Infancia, la prefiguración de la Pasión, y la Glorificación.

Ejemplos de Niño Jesús de cuna fueron el Niño del Dulce Sueño, que figuraba en el interior de un Corazón de María [1918, L.E., nº 907], el de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Sueca, dispuesto como muchos sobre una concha, que hacía las veces de cuna [1923, L.E., nº 1403], el de tamaño natural, realizado para un particular de Castelló [1928, L.E., nº 1889], el encargado por el franciscano José Antonio Arnau [1957, L.E., nº 3118], inspirado lo mismo que el de la casa del escultor en Moncada en el de la Gruta de Belén en Tierra Santa, imagen labrada entre 1920 y 1921 en el obrador barcelonés Víuda de Reixach Vilas, custodiada con los santos Lugares por los frailes menores, y muchos otros realizados generalmente durante las primeras décadas del siglo XX.

¹⁴⁰ MELENDREAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos...*, *Op. cit.*, p. 104.

¹⁴¹ Véase a este respecto la descripción que el novelista Juan Valera realiza de la sala principal de la vivienda de Pepita Jiménez (VALERA, J., *Pepita Jiménez*, Edición de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 160-161).



Figs. 182, 183, 184. José María Ponsoda, ejemplos de niños Jesús de cuna. Primeras décadas del siglo XX.

Relacionados con la infancia, están los niños que pescan almas, muestran espigas y racimos, apacientan ovejas o enseñan el catecismo. Frente a la imagen meramente devota del Niño en la cuna, en ocasiones dormido, todos estos ofrecen una clara intencionalidad didáctica. Pescador de Almas, fue el niño encargado por un capellán de Valencia [1914, L.E., nº 452], relacionable con el que José María Rausell realizó en la posguerra para la iglesia de Meliana, en la que el Niño pesca corazones inflamados¹⁴². Niños Eucarísticos los que hizo para los franciscanos de Totana [1916, L.E., nº 590], y Avilés [1946, L.E., nº 2825], en ellos el Divino Infante exhibe espigas y racimos alusivos a las especies sacramentales. Pastores, los que remitió a las misiones capuchinas de Colombia [1922, L.E., nº 1292], y finalmente catequistas los que realizó enpara una catequista de Valencia [1936, L.E., nº 2445], y la obra catequética de los mercedarios de Lleida [1948, L.E., nº 2906].

En ocasiones la iconografía de la infancia de Jesús se funde con la del Sagrado Corazón, dando lugar a un género de imágenes en las que el Niño muestra su corazón sangrante, mientras imparte la bendición. Esta fórmula iconográfica difundida según el padre Ardales a través de la estampa del italiano Manelli fue empleada en Sevilla por el escultor Cristóbal Ramos (Sevilla 1725-1799) en el Niño Jesús de la Divina Pastora de Galaorza¹⁴³. En Valencia la demanda de este tipo de niños fue bastante amplia en el primer tercio del siglo XX, como atestigua su presencia en los folletos comerciales de los obradores valencianos de la época, singularmente los de Vicente Tena, Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell, por poner unos ejemplos. Dentro de este tema, inspirado por la mística, resulta excepcional el tallado dentro del corazón de Santa Teresa [1913, L.E., nº 330], relacionable con el corazón relicario con Niño Jesús del escultor Justo Vivó, conservado en una colección particular de Borriana¹⁴⁴. Al tipo en que el Niño muestra su corazón, pertenecen la excelente imagen de las Carmelitas de la Caridad del Hospital de Alcoi [1917, L.E., nº 766], que inspiró los dos labrados para las Paulas de Albacete [L.E., nº 2888], uno de ellos identificable con el que conservado en la iglesia de Arenas de San Pedro, la parroquial de Font d'en Carròs [1953, L.E., nº 3030], o las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [ca. 1957], estos últimos con

¹⁴² ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 16/ 12.

¹⁴³ RODA PEÑA, J., "Un Niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga," *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 4, Sevilla, 1991, p. 411.

¹⁴⁴ LEÓN SANTIAGO, J., *Op. cit.*, p. 131.

los brazos extendidos al modo del Sagrado Corazón de Jesús. Destaca asimismo el Niño Refugio de las Almas o de las Palomas que José María Ponsoda tenía en su casa de Valencia, conservado actualmente por la sobrina del escultor [1956, L.E., nº 3096], en él el infante con el corazón inflamado, se eleva bendiciendo sobre un pedernal, en el que figuran tres palomas. Dichas palomas, asociada al simbolismo del alma, figuran en diversos modelos de niños propuestos por los talleres de Olot en sus catálogos publicitarios, que lo tomaron de la estampa devota, y en una imagen en madera del obrador de José Gerique, conservada en una colección particular de Valencia, en la que figuran tirando de un trineo.

Juntamente con los niños de cuna, asociados al episodio del Nacimiento y los que aluden a su infancia, destacaron los pasionistas, relacionados con la prefiguración de los momentos de la Pasión y por consiguiente a la muerte en cruz [Figs., 185, 186], cuyas alusiones enfatizaron un sinfín de niños nazarenos, o crucificados, con los brazos extendidos ante ella, como el de las Capuchinas de Alicante [1914, L.E., nº 407], o el encargado por una religiosa de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), [1916, L.E., nº 520], en relación a los cuales cabe señalar el modelo en barro del Niño en la Cruz de la casa del escultor en Moncada. Fundado en el aserto de que Jesucristo ya en su infancia fue consciente de su futura Pasión, nuestro escultor realizó numerosas imágenes de estas características. Ya hemos señalado la circunstancia de iniciar la relación de sus obras con un Niño Jesús Nazareno o portacruz, devoción de gran arraigo en la ciudad de Valencia a partir del *Niño Jesús del Huerto*, venerado originalmente en el convento franciscano de la calle la Corona. Relacionado con la temática pasionista estaría el de las Cruces, encargado por las Damas Catequistas de Valencia [1945, L.E., nº 2796], inspirado en una estampa de devoción de comienzos de siglo. A pesar de su exitosa demanda en Cataluña, de la que hablan los ejemplares que recoge el álbum de la casa Reixach o los numerosos catálogos comerciales de los talleres de Olot, el Niño Crucificado, con los brazos en cruz, o abrazado a ella, tuvo en la ciudad de Valencia menos predicamento que los nazarenos, entre los particulares, destacando únicamente el de los dueños de la tienda: “La Campana” de la calle Bolsería [1915, L.E., nº 973].



Figs. 185, 186, 187. José María Ponsoda, ejemplos de niños Jesús entronizados y de Pasión. Primeras décadas del siglo XX.

Una cuarta clasificación al margen de las anteriores, es aquella en la que el Niño entronizado en un sillón, vestido al modo de un rey, o de pie, sosteniendo la cruz alzada con una de sus manos, el orbe, o enseñando las llagas, se muestra glorificado [Fig. 187], al estilo de los célebres resucitaditos, impartiendo la bendición. Relacionado con los niños vestidos de rey, a propósito de los cuales se señala la imagen labrada para el reverendo Francisco Galiano, beneficiado de la iglesia de San Andrés de Valencia [1914, L.E., nº 438], destacan los numerosos que siguen el modelo del famoso Niño Jesús de Praga. El auge en las primeras décadas del siglo XX de su devoción, fomentada por los Carmelitas Descalzos, explica los numerosos ejemplares documentados en el *Libro de Encargos*, generalmente con las ropas talladas en madera. Cabe destacar los de Vila-real [1912, L.E., nºs 271, 285], Cuerva (Toledo), [1921, L.E., nº 1171], la gran Asociación Valenciana de Caridad, [1921, L.E., nº 1215], las religiosas de la Pureza de Pedralba [1934, L.E., nº 2258], Nueva York [1946, L.E., nº 2824], y la Poblada de Farnals [1946, L.E., nº 2829]. En ellas el Niño, efigiado como emperador, figura con el orbe, mientras bendice con la diestra, al modo de la imagen venerada en la iglesia de los Carmelitas de la capital checa. Finalmente y para cerrar este bloque, destaca el muy venerado de Mula (Murcia), que recibe culto en el santuario de El Balate [1939, L.E., nº 2532]. Inspirado en la imagen destruida en 1936, pertenece al tipo de los niños triunfantes que asumieron la iconografía del resucitado. Con ella entronca el niño resucitado de Cantoría (Almería), [1948, L.E., nº 2897], y el Niño Perdido o Peregrino, que realizó para un particular de Valencia [1956, L.E., nº 3094], que ostenta las llagas en sus manos, en alusión a la apariencia con la que Jesucristo se mostró a los discípulos de Emaús.

En ocasiones el Niño constituyó solo una parte de un conjunto escultórico más amplio, dedicado al Nacimiento, las Jornadas o la Sagrada Familia. Relacionado con este primer episodio destacan los conjuntos de los Franciscanos de Valencia [L.E., nº 289], Benissa [L.E., nº 735], San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 358], y el de vestir de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Cocentaina, hoy en la iglesia del Salvador de esa población [1926, L.E., nº 1806]. A la Sagrada Familia pertenecían en cambio los realizados para las misiones de Colombia [L.E., nº 1083], Tortosa [L.E., nº 1507], y las Catequistas de la calle Avellanas de Valencia [1934, L.E., nº 2233].

Frente al culto tributado a Jesucristo, la Virgen y los santos, los ángeles constituyeron las más de las veces, como se ha señalado, el aderezo más socorrido de los conjuntos expositivos destinados a honrarles. Ya hemos señalado al respecto la opinión de Alberto Fernández Sánchez a propósito de la extensión hacia otras iconografías de aderezos propios del culto sacramental. Al margen de su representación meramente decorativa, quedaron los tres arcángeles canónicos, el Ángel de la Guarda, y el Santo Ángel Custodio del Reino. Prescindiendo de las numerosas obras de devoción y la imagen del patrono de Liria [1939, L.E., nº 2513], de la que hizo una versión para Rafelcofer [1953, L.E., nº 3050], José María Ponsoda realizó sendas imágenes de San Miguel, una para los Dominicos de Solsona conjuntamente con un San Gabriel [1919, L.E., nº 1052], y otra para la ermita de la Virgen de Lledó de Castelló [1925, L.E., nº 1634], y numerosas de San Rafael, especialmente para los Hospitalarios, a las que ya me referiré, pero también para algunos templos como San Esteban de Valencia [1909, L.E., nº 52], o Alcàsser [1951, L.E., nº 2984]. Original por su temática e iconografía, calcada de san Miguel, fue el Santo Ángel Custodio del Reino, de la iglesia del Grao de Valencia (1926). A excepción de las imágenes de estos ángeles, quienes tuvieron la consideración de santos y gozaron de devoción en la época, mancebos, querubines y serafines, devienen un simple ornamento de andas, carrozas, comulgatorios, imágenes, hornacinas, manifestadores, monumentos de Jueves Santo, tronos, reclinatorios, etc. El

primer tercio del siglo XX fue pródigo como se ha visto en la realización de algunas de estas tipologías de mobiliario litúrgico, cuajadas de figuras etéreas sobre nubes vaporosas. Coincidiendo con el retorno de la monarquía, la revitalización de la vida religiosa promovió la restauración de las antiguas imágenes patronales de muchos pueblos y ciudades, que a la sazón se dotaron de nuevas andas, repletas de ángeles, tallas doradas y grupos de tulipas modernistas de gas o luz eléctrica, en sustitución de las sobrias peanas neoclásicas de madera estucada, iluminadas por velas, utilizadas hasta entonces, o fueron entronizados en nuevos retablos preferentemente de estilo clasicista o neobarroco [Figs. 188-190]. Juntas parroquiales y particulares rivalizaron en la realización de conjuntos de gran complejidad, como los de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina [1919, L.E., nº 1066], la Virgen de los Desamparados de Muro d'Alcoi [1920, L.E., nº 1130], los Santos Abdón y Senén de Sagunto [1923, L.E., nº 1364], San Bernardo de Carlet [1925, L.E., nº 1580], la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [1925, L.E., nº 1598], o el Cristo de San Roque de Oliva [1925, L.E., nº 1606]. Relacionadas con esta tipología, estuvieron las carrozas de la Virgen del Rosario y San Antonio de Vila-real [1925, L.E., nºs 1540, 1704], la primera de las cuales fue rehecha a imitación de la primitiva a partir de 1950 [L.E., nº 2964]. Inspirados en los carros de las fiestas barrocas, estos monumentales conjuntos, dedicados a glorificar a sus titulares, han de contarse entre las obras más sobresalientes salidas del obrador.



Fig. 188, 189, 190. José María Ponsoda, ejemplos de ángeles. Trono de San Vicente Ferrer de los Dominicos de Valencia. 1914. / Retablo del Cristo del Hospital de Vila-real. 1931. / Conjunto en paradero desconocido datable en torno al primer tercio del siglo XX.

Dentro de los temas mariológicos destacó sobre todos la Purísima Concepción o Inmaculada. Definida dogmáticamente por Pío IX en 1854, su veneración por congregaciones religiosas y asociaciones seculares de Hijas de María, dio lugar a un sinfín de imágenes de talla completa, de gran complejidad, en sustitución de las obras antiguas, generalmente de vestir, cuya demanda pervive únicamente en la imagen ejecutada en 1939 para los Franciscanos de Pastrana (Guadalajara), [1939, L.E., nº 2566], en sustitución de la antigua, destruida en 1936 obra asimismo de José María Ponsoda. Al margen de la imagen de palillo que realizó para Albalat dels Tarongers [1918, L.E., nº 933], se trató siempre de imágenes labradas enteramente en madera, en ellas la Virgen figura de pie, estante sobre un orbe, poblado de ángeles, algunos de ellos portadores de excelencias inmaculistas, con las manos juntas en actitud de oración

[Figs. 191-193]. Así la habían representado pintores como Joan de Joanes y Murillo, cuya influencia acusan diversas obras de José María Ponsoda, aunque como se verá en el capítulo dedicado a abordar el arte del maestro, el papel principal correspondió en este sentido a José Esteve Bonet y su famosa *Purísima* de la catedral de Valencia. Otros escultores valencianos como José Puchol Rubio, o Damián Pastor crearon modelos a los que remiten asimismo diversas imágenes de nuestro escultor. Hemos analizado también en ese capítulo las obras que acusan su influencia, razón por la que prescindimos de enumerar ejemplos concretos relacionados con ellas. No obstante y al margen de las obras relacionadas con artistas concretos, merece destacarse la imagen de las Misiones de Tánger [1911, L.E., nº 222], y sus distintas versiones, al no derivar claramente de un prototipo preexistente, sino de recursos de progenie barroca y académica reelaborados por el maestro. Dicha imagen constituyó el modelo de referencia de otras encargadas por sendos particulares [1916, 1918, L.E., nºs 541, 931], como también de las que se veneran en el convento Franciscano de Benissa [1945, L.E., nº 2787], Moncofa [1945, L.E., nº 2799], y Denia [1947, L.E., nº 2853].



Figs. 191, 192, 193. José María Ponsoda, ejemplos de Purísima Concepción. Paradero desconocido. Primer cuarto del siglo XX. / Ontinyent. Ermita de la Purísima. 1941. / Valencia. Convento de la Puridad y San Jaime. 1946.

Tras la Purísima Concepción, la Dolorosa, también denominada Virgen de los Dolores o Soledad, constituyó la devoción de la Virgen más representada, dando lugar a un vasto grupo de obras, generalmente de vestir [Figs. 194-196], resueltas interiormente como un maniquí o una túnica sencilla, o solo talladas hasta la cintura y el resto trabajado mediante telas encoladas, aunque tampoco faltaron las de talla completa, con los ropajes trabajados en su integridad, como las de Sotresgudo (Burgos, ca. 1920), San Nicolás de Valencia [L.E., 1931, nº 2045], y Rafelcofer [1948, L.E., nº 2895]. Englobable dentro de “las figuras de la Pasión”, nuestro escultor se esforzó en el estudio de los rostros, cuyo realismo queda lejos de los habituales patrones idealizados de la escultura tardo-académica valenciana, que ofrece la imagen creada por Ezequiel Mampel para el asilo de Benigánim hacia 1913, por poner un ejemplo, por más que éstos resulten evidentes en las imágenes de Rocafort [1943, L.E., nº 2727], y la iglesia del Salvador de Valencia [1951, L.E., nº 2972]. Las de Yecla [1941, L.E., nº 2626], Canyamelar (Valencia), [1941, L.E., nº 2667], Benissa [1946, L.E., nº 2847], El Castell de Guadalest [1947, L.E., nº 2860], Alcázar de San Juan [1948, L.E., nº 2884], y otras

más, ofrecen las manos juntas al modo de la Soledad castellana, aunque no por ello resultan menos expresivas. Obras como las de Sierra de Yeguas (Málaga), [1941, L.E., nº 2629], Oliva [1941, L.E., nº 2647], Pedralba [1941, L.E., nº 2660], la colegiata de Gandía [1942, L.E., nº 2690], Quart de Poblet [1943, L.E., nº 2749], Benifaraig [1945, L.E., nº 2790], Almedina (Ciudad Real), [1947, L.E., nº 2864 D], Santa María del Pino (Gran Canaria), [1949, L.E., nº 2931], Barxeta [1950, L.E., nº 2966], Almiserat [1951, L.E., nº 3005], etc., devienen representativas del empeño de nuestro escultor por escapar del adocenamiento y la estandarización, singularmente la de Quart, de un realismo cercano a la plástica napolitana. Lo mismo cabe decir de los bustos que realizó para el párroco de Banyeres de Mariola [1917, L.E., nº 645], el general Donad [1917, L.E., nº 749], y el obispo León Villuendas hoy en la catedral de Teruel [1952, L.E., nº 3009], inspirada en la Dolorosa del monte Gólgota en Tierra Santa, como también de los relieves de los Terciarios Capuchinos de Godella (*ca.* 1923), y las Obreras de la Cruz de Moncada [1947, L.E., nº 2856 D].



Figs. 194, 195, 196. José María Ponsoda, ejemplos de Dolorosa. Mislata. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. *Ca.* 1939. / Vera (Almería). 1939. / Rocafort. Iglesia de San Sebastián. 1943.

Relacionado con la Virgen de los Dolores está el tema de la Piedad, en ocasiones asimilado también a ella, en tanto la Virgen con el cadáver de Cristo en su regazo constituyó el sexto de sus siete dolores. A pesar de su antigüedad y el predicamento de que gozó en siglos pasados, José María Ponsoda solo anotó dos grupos escultóricos de esta iconografía, uno por encargo de un particular [1912, L.E., nº 279], y otro de tamaño cercano al natural para San Carles de la Ràpita [1945, L.E., nº 2809].

A corta distancia de la Dolorosa, figura la Virgen del Carmen, implorada modernamente como intercesora ante Dios de las Almas del Purgatorio, en sustitución de San Gregorio y la Virgen del Sufragio. El auge de su culto, percibido a comienzos del siglo XX, generó obras de gran empeño, generalmente sedentes [Figs. 197, 198], como la de Gandía, que incorporaba a San Simón Stock de rodillas recibiendo el escapulario [L.E., nº 647], Tarragona (*ca.* 1915), Villena [1919, L.E., nº 967], Balaguer [1922, L.E., nº 1255], San Juan y San Vicente de Valencia [1940, L.E., nº 2577], Yecla [1941, L.E., nº 2624], La Pobla de Farnals [1946, L.E., nº 2788], Llocnou de Sant Jeroni [L.E., nº 2996], etc, o de pie, estantes sobre una nube, como la de los Carmelitas de Castelló [1926, L.E., nº 1654], Morata de Tajuña [1940, L.E., nº 2578], y las Hermanitas de Perú o Chile [Fig. 199], representativas de la tipología tradicional,

relegada por la anterior, como muestra la intervención del escultor sobre muchas obras antiguas para transformarlas en sedentes.



Figs. 197, 198, 199. José María Ponsoda, ejemplos de vírgenes del Carmen. Paradero desconocido. Primeras décadas del siglo XX. / Valencia. Iglesia de San Juan y San Vicente. 1940. / Antofagasta (Chile). Hermanitas de los Ancianos Desamparados. 1961.

A la advocación anterior, le siguió la Virgen de los Desamparados, cuya demanda no solamente alimentaron particulares, sino también la congregación religiosa de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, y muchas parroquias en atención a su patronazgo sobre la región. Se trató generalmente de imágenes de talla completa, que imitaban el aderezo con el que entonces se vestía la imagen gótica original, venerada por su antigua cofradía en su capilla de Valencia, a saber escapulario o peto, revestido de joyas y exvotos, manto bordado y peluca de seda. A esta tipología pertenece la de la parroquia de San Nicolás en Buenos Aires [1935, L.E., nº 2378], y las de los Mercedarios de Lleida [1949, L.E., nº 2938], Benimarfull [1953, L.E., nº 3032], el Palacio Arzobispal de Valencia, titular del extinto banco que llevaba su nombre [1948, L.E., nº 2880], iniciativa caritativa del prelado Marcelino Olaechea, Oliva [L.E., nº 2983]. Imágenes para vestir fueron las de Desamparados (Orihuela) [L.E., 1939, nº 2540], Moncada [1939, L.E., nº 2569], Quatretonda [1940, L.E., nº 2572], Denia [1941, L.E., nº 2658], Alfara del Patriarca [1941, L.E., nº 2638], Faura [1943, L.E., nº 2757], Serra [1950, L.E., nº 2959], o Torrent [1955, L.E., nº 3086]. Algunas como las de Alfara, Quatretonda, Faura y Serra, se concibieron interiormente al modo de un maniquí, pero otras, como las de Desamparados, Moncada o Denia se hicieron con el escapulario tallado, al modo de la imagen original, a pesar de que entonces ésta se mostrara vestida en su totalidad. La regalada a su esposa Amparo Ballester, hoy conservada en la casa familiar del escultor en Moncada [1947, L.E., nº 2916], o la de Torrent, se hicieron para que esta parte de la imagen luciera al modo como hoy lo hace la efigie original y no quedara oculta tras las telas, anticipándose a la revalorización moderna de la obra gótica original.

Otras devociones marianas representadas por nuestro escultor fueron la Virgen del Rosario, en los siglos pasados la más popular con la Asunción, el Inmaculado

Corazón de María, la Virgen de las Tres Avemarías, y la Virgen de Agosto o de la Asunción. De la primera hizo los grupos escultóricos de la capilla de la casa natalicia de San Vicente Ferrer de Valencia [1916, L.E., nº 553], regentada por los Dominicos, de la que era patrona, y de Novallas (Zaragoza), [1922, L.E., nº 1322]. Las del convento dominico de Guayaquil [L.E., nº 1683], la iglesia de San Jaime de Vila-real, titular de la cofradía del Rosario, con Santo Domingo arrodillado [1944, L.E., nº 2771], la de los rosarios públicos de la referida cofradía y la de Bellreguard [1950, L.E., nº 2948]. Obras de vestir de esta advocación fueron las de Caleruega (Burgos), [L.E., nº 2214], Gijón (Asturias), [1942, L.E., nº 2689], y Alcázar de San Juan (Ciudad Real), esta última arruinada en una intervención reciente [1943, L.E., nº 2741]. Del Inmaculado Corazón, promovida por los papas León XIII y Pío IX, hizo algunas imágenes, generalmente formando pareja con el Corazón de Jesús, curiosamente el tema más representado según se ha señalado. Las del sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia [1912, L.E., nº 277], la parroquia de los Ángeles de Cuatro Caminos en Madrid [1912, L.E., nº 280], el hospital de Alcoi [1917, L.E., nº 671], y Sotresgudo (Burgos), [1918, L.E., nº 941], aunque también para ser veneradas de forma individualizada, como la de las Hermanitas de Valencia, imagen regalada por la segunda esposa del escultor a las religiosas [1949, L.E., nº 2939], acaso pensada inicialmente para algún templo, a juzgar por su considerable tamaño. La Virgen de las Tres Avemarías, venerada especialmente por Capuchinos y Terciarios Capuchinos tuvo su origen en la promesa realizada por la Virgen María a Santa Matilde, de auxiliar en vida y en la hora de la muerte a quienes rezaran diariamente tres avemarías. En esta iconografía María figura representada junto a la Santísima Trinidad, al modo del Inmaculado Corazón de María. Al margen de los numerosos remitidos a las misiones capuchinas de Colombia, del obrador salieron conjuntos de gran empaque monumental, como los del Seminario de Segorbe [1917, L.E., nº 716], Crevillent [1918, L.E., nº 852], Cáceres [1921, L.E., nº 1223], Totana [1922, L.E., nº 1314], etc. Relacionada con esta advocación cabe destacar el tema de la Trinidad. Resulta clarificador al respecto el hecho que José María Ponsoda subsanara con copias de sus vírgenes de las Tres Avemarías la ausencia de fotografías de este misterio en el obrador durante la posguerra. A pesar de su carácter capital para el catolicismo, solo llegó a realizar los grupos de la nueva iglesia de las Ventas de la Poble de Vallbona [1911, L.E., nº 206], la de este título en Castelló, y San Vicente de Algemés [1931, L.E., nº 2056]. Este último seguía la iconografía antigua, en la que el Padre se dispone sobre el Hijo Crucificado.

Con respecto a la Asunción de la Virgen, tema destacado por Javier Delicado y Elisa Herraiz¹⁴⁵, no fueron abundantes las obras que realizó. Exceptuando la de Flix, efigiada como *Assumpta*, sobre un trono de nubes en el que figura un serafín y un mancebo [1950, L.E., nº 2986], todas siguen la iconografía de la Dormición, tan cara al levante peninsular, de la que existe un modelo en la casa del escultor en Moncada. Con anterioridad a la Guerra Civil se anotan algunas para las Siervas de María, congregación que la veneraba de forma especial, como la destinada al convento de Zamora [1927, L.E., nº 1781], aunque la mayoría se hicieron después del conflicto, cuando hubo que reponer las destruidas. Ya me he referido en otras ocasiones a algunas de ellas, no obstante convendrá volver a tener en cuenta las más representativas: Benifaraig [1939, L.E., nº 2487], Real de Montroi [1939, L.E., nº 2571], Manises [1940, L.E., nº 2576], la magnífica del Castell de Guadalest [1940, L.E., nº 2584], Cortes de Pallás [1950, L.E., nº 2957], y la sufragada por un particular, residente en Castelló, cuyo destino desconocemos [1951, L.E., nº 2981]. De la Virgen de la Divina Aurora, devoción muy extendida en las comarcas valencianas desde el siglo XVIII, únicamente llevó a cabo los

¹⁴⁵ DELICADO MARTÍNEZ, J., y HERRAEZ SÁNCHEZ, E., *Op. cit.*, p. 83.

ejemplares de Beneixama [1939, L.E., nº 2551], y Rafelcofer [1947, L.E., nº 2864], labradas en sustitución de las imágenes perdidas. Tampoco abundaron las imágenes de la Virgen del Pilar y la antigua devoción de Loreto, a pesar de la temprana realización del grupo de la Virgen del Pilar con Santiago para los Dominicos de Valencia [1913, L.E., nº 371].

Antiguos y modernos títulos de la Virgen, como del Consuelo, de la Consolación, la Divina Pastora, la Merced, la Medalla Milagrosa, María Auxiliadora, o la Salud, se vinculan casi siempre a Agustinos, religiosas de la Consolación, Capuchinos, Mercedarios, Paulas, Salesianos, o Siervas de María, órdenes y congregaciones religiosas, de las que las advocaciones tituladas de este modo eran patronas, y añaden nuevos temas a la producción de nuestro escultor.

La época conoció la revitalización o el surgimiento de muchas otras devociones marianas, que asimismo fueron representadas, como la tributada a la infancia de la Virgen, separada de sus padres San Joaquín y Santa Ana como imagen independiente, Nuestra Señora del Buen Consejo, Nuestra Señora de la Divina Providencia o la Virgen de los Buenos Libros, esta última surgida en una época en la que proliferaron las publicaciones anticatólicas, en sus dos versiones [1910, 1942, L.E., nºs 128, 2716]. Otras como la Virgen de la Saletta, o las de Lourdes y Fátima, instauradas a raíz de sus apariciones milagrosas, también figuran en las páginas del *Libro de Encargos*. En ocasiones dichos títulos sustituyeron en el imaginario devoto a iconografías más antiguas, como ocurrió con la Virgen de Fátima de la iglesia de La Font d'Encarròs [1952, L.E., nº 3015], realizada para sustituir una antigua Virgen del Rosario destruida en 1936.

Los santos constituyeron juntamente con las devociones cristológicas y marianas y la angeología, otro de los grandes filones temáticos en la producción de José María Ponsoda [Fig. 200]. Se ha afirmado su predilección por algunos temas hagiográficos como san Vicente Ferrer o san Francisco de Asís¹⁴⁶. A pesar de la tendencia de la religiosidad moderna a prescindir de su mediación en favor de la Virgen María y Jesucristo, algunos santos como san José o san Antonio de Padua, gozaron de gran popularidad en la época, dando lugar a abundantes series de imágenes. El trato de favor que órdenes y congregaciones religiosas como los Franciscanos, los Hospitalarios, o las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, dispensaron a nuestro escultor, dio lugar también a series de imágenes de San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Rafael, San Juan de Dios, o la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars.

¹⁴⁶ “En la hagiografía sintió una especial predilección por representar a San Vicente Ferrer (patrono de Valencia), y a San Francisco de Asís; así como los temas marianos de la Asunción de la Dolorosa (dos imágenes en Yecla) y de la Inmaculada”. (DELICADO MARTÍNEZ, J., Y HERRAEZ SÁNCHEZ, E., *Op. cit.*, p. 83).



Fig. 200. Imágenes de santos labradas en el obrador de José María Ponsoda en las primeras décadas del siglo XX.

Declarado patrono de la Iglesia Universal por León XIII en 1870, el culto al esposo de la Virgen María conoció un auge inusitado en la época, traducido en su veneración por las capas populares, y por órdenes y congregaciones religiosas antiguas y modernas, puestas bajo su patrocinio. Esta devoción dio lugar a un vasto conjunto de imágenes, las más de las veces ejecutadas siguiendo un reducido elenco de modelos que se repite constantemente, en su mayor parte con el Niño Jesús en los brazos [Figs. 201-203], o dispuesto de pie, como en la antigua imagen de San Andrés de Valencia, restaurada por el escultor [1916, L.E., nº 583], y recreada tras por él la Guerra Civil [1940, L.E., nº 2602], siguiendo una antigua iconografía que en el siglo XVIII caería en desuso. Imágenes celebradas del santo fueron la de los Terciarios Franciscanos de Godella [1923, L.E., nº 1371], la de Albaida [1939, L.E., nº 2522], y la de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1939, L.E., nº 2533], en sustitución de la obra destruida de Felipe Andreu, de marcada pose semi-genuflexa, que inspiró las del barrio de las Ventas de La Pobla de Vallbona [1910, L.E., nº 96], y Almoradí [1942, L.E., nº 2705]. A la imagen de la catedral de Valencia [1941, L.E., nº 2668], remiten las de Vilamarxant [1942, L.E., nº 2684], Alfara del Patriarca [1943, L.E., nº 2733], Xest [1943, L.E., nº 2756], Benifaraig [1945, L.E., nº 2792], y Benimarfull [1948, L.E., nº 2885], basadas en modelos nazarenos, actualizados al uso del neobarroco local, en lo que respecta al tratamiento de los paños. Relacionada con el nazarenismo está la imagen de las Reparadoras de Valencia, relacionable con el San José de Flotats de las Esclavas de Gandía, al igual que la de la iglesia del barrio de Carolinas en Alicante [1945, L.E., nº 2816], que la efigia como “obrero”, con el niño sobre un banco de carpintero, en denominación del propio escultor, con la que se relacionan algunas imágenes de devoción, como la que hizo para Silvestre Segarra de Vall d’Úixò [1946, L.E., nº 2843]. Relacionado también con esta corriente y con las imágenes de los obradores catalanes remitidas a hispano-américa y Filipinas, estaba el grupo del Tránsito del Santo, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, L.E., nº 1302], del que únicamente resta la cabeza agonizante de su titular. Original en la producción del escultor fue la del colegio de Jesús y María de Valencia [1949, L.E., nº 2937].



Figs. 201, 202, 203. José María Ponsoda, ejemplos de *imágenes* de San José. Paradero desconocido. Primer tercio del siglo XX. / Paradero desconocido. Primer tercio del siglo XX. / Valencia. Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa. Ca. 1943.

La devoción a san Antonio de Padua, considerado el taumaturgo moderno, eclipsó la tributada a los fundadores o reformadores de órdenes religiosas, de la religiosidad barroca impulsada por Trento, de cuya época constituye una destacada supervivencia. Generalmente se le representó con el Niño Jesús en brazos, de pie, o semi-genuflexo [Figs. 204-206], sobre una nube, al modo de las grandes imágenes de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid [1931, L.E., nº 2055], repuesta con diversos cambios después de la Guerra Civil [1942, L.E., nº 2711], que cabe relacionar con los modelos valencianos y San Lorenzo de Valencia [1940, L.E., nº 2605], inspirada en la obra destruida de Aurelio Ureña. A esta primera remite la de los Franciscanos de Manila [1952, L.E., nº 3008]. Otra representación de san Antonio de Padua fue como limosnero, entregando un pan a un niño pobre, como en la imagen de los Franciscanos de Cocentaina [1917, L.E., nº 641], Villanueva de Castellón [1922, L.E., nº 1324], y las iglesias de Tabernes [1941, L.E., nº 2644], Real de Montroi [1942, L.E., nº 2696], y Foios [1944, L.E., nº 2770].



Fig. 204, 205, 206. José María Ponsoda, ejemplos de *imágenes* de San Antonio. Paradero desconocido. Primer tercio del siglo XX. / Dominicos de Ecuador. Ca. 1926. / Paradero desconocido. Ca. 1940.

A raíz de la beatificación de la madre Teresa de Jesús Jornet Ibars, fundadora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, en octubre de 1958, el escultor y su obrador se volcaron en la ejecución de un sinnúmero de imágenes de la religiosa para las casas que la congregación poseía en España, Hispanoamérica y Filipinas [Figs. 207-209]. Puede afirmarse que fue José María Ponsoda el creador de su iconografía, seguida más tarde por otros escultores como se verá. La multiplicación de estos encargos coincidentes con los últimos años de la vida del escultor impidieron la resolución de estas imágenes como obras de estudio, eludiendo en cierto modo el problema del parecido físico de la efigiada, en aras únicamente de su valor devoto, al que coadyuva el trono poblado en ocasiones por mancebos, sobre los que la madre se dispone, ataviada con el hábito negro de la congregación. La beatificación dio pie a la construcción de algunos dioramas de devoción, que recrean su vida y la atención dispensada a los desfavorecidos, como el de la casa matriz de Valencia, del que únicamente resta un pequeño mancebo, aprovechado actualmente como aderezo navideño.



Figs. 207, 208, 209. José María Ponsoda, ejemplos de imágenes de Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Paradero desconocido. Ca. 1958. / Avilés (Asturias). Hermanitas de los Ancianos Desamparados. 1962. / Paradero desconocido. Ca. 1958.

Relacionado con el trato de favor que la Orden Franciscana dispensó a José María Ponsoda está, juntamente con San Antonio, la serie de imágenes de San Francisco de Asís. Las más de las veces el santo aparece semi-genuflexo, efigiado como penitente, sobre un trono de nubes, con calavera, cilicios, cruz y estigmas. Así figuraba en la soberbia imagen de la Orden Tercera de Moncada [1908, L.E., nº 28], y en la numerosa serie de versiones que encabeza la de los Franciscanos de Cocentaina [1915, L.E., nº 514], (Biar, Benissa, Castelló, Catarroja), en las que se percibe una orientación neobarroca, relacionable con los modelos valencianos y la pintura del Siglo de Oro. También figura de pie, como en la de las Siervas de María de Portugaleta [1916, L.E., nº 540], obra a tener en cuenta en la renovación del género obrada a comienzos de siglo, fundada en el realismo y la copia del natural. A ella remiten con algunas variantes las de los Dominicos de Guayaquil (Ecuador), documentada por una fotografía (ca. 1926), el colegio franciscano de Cáceres [1931, L.E., nº 2091], el convento de Hellín [1953, L.E., nº 3027], y la iglesia de Beniopa en Gandía [1962, L.E., nº 3235]. Otras imágenes meritorias fueron la de los Franciscanos de San Lorenzo de Valencia [1940, L.E., nº 2606], con los brazos en cruz al modo de Asorey y el monumento levantado en Roma al Santo y la iglesia de la Virgen de Sales de Sueca [1962, L.E., nº 3248 D], que lo efigia con la cruz de doble travesaño de fundador, a la manera del *San Francisco* de la capilla del colegio franciscano de Ontinyent, obra de Ezequiel Mampel.

Al Serafín de Asís, le siguió en número de obras San Vicente Ferrer, efigiado siempre de pie, con el hábito de los Dominicos y el dedo índice de la diestra levantado, alusivo a sus predicaciones. De él realizó la gran imagen titular del convento que los Predicadores levantaron a comienzos de siglo en el ensanche de Valencia [1914, L.E., nº 469], inspirada en el grabado de devoción. Dicha imagen constituyó el modelo de otras muchas, algunas de ellas con ligeras variaciones respecto al prototipo. Emperador [1939, L.E., nº 2496], Manises [1939, L.E., nº 2505], La Pobla del Duc [1940, L.E., nº 2594], Colegio Imperial de San Vicente Ferrer de Valencia [1941, L.E., nº 2674], Benifaraig [1943, L.E., nº 2751], Rafelcofer [1951, L.E., nº 2988], Paiporta [1960, L.E., nº 3199]. Escasa fue en cambio la representación infantil del santo, en razón de resultar privativa de la ciudad de Valencia, circunscrita únicamente a la imagen donada por el escultor a la iglesia de San Esteban de Valencia [1948, L.E., nº 2881].

Otros temas hagiográficos abordados por José María Ponsoda fueron los de San Rafael y San Juan de Dios, asociados las más de las veces a la Orden Hospitalaria, que le tuvo por su escultor predilecto. El número de imágenes de San Rafael es elevado, en atención a que su culto conoció cierto predicamento durante la época. Su condición de abogado de los caminantes determinó su reciente popularidad, al percibirse como salvoconducto de una existencia abocada a los peligros de la vida moderna. No obstante, las imágenes de la Nucía, de la que es patrono [1940, L.E., nº 2266], la catedral de Valencia [1942, L.E., nº 2713], la iglesia de Rafelcofer [1953, L.E., nº 3049], o las muchas de devoción, la mayoría fueron realizadas para los Hospitalarios que lo tenía por patrono. En ellas el arcángel, con grandes alas caídas, porta el bordón y el pez, con cuyo hígado sanó la ceguera del padre de Tobías, de cuya imagen carecen las obras ejecutadas para la orden, concretamente la magnífica del Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa [1910, L.E., nº 85], en la que viste el hábito de la orden, y la versión realizada para Zaragoza [1953, L.E., nº 3035]. Relacionada asimismo con los encargos de la orden, estuvieron las imágenes del fundador. Efigiado con hábito negro, socorre unos niños enfermos, como en la soberbia del hospital antituberculoso de la Malvarrosa de Valencia, recreada después de la Guerra Civil [1910, L.E., nº 85], la grandiosa del museo Casa Pisa de Granada, con cinco figuras, alusivas a las cinco razas, que fue

expuesta en Barcelona [1928, L.E., nº 1899]. Mención especial por su compleja iconografía merece la de la capilla del hospital madrileño de Ciempozuelos [1913, L.E., nº 323], efigiado en actitud de transportar un pobre que figura ser Jesucristo, en compañía de San Rafael. La de los Hospitalarios de Zaragoza [1953, L.E., nº 3036], inspirada en la del Hospital de San Juan de Dios de Barcelona, de Venancio Vallmitjana y la del monumento erigido en el hospital de Ciempozuelos, inspirada en el cuadro de Gómez Moreno [1949, L.E., nº 2923].

La producción del obrador abundó en representaciones de santa Teresa de Jesús y san Luís Gonzaga, hasta entonces poco representados en los templos valencianos. Al contrario que el santo jesuita, con el que en ocasiones aparece asociado en numerosas retablos, acompañando a la Purísima Concepción, y del que hizo imágenes las más las veces de discreto tamaño, algunas de ellas para vestir, la santa inspiró algunas obras de gran empaque, como la de palillo de las escuelas del Ave María de Benimámet [1914, L.E., nº 467], la de la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia, donde en vez de figurar con la habitual de pluma de escritora, porta una cruz de doble travesaño de los santos fundadores fijada sobre el orbe [1941, L.E., nº 2673], la de Vall d'Uixò [1944, L.E., nº 2761], y la iglesia de Almoradí [1944, L.E., nº 2773]. En menor medida también representó algunos santos en otro tiempo muy populares como San Miguel, al que ya nos hemos referido, en ocasiones según el modelo de la imagen gótica de Lliria, que recreó después de la Guerra Civil [1939, L.E., nº 2513], o san Roque, del que hizo algunas obras destacables, para El Verger [1916, L.E., nº 581], Bronchales (Teruel), [1928, L.E., nº 1849], y El Puig de Santa María (1941) [L.E., nº 2636], inspirada en la primera, y los padres de la Virgen san Joaquín y santa Ana, del que hizo sendos grupos para Gandía [1916, L.E., nº 517], y Raiguero de Bonanza (Orihuela), [1947, L.E., nº 2865]. Otras devociones asimismo características de lo que Antoni Ariño ha denominado “el panteón valenciano”, en su versión antigua, configurada a raíz de la reconquista del antiguo Reino de Valencia, como la tributada a los apóstoles, especialmente san Jaime y san Bartolomé, san Antonio Abad, algunos mártires como san Sebastián, san Blas, los santos Abdón y Senén, sustituidos por san Isidro, san Cristóbal, san Lorenzo, santa Lucía, apenas fueron tratadas, las más de las veces durante la posguerra, para suplir las destrucciones de 1936, como ocurre con san Bartolomé de Alfara del Patriarca [1942, L.E., nº 2688], y la Senia (Tarragona), [1944, L.E., nº 2775], o los santos Abdón y Senén de Almoradí, La Font d'Encarròs [1946, L.E., nº 2869], y Aldaia [1949, L.E., nº 2918], por poner unos ejemplos.

Ya se ha visto como la dinamización de la vida religiosa desde 1876, percibida en la restauración de las órdenes y congregaciones religiosas antiguas y en el nacimiento de nuevas formas de vida consagrada, determinó que buena parte de la clientela del escultor estuviera constituida por religiosos y religiosas de distinto signo, muy especialmente Franciscanos, Hospitalarios, Dominicos, Terciarias Franciscanas, y Hermanitas de los Ancianos Desamparados. La conservación del libro de encargos y las fotografías del obrador nos han permitido atestiguar el encargo de series iconográficas completas por estas órdenes. Las imágenes que demandaron fueron en consecuencia las de sus propios santos, fundadores, y patronos, que veneraban de una forma especial. Al margen de los temas mariológicos y hagiográficos a los que ya nos hemos referido, la Purísima y la Virgen del Rosario en el caso de Franciscanos y Dominicos, la Divina Pastora y Virgen de las Tres Avemarías, respecto a Capuchinos y Terciarios Capuchinos, la Virgen de la Medalla Milagrosa, para las Paulas, o la de los Desamparados para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, los Franciscanos solicitaron imágenes de san Francisco de Asís, san Antonio de Padua, san Buenaventura, san Luís rey de Francia y santa Isabel de Portugal. Los Hospitalarios,

demandaron sobre todo a san Juan de Dios y a san Rafael, y en alguna ocasión al beato Juan Grande, como se ha apuntado. Los Dominicos, a santo Domingo de Guzmán, santo Tomás de Aquino, san Luís Bertrán, san Vicente Ferrer, san Pío V, san Jacinto, santa Rosa de Lima, santa Catalina de Siena, santa Juana de Aza, san Álvaro de Córdoba, los beatos Manés, Susón, Hermosilla, Imelda, Beatriz de Silva, Mariana de Jesús. Los Mercedarios, a san Pedro Nolasco, san Ramón, san Pedro Pascual, santa María de Cervellón. Los Trinitarios, san Juan de Mata, san Felix de Valois y los beatos Miguel de los Santos y Juan Bautista de la Concepción. Las Paulas, a san Vicente de Paul y santa Luisa de Marillac. Y las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, para concluir, a Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, fundadora de la congregación, cuya beatificación en 1958 llenó los últimos años de la vida del escultor.

5.4. La clientela.

Frente a la pintura, la propia complejidad del proceso escultórico de la imaginería, tallada en madera, y posteriormente policromada, determinó su sujeción a un encargo previo, cursado por religiosos o particulares. Feliu Elías señala este hecho en el origen del rechazo del escultor Modesto Pastor a exponer su obra en exposiciones, al afirmar que nunca tuvo necesidad de hacerlo, al trabajar siempre sobre encargo¹⁴⁷. Sin pretenderlo, este autor contraponía la talla a los vaciados de cartón madera de los talleres de Olot, que al realizar una producción en serie, precisaron tomar parte en este tipo de eventos, como medio de darse a conocer ante potenciales clientes. Curiosamente, en ambos casos los clientes de las imágenes religiosas resultan desconocidos las más de las veces, a causa de la destrucción de los archivos de los obradores. Las circunstancias que rodearon el encargo de la gran mayoría de las imágenes religiosas, realizadas en Valencia entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX, resultan también desconocidas y en aquellos casos en los que este punto quedó documentado la obra no se ha conservado. La circunstancia excepcional de contar con gran parte de la documentación generada por el obrador de José María Ponsoda, integrada fundamentalmente por álbumes fotográficos, cartas, y el *Libros de Encargos*, nos ha permitido incidir en el estudio de diversos aspectos su producción, una producción realizada por encargo de personajes en muchos casos conocidos, para quienes trabajo a lo largo de su dilatada vida profesional. Su perfil cobra vida a lo largo de la documentación, al modo seguido en los libros de encargos de escultores del siglo XVIII, como José Esteve Bonet, o Roque López¹⁴⁸, y aún del siglo XIX, como Luís Gilabert Ponce¹⁴⁹. Ha de señalarse que la totalidad de los encargos fue adjudicada directamente por ellos al escultor, que en todo momento rechazó tomar parte en concursos de carácter público por tener siempre trabajo más que suficiente¹⁵⁰.

Al margen de las fotografías de las realizaciones más sobresalientes, y los modelos y estudios del obrador, las referencias incluidas en sus páginas, debieron constituir el postrero recuerdo de las obras ya terminadas, tras su partida hacia destinos en ocasiones lejanos, como Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, o Venezuela, y por ello tuvo buena cuenta en recoger la información referente a las circunstancias del encargo, y las características de la inmensa mayoría de los trabajos que salieron de su obrador. Si los encargos procedentes del extranjero, encarnaron un aura de reconocimiento, la obra realizada para clientes cercanos se asocia a los comienzos de su carrera profesional. Así, durante sus inicios y como debía corresponder a un artista novel, se anotan sobre todo imágenes de devoción, de pequeño tamaño, encargadas por religiosos y particulares, probablemente cercanos, como Francisca Molina Bravo, quien sería su cuñada, o Narciso Bosch, vecinos ambos de Moncada, localidad de residencia de sus parientes, para quienes realizó en 1901 sus dos primeras obras documentadas.

¹⁴⁷ ELÍAS BRAÇONS, F., *Op. cit.*, II p, 165.

¹⁴⁸ Sobre este aspecto véase: IGUAL ÚBEDA, J., *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, pp. 25-88. CONDE DE ROCHE, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discípulo de Salzillo, publícalo el señor conde de Roche (poseedor del original escrito por el mismo insigne escultor)*, Imprenta de El Diario de Murcia, Murcia, 1888.

¹⁴⁹ DE LAS HERAS ESTEBAN, H., “En memoria del escultor valenciano Luís Gilabert Ponce (1848-1930)”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVII, Valencia, 2006, pp. 131-145.

¹⁵⁰ Así lo comunicó por poner unos ejemplos al presbítero José Navarro a propósito del concurso para un nuevo paso de semana santa que la Diputación de Teruel se proponía construir en 1943 (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*), o a Rafael Camps a propósito de las nuevas andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. 4 de octubre de 1949).

Juntamente con estos pequeños encargos, se observan algunos trabajos para doradores con obrador abierto, como José March, antiguo discípulo como él de Damián Pastor, Francisco Sambonet, o Rafael Gerique, ambos anunciados en las publicaciones religiosas de la Valencia de comienzos del siglo XX¹⁵¹, cuyos encargos, sin duda ajustados a unas condiciones económicas poco ventajosas dejaría luego de atender, al obtener trabajos mejor remunerados. Sorprende en este sentido, la ejecución de modelos para reproducir, que décadas más tarde realizó para la platería Orrico de Valencia, en tanto que en los realizados para las escuelas salesianas de Sarriá (nº 906, nº 2276), debió pesar su formación en uno de los colegios de la orden.

Particulares y cofradías como la tercera orden de San Francisco de Moncada o la Asociación de los Buenos Libros de Valencia, cuyos encargos atendió el escultor inicialmente, debieron exigir mucho y pagar poco, como afirma María Elena Gómez Moreno a propósito de estas asociaciones¹⁵², en consecuencia, el artista irá diversificando sus clientes. De este modo, al favor otorgado en sus inicios por algunos párrocos valencianos, como los de Alfara, Real de Montroy, o Torís, se suma el de otros muchos responsables de parroquias, o de la atención espiritual de comunidades religiosas y en menor medida de cofradías, cuyos nombres figuran copiosamente a lo largo de la los casi sesenta años de trabajo que comprende la relación de personas anotada en el *Libro de Encargos*. José Planellas, párroco de Aguas de Bussot, José Ferriols, de Alfara del Patriarca, Luís Berenguer, capellán de las Capuchinas de Alicante, Matías Peñalver, párroco de Almendras (Cuenca), Francisco Bernícola, vicario de Almoradí, José María Serra, vicario de Altea, José Llinares, vicario de Altea la Vieja, Juan Pastor, párroco de Alzira, Román Monfort, de Benifairó, José Belda, y Lucas Tomás, de Bañeres, Joaquín Miñana, de Benicolet, Nazario Llinares, de Benifallim, Manuel Solano, de Bines (Huesca), José Valero, de Carpesa, José Vila, de Cirat, Pedro Colomina, de Cocentaina, Juan Cortes Soler, de Cortes de Pallás, José Pons, vicario de Gandía, Miguel Beneito, párroco de Lorxa, y Julián Esteve, de Losa del Obispo. También se nombran Plácido Úbeda, de Manzaneda, José Ballester, y Peregrín Llorens Raga, de Massalfassar, José Ferrer, y Juan Casañ, vicario y arcipreste de Moncada, Amadeo Núñez, párroco de Montserrat, Nicasio Aranda, de Musero (Zaragoza), Eugenio Fermenta Pastor, de Museros, José Manuel Berenguer, de Odón (Zaragoza), Pedro Soda, de Paracuellos de Jalón, Lorenzo Juan, de Pedralba, Salvador Fons, de Planes, Jaime Molins, de las Ventas de La Pobla de Vallbona, Esteban González Calleja, de Sotresgudo (Burgos), Francisco Catalán, de Torrellas (Zaragoza), José Úbeda, y Francisco Galiano, beneficiados de San Andrés de Valencia, Antonio Martínez Moya, capellán de las Trinitarias de Valencia, uno de sus primeros clientes, Mariano Ovelleiro, párroco de Villalcabuey (León), Francisco Moliner, de Villanueva de Alcolea, José Gil, consiliario de la cofradía del Rosario de Villarreal, a cuya mediación se debe las numerosas obras realizadas para esta cofradía, y un larguísimo etcétera.

Cabe suponer que estos nombres actuaron como intermediarios, en calidad de responsables de templos y asociaciones católicas, como se ha señalado, siendo otros los que en la inmensa mayoría de los casos costearon las obras. A pesar de todo, el protagonismo de éstos últimos ha quedado en segundo plano, cuando se trata de trabajos

¹⁵¹ Véase: *Libro de Encargos* números 1, 4, 5, correspondientes a 1909 por poner un ejemplo [L. E., nºs 1,4, 5]. Aunque es probable que también trabajara para Vicente Jerique Chust, como atestigua el *Corazón de María* que a nombre de su obrador figura en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, (*Compañía Española de Artículos Religiosos*, Abadía de San Martín 8, Valencia, s. a. p. 161, nº 6059), sin duda obra de nuestro escultor, como revelan los personales rasgos de su rostro.

¹⁵² GÓMEZ MORENO, M^a. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951, p. 130.

de envergadura, ajenos a las imágenes de devoción que éstos, como los religiosos solían encargar cuando actuaban a título personal. Algunos de estos clientes le confiaron encargos irrelevantes, como obras de pequeño tamaño, para estimular sus devociones particulares, restauraciones, o trabajos de talla decorativa, y su nombre ya no vuelve aparecer en los sucesivos asientos, pero otros le encomendaron encargos importantes, como grupos escultóricos o imágenes de altar, y no debieron quedar defraudados cuando recurrieron de nuevo a nuestro escultor, estableciendo una relación que en ocasiones se mantuvo durante décadas. La fidelidad de algunos párrocos como Miguel Beneito¹⁵³, José Noguera, y Amadeo Núñez, para quienes siguió trabajando en sus nuevos destinos, demuestra la confianza que les merecía. Resulta destacable el caso del beneficiado Francisco Galiano, para quien trabajó desde 1914, realizando por su mediación las obras de la capilla de San José, en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia [1916, L.E., nº 583]. Constan a modo de ejemplo, algunas recomendaciones, como la de Vicente Soto a Miguel Beneito, párroco de Lorxa, para realizar un crucifijo de devoción y una imagen de San Antonio de Padua [1908, L.E., nº 27], la de José Noguera, párroco de San Juan y San Vicente de Valencia, a quien conoció en los tiempos que regentaba la iglesia de Santa María de Sagunto, para restaurar una imagen de San Antonio de Padua [1944, L.E., nº2785], o la de Rufino García, magistral de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, para tallar la imagen de Santa Bárbara de Tárbeno [1940, L.E., 2604]. Nombres como Vicente Avellana, consiliario de la cofradía del Rosario de Vila-real, o Francisco Bernícola, vicario de Almoradí y presidente de la comisión restauradora de su templo parroquial en la posguerra, devinieron verdaderos valedores del escultor en sus respectivas poblaciones, ejerciendo una influencia decisiva en numerosos encargos que a la postre llevaron la obra de nuestro escultor fuera de la provincia de Valencia. A estos nombres, han de sumarse los de eclesiásticos influyentes, titulares de algunos templos representativos, párrocos de ciudades y pueblos importantes, canónigos, obispos, y sobre todo numerosas órdenes religiosas, como los Capuchinos, los Dominicos, los Franciscanos, los Hospitalarios, o las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, cuya trascendencia en lo referente al volumen de obra realizada, hará que me ocupe de ellas separadamente.

La realización de trabajos para templos relevantes, como las colegiadas de Gandía y Xàtiva o la catedral de Valencia, atestiguan la calidad de los trabajos que salieron del obrador en las primeras décadas del siglo XX. Así, entre los clientes de José María Ponsoda se cuentan al abad de la colegiada setabense, Francisco Ibáñez, y numerosos capitulares de Gandía, Orihuela, Teruel, y Valencia. José Blasco, Juan de Dios Martínez, Pedro Miñana, o Ramón Soler de Gandía; Carlos Irles Vinal de Orihuela. Juan Benavent, Joaquín Belda, Dámaso Burgos, Balbino Carrión, Isidro Fernández Cortés, Enrique Ibáñez, Joaquín Padilla, Juan Pavía, Manuel Pérez Arnal, Juan Pérez Pérez, o Pedro Tomás Montañana, de Valencia. Pedro Villanueva y Tomás Maicas de Teruel. También los obispos de Colombia, Fray Atanasio Soler, Jaca, Francisco Frutos Valiente, Oviedo, Luís Pérez, Segorbe, Luís Amigó, Tánger, padre Civera, Teruel, León Viñuendas Polo, Tortosa, Félix Bilbao, o Valencia, Prudencio Melo. Los nombres de Vicente Serra, vicario capitular de Ibiza, Juan Amezcua y José Sole Mercadé, vicario general castrense, y asesor en Madrid de la nunciatura, respectivamente, figuran también en este grupo.

No cabe duda de que la presencia de la obra de José María Ponsoda en provincias en ocasiones alejadas de Valencia, como Burgos, Palencia, Huesca, o Zaragoza, debe mucho a sus contactos con eclesiásticos influyentes, o simplemente bien

¹⁵³ Después de realizar los trabajos de Lorxa le encarga una imagen del Sagrado Corazón de Jesús para Castalla de mayores dimensiones en 1918 [L.E., nº 830].

relacionados. Conocemos la mediación del capitular valenciano Dámaso Burgos en el encargo de un san Isidro facturado a Burgos [1917, L.E., nº 632]. Las obras para las localidades burgalesas de Sotresgudo y Sasamón, realizadas entre 1918 y 1923, necesariamente guardan relación con el pontificado del valenciano Juan Benlloch Vivó en aquella diócesis. A la munificencia del burgalés Prudencio Melo y Alcalde, arzobispo de Valencia entre 1925 y 1945, se debió el encargo del San Bernardo de San Pedro de Cardeña [1942, L.E., nº 2714], y a la mediación del Esteban Carpi, beneficiado de San Nicolás de Valencia, el encargo de una Virgen del Carmen para Bines (Huesca). [1917, L.E., nº 786]. Relacionadas con el franciscano León Villuendas Polo, obispo de Teruel, están un conjunto de obras entre las que destaca la Dolorosa para su devoción [1952, L.E., nº 3009], conservada actualmente en la catedral, y la imagen de San León titular de la iglesia turolense del mismo nombre [1960, L.E., nº 3185].

Capítulo fundamental a la hora de abordar la producción del obrador, lo constituye como se ha dicho, la relación de su titular con numerosas órdenes, congregaciones, e institutos de vida consagrada. Cabe recordar que los inicios de la carrera profesional del maestro coincidieron con la revitalización de la vida religiosa auspiciada por la Restauración. El volumen de trabajo realizado para estas instituciones supera con creces al conformado a título personal por particulares o responsables de parroquias. Testimonio de ello fueron las primerizas obras labradas para el Calvario de Valencia, de las Terciarias Trinitarias Descalzas de la calle Visitación, a través de su capellán Antonio Martínez Moya, al que ya hemos aludido, las escuelas de las monjas del Ave María de Benimámet, por medio del reverendo Miguel Fenollera, o los conventos valencianos de los Dominicos y los Hospitalarios. Obras señeras como el San Francisco de Asís de las Siervas de María de Portugaleta [1916, L.E., nº 540], o el Tránsito de San José de los Franciscanos de Valencia [1922, L.E., nº 1302], reproducidos en algunas revistas en las que se abordó la obra del escultor, en razón de la estima que le merecieron, se tallaron para congregaciones religiosas, empeñadas a la sazón en la restauración de sus antiguos conventos o en la fundación de otros nuevos, coincidiendo con el regreso del régimen monárquico, cuyo retorno puso tregua a decenios de hostilidad anticlerical. Es en estas obras, en las que aparece con mayor claridad el carácter de avanzada, que en la producción del obrador desempeñaron algunos conventos valencianos. Así, el sanatorio de los Hermanos de San Juan de Dios de la Malvarrossa, precedió las casas de Calafell (Tarragona), Carabanchel (Madrid), Ceuta y Ciempozuelos (Madrid), Línea de la Concepción (Cádiz), Mondragón (Guipúzcoa), Palencia, Tarragona, Zaragoza, y Pamplona. La casa de las Terciarias Franciscanas de la Inmaculada de Moncada, las de Alquería de la Condesa, Alzira, Arenas de San Pedro (Ávila), Canals, Chelva, Coria (Cáceres), Gandía, Lagunilla (Salamanca), Madrid, Muro, Planes, Tarragona y Torrent. El convento dominicano de Valencia, los de Caleruega (Burgos), Barcelona, Cáceres, La Coruña, Manacor (Mallorca), Palencia, Pamplona, Santillana (Cantabria) y Solsona (Lleida). Y los Mercedarios de El Puig, los conventos de Barcelona, Herencia (Ciudad Real), Lleida y Valencia.

Los contactos con los Franciscanos, iniciados en Valencia a comienzos de siglo, explican por su parte la realización de trabajos para los conventos de Alicante, Almansa (Albacete), Baza (Granada), Cáceres, Carcaixent, Cocentaina, Hellín (Albacete), Madrid (Duque de Sesto)¹⁵⁴, Manila, Ontinyent, Pastrana (Guadalajara), Sevilla, y Teruel¹⁵⁵. En

¹⁵⁴ En relación al trato de favor que la orden dispensó a nuestro escultor, procede señalarse la confesión de fray Gabino Gallego, ministro provincial, residente en el convento de Duque de Sesto en Madrid, a propósito del encargo del San Antonio de Padua de Manila: “Me dirijo a usted que para nosotros es

la relación establecida con la orden, propietaria del inmueble en el que el escultor instaló su segundo obrador, jugaría sin duda un papel determinante su condición de antiguo discípulo del escultor Damián Pastor, autor de obras para los conventos de Valencia y Benissa. A la mediación del padre Bernardo Verdú se debió el encargo del ángel que presidía el panteón familiar de Leonor Ortiz Mahiques en el cementerio de Benigánim [1912, L.E., nº 244], a la del padre Fuster, el Cristo del Amparo de Font d'Encarròs [1945, L.E., nº. 2813], al que siguió una copiosa serie de trabajos, para su parroquia y la vecina población de Refelcofer, y a la del padre José Antonio Arnau, el San Francisco de la iglesia de Biar [1950, L.E., nº 2953]¹⁵⁶. En su revista *La Acción Antoniana*, publicada por los frailes menores de Valencia, figuraron numerosas obras de José María Ponsoda, como la *Purísima* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1942, L.E., nº 2706], el *San Lorenzo* de Alameda (Ciudad Real), [1958, L.E., nº 3132], o el *Sagrado Corazón de Jesús* de las Carmelitas Descalzas del convento del Cerro de los Ángeles de Getafe (Madrid), [1958, L.E., nº 3137]. A la mediación por su parte de Carmen V. Gettino, perteneciente según se afirma a varias congregaciones franciscanas, se debió el encargo del *Santiago* de Melilla [1950, L.E., nº 2943]¹⁵⁷.

Para la orden hermana de los Capuchinos, realizó obras destinadas a los conventos de Castelló de la Plana, l'Ollería, Masamagrell, Santander, Totana (Murcia), Tudela (Navarra), Valencia, y Valladolid, y al igual que aconteció con otras órdenes, trabajos para sus misiones en Sudamérica. Consecuencia directa del prestigio del escultor, fue como en otras épocas, la proyección de su obra en el exterior, fundamentalmente hacia el continente americano, en relación a la cual estuvieron las misiones establecidas allí por Capuchinos y Dominicos. Si la obra realizada por el escultor para Tánger está relacionada con la misión que allí regentaron los Franciscanos, su presencia en Colombia y Ecuador se vincula a las misiones que estas órdenes establecieron en Barranquilla, Riohacha, Santa Marta o Guayaquil. Aunque también remitió obras a los Redentoristas de Buga. La realizada en Brasil se relaciona por su parte, con la labor misional de los Agustinos, para cuyos conventos de Castelló y Valencia realizó obra.

Esta presencia en el continente americano establece una línea de continuidad con los trabajos que otros escultores valencianos, o con obrador abierto en la capital del antiguo reino, como Damián Pastor, Alfredo Badenes, o Venancio Marco remitieron a la misión capuchina de Barranquilla a comienzos de siglo. Como en el caso de los dos últimos nombres, su condición de discípulos del menor de los Pastor debió jugar en pro del encargo, en una época que enviar imágenes al continente americano era sinónimo de prestigio¹⁵⁸. Para una de estas misiones colombianas iba destinado el crucifijo de cedro

siempre nuestro escultor...” (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Madrid, 2 de enero de 1950. El subrayado es nuestro).

¹⁵⁵ A propósito de los Franciscanos de esta última ciudad, el padre Santiago Miró Benet, rector del colegio de San Antonio, en carta fechada en Teruel en 15 de noviembre de 1951, señalaba a propósito del encargo de las imágenes de San Luís y Santa Isabel, a las que siguió un Corazón de Jesús, la invitación a nuestro escultor: “... a considerarme como indispensable cliente. Yo ya hace tiempo que lo considero único escultor”. (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunas 1953*).

¹⁵⁶ En carta de María Gracia Gozábez de Herray a José María Ponsoda, fechada en 15 de diciembre de 1950, se afirma que la imagen se hizo por mediación del reverendo padre Antonio Arnau de Benissa (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*).

¹⁵⁷ Carta de Carmen V. Gettino a José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Melilla, 18 de marzo de 1950).

¹⁵⁸ Acerca del escultor Venancio Marco señalaba el Almanaque de Las Provincias para 1905: ”... Sus obras son estimadísimas en todas las provincias de España y en la América del Sur...” (“El arte religioso en Valencia: Taller de Escultura de Venancio Marco”, *Almanaque Las Provincias para el año 1905*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1904, p. 90). También se refería en términos elogiosos

que Juan Antonio Tormo Monzó encargó a José María Ponsoda [1927, L.E., nº 1804]. Otras órdenes y congregaciones religiosas para las que nuestro escultor trabajó fueron los Jesuitas (Alacuás, Fontilles)¹⁵⁹, los Camilos (Valencia), los Redentoristas (Valencia), los Salesianos (Campello, Orense, Sarriá, Valencia), los Terciarios Capuchinos (Godella), los Trinitarios (Alcázar de San Juan) y los Paúles (Teruel, Las Palmas de Gran Canaria).

Al margen de las Terciarias Franciscanas, cuya casa de Moncada precedió como se ha dicho muchas otras fundaciones, dentro de las congregaciones femeninas destacaron las Hermanitas de los Ancianos Desamparados (Alborache, Alcoi, Alzira, Aranda de Duero, Astorga, Ávila, Avilés, Aytona, Benigánim, Betanzos, Bocairent, Calatayud, Castelló, Cocentaina, Cullera, Gijón, Logroño, Medina del Campo, Mondoñedo, Monforte, Monóvar, Orihuela, Palencia, Santa Cruz de Tenerife, Santander, Seu d'Urgell, Sueca, Teruel, Torrent, Villanueva del Arzobispo, Villena, Vivero, Yecla), y las Carmelitas de la Caridad (Alcoi, Beneixama, Benicassim, Bétera, Gandia, León, Melilla, Murcia, Oliva, Santa Cruz de Tenerife, Santuario de Betanzos, Tarragona, Torrevieja, Valencia, Villena, Vivero, Yecla). Singularmente los trabajos ejecutados para las casas de las Hermanitas en América del Sur, principalmente imágenes de la fundadora, para Perú (Arequipa, Callao, Chiclayo, Piura, Puerto Collaro), aunque también para Argentina (Buenos Aires), Bolivia (Oruro), Chile (Antofagasta), Puerto Rico o Venezuela (Caracas), llenaron los últimos años de la vida del escultor.

Adoratrices de la Madre Sacramento (Valencia), Agustinas (Denia, Requena, Valencia), Capuchinas (Agullent, Alacant, Barbastro), Carmelitas de la Caridad (Balaguer, Guzmán el Bueno, Valencia), Carmelitas Descalzas, Cuevas (Toledo), El Escorial (Madrid), Dominicas (Alcañiz, Ciudad Real), Clarisas (Almenara, Canals, Cocentaina, Valencia, Vall d'Uixò), Hermanas de la Caridad de Santa Ana (Algemesí, Mondragón, La Pobla Llarga, Valencia, Zaragoza), Hermanas de la Consolación (Borriana), Hijas de la Caridad (Alcoi, Bétera, Cullera, Guadalajara, Murcia, Peñas de San Pedro, Valencia), Mercedarias (Lorca), Siervas de María (Alcoi, Azpeitia, Portugalete, Zamora), Reparadoras (Valencia), y Trinitarias (del barrio valenciano de Castellar, Valencia, Cocentaina Vallada y Piedrahita), figuran asimismo en la documentación del obrador. Diversos institutos seculares, como la Institución Teresiana, las Obreras de la Cruz, los Operarios Diocesanos (Murcia, Teruel, Zaragoza), o las Cooperadoras de Betania (Valencia), también le confiaron encargos.

Cabe suponer, que al igual que lo señalado para las parroquias, muchas de las obras encargadas por comunidades de vida consagrada serían sufragadas por particulares. La circunstancia de conocer los nombres de los benefactores de algunas fundaciones, como Josefa Carrasquer, a propósito de los conventos franciscanos de Agres y San Lorenzo de Valencia; o Pilar de Chavarri, Milagro Guzmán o Pilar Mazarredo¹⁶⁰, con respecto al convento dominico de Valencia, así lo sugiere. A esta última recordaría el escultor como su protectora, pocos años antes de su muerte¹⁶¹. No

a Pío Mollar el autor de un artículo titulado: "Pío Mollar y sus obras", publicado en la prensa andaluza hacia 1930, año en que el escultor remitió a Piura (Perú), una estatua de Hernán Cortés, cuya ejecución celebraba.

¹⁵⁹ Ignacio Romaña Pujo S. I, residente en la colonia sanatorio San Francisco de Borja de Fontilles adquirió el crucifijo encargado inicialmente por una religiosa Obrera de la Cruz de Albaida (*APEJMP., Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951, nº 3043*).

¹⁶⁰ Algunas de ellas como Milagro Guzmán o Pilar Mazarredo, esta última con una importante aportación, figuran en suscripción de donativos en metálico abierta durante la coronación pontificia de la Virgen de los Desamparados de Valencia en 1923 (*Crónica..., Op. cit., pp. 641, 664*).

¹⁶¹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

obstante, y a pesar de que los benefactores delegaran en ocasiones la gestión del encargo en los responsables de las órdenes o congregaciones religiosas, no fue extraño que las comunidades de vida consagrada costearan obras para sus templos, a diferencia de las parroquias, gestionadas en su mayor parte por el clero secular.

Sin menoscabo del papel detentado por las instituciones religiosas, en la dilatada carrera profesional del escultor, a través de la documentación del obrador desfilan una pléyade de particulares, muchos de ellos profesionales liberales, nobles, militares, terratenientes, o industriales, que, juntamente con algunos miembros del artesanado y el comercio tradicional de la ciudad de Valencia, componen un vivo retrato de la sociedad católica de la Restauración, cuya pervivencia tras el paréntesis de la Segunda República y la Guerra Civil de 1936-1939, se prolongará hasta los años sesenta del siglo XX. Se trata del tipo de clientes del que se hizo eco el novelista Juan Valera en obras como *Pepita Jiménez*, o *El San Vicente Ferrer de talla*, donde como ha hecho notar Leonardo Romero, la pequeña imagen de devoción suscita los cuidados de una mujer¹⁶², aunque ha de señalarse, que este tipo de clientes encargaron por igual obras de pequeño tamaño para la piedad doméstica e imágenes de culto para las capillas, templos, y fundaciones por ellos patrocinadas, en el contexto de la España de la Restauración. Dentro de este tipo de clientes se nombran abogados como José Barberá, decano del Colegio de Abogados de Valencia, Antonio Gadea, Fernando Llácer, Ibáñez Ripollés, Francisco Soler; fiscales como César Moya o Leopoldo Castro Bay; notarios como Julio Amat Villalón, Francisco Gonzalbez López, y José Monforte; procuradores de tribunales como Francisco Gisbert Llopis; registradores de la propiedad como Juan Jiménez, o Francisco Sirvent López, así como el vocal de la Audiencia Provincial de Albacete, Francisco Segrelles Níguez.

Profesionales liberales como Rafael González Rodríguez, y Antonio Quirante, administradores de correos, Jesús Alberola Benavent, o Vicente Vilar David, ingenieros, Luisa Prat, y Teresa Bellver, maestras. José Cantó, Emilio Llin, Enrique Mira Albert, Antonio Part Torrent, Juan Bautista Palomo, José Porres, Francisco Ramallo Brodín, José Sanchis Bergón, Fernando Rodríguez Fornos, Claudio Vázquez, o José Wieden, médicos. Julio Baldó Gil, farmacéutico, o Manuel Peris y Vicente Traver, arquitectos. De todos ellos destacan por su relevancia pública el doctor Fernando Rodríguez Fornos, catedrático de Medicina, y más tarde rector de la Universidad de Valencia, y el arquitecto diocesano de Valencia Vicente Traver, con una brillante trayectoria en la exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 en pro del regionalismo¹⁶³.

Completan la relación algunos miembros de destacadas familias de la burguesía valenciana, como los Trénor o los Moróder. Aristócratas como los marqueses de Cáceres, Lara, Sardañola, Rio Florido, Vado, y Villores, las baronesas de Terrateig y del Castillo de Chirel, o las marquesas de San Joaquín y de Prado¹⁶⁴. Militares como los capitanes generales de Palencia, Ventura Fontán, y Valencia, Balbino Val de Castellar; los generales Dolz y Donad; los capitanes Salustiano Lozada, Gonzalo Rodríguez Romero, Domingo Sandoval Iglesias; o el comandante destinado a Alhucemas Roberto Gábida. Hacendados como Carlos Torres de Orduña, José Gil del Castillo, o Juan Antonio Tormo Monzó. Industriales como Remigio Albors Raduán, Eugenio Aracil,

¹⁶² Véase: VALERA, J., *Cuentos*, Imprenta Alemana, Madrid, 1908; *Pepita Jiménez*, Edición a cargo de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 160-161.

¹⁶³ Sobre su perfil véase: PÉREZ MORALES, J. C., *Op. cit.*

¹⁶⁴ A pesar de que el encargo fue hecho por el vicario de Almoradí Francisco Bernícola Ruíz, la imagen de San Francisco Javier labrada en 1942 para su parroquia [L.E., nº 2717], fue sufragada por los marqueses de Río Florido.

José María Berenguer, Salvador Magro, Silvestre Segarra, Sabino Sempere y comerciantes como Jesús Leal, José Monserrat, Filomena Poveda Murcia, viuda de Victoriano Pineda, o Leandro Ramón.

Las referencias a algunos propietarios de comercios tradicionales de la ciudad de Valencia, como la tienda de la Campana de la calle Bolsería, el horno de San Lorenzo, la farmacia de la plaza Cajeros, las librerías Chirivella, de la calle Zaragoza, o Universal de la calle Comedias, reflejan una familiaridad del escultor que en ocasiones recuerda la relación establecida por José Esteve Bonet con las clases menestrales de la Valencia de su tiempo. No en vano y al margen de la adulación implícita a las capas altas de esta sociedad que manifiesta la documentación del obrador, fueron ellas las que arrojaron a nuestro escultor tras su establecimiento en la ciudad, como atestigua el reconocimiento que le otorgaron sus propios vecinos de la comisión fallera de la calle Navellos en 1944¹⁶⁵. Lo mismo cabe decir a propósito de las clases medias. Resulta esclarecedor al respecto la opinión de Abelardo Navarro, empleado de “Transradio Española”, a cuya munificencia se debió el *Jesús de Medinaceli* de la iglesia de Aranjuez (1958) [L.E., nº 3123]. En una carta dirigida a José María Ponsoda, afirmaba a propósito de la imagen “haberla traído un pobre empleado y dar ejemplo a los acaudalados de este pueblo”¹⁶⁶.

También cabe señalar algunos miembros de oficios no relacionados necesariamente con la imaginería, fuera de los límites de la ciudad de Valencia, como los carpinteros Jesús Mellado de Almoradí, y León Barrilero de Alcázar de San Juan. A la mediación de este último se deben la mayoría de los encargos que se le hicieron en esta población manchega y sus alrededores después de la Guerra Civil.

Pertenecientes a la sociedad civil, aunque vinculadas generalmente a parroquias o templos conventuales, figuran diversas asociaciones de fieles y cofradías, que en distintos momentos recurrieron al escultor. Destacaron la Orden Tercera de Moncada, cuya imagen de San Francisco ha de tenerse como una de sus mejores obras, y las cofradías de la Virgen del Rosario y la Unión Antoniana de Villarreal, para las que construyó sus célebres carrozas. Las Hijas de María de La Font de la Figuera, Moncada, Novallas (Zaragoza), Teulada, el Grao de Valencia y Vinalesa, la Asociación de la Adoración Nocturna de Valencia, los clavaros de la Virgen de los Desamparados y las clavariesas de Santa Bárbara de Moncada, los clavaros de Nuestra Señora del Rosario de Museros, de la Virgen de Agosto y de la Virgen de los Dolores de Paterna, o la asociación de San Elías de la parroquia de Santísima Cruz de Valencia, figuran asimismo entre las corporaciones para las que trabajó con anterioridad a la Guerra Civil. Los contactos establecidos con algunas de estas agrupaciones con anterioridad al conflicto, explican el encargo de importantes trabajos como la imagen del Cristo de la Fe de Paterna [1939, L.E., nº 2482 D], la *Virgen de los Desamparados* de Moncada [1939, L.E., nº 2569], o el *San Elías* de la iglesia de la Santísima Cruz de Valencia [1939, L.E., nº 2498], al finalizar la contienda. El protagonismo de este tipo de asociaciones y juntas, en ocasiones creadas *ex profeso*, al objeto de coordinar la reconstrucción de la posguerra, juntamente con los cargos políticos del nuevo régimen y los miembros de las capas acomodadas, fue grande en este momento de la vida profesional del escultor.

¹⁶⁵ Esta distinción se conserva enmarcada en la casa familiar de Moncada.

¹⁶⁶ APEJMP., *Cartas de 1953 a 1961*. Carta de Abelardo Navarro a José María Ponsoda. 31 de marzo de 1959. En otra carta anterior, lamentaba la mala respuesta del párroco (APEJMP., *Cartas de 1953 a 1961*. Carta de Abelardo Navarro a José María Ponsoda. Aranjuez, 5 de febrero de 1958).

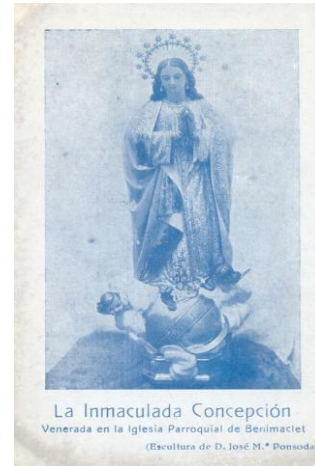


Fig. 210. José María Ponsoda junto a las Hijas de María de Benifaraig y la imagen de la Purísima Concepción construida para ellas. 1941. Fig. 211. Estampa impresa con ocasión de la bendición de la imagen de la Purísima Concepción Barrio de Benimaclet (Valencia), donde figura la autoría de nuestro escultor. Iglesia de la Asunción. 1941.

La Hermandad de los santos Abdón y Senén de Aldaia, las Hijas de María de Alfara del Patriarca, Benassal, Benifaraig, Benimaclet, Oliva, Torrevieja, o de la Parroquia de Santa María de Teruel, las clavarías de la Virgen de Agosto de Moncada, los Luíses de Sagunto, los clavaríos de San Vicente Ferrer de Paiporta, los cofrades del la Virgen de los Desamparados de Valencia y del Santo Cristo de Villarreal, las juntas de San José y del Cristo de la Fe de Paterna, o de la Virgen del Carmen de La Pobla de Farnals, manifiestan el protagonismo que durante la época iniciada tras el fin de la Guerra Civil, cobraron este tipo de colectivos [Figs. 210-212], en ocasiones asociados en su origen a unos vínculos profesionales, que hunden sus raíces en las antiguas cofradías medievales, como el pósito de Pescadores de Denia o la Junta de Caballerías de Puzol.

Cargos públicos del nuevo régimen, como los presidentes de las diputaciones provinciales de Jaén y Valencia, Joaquín Mollinedo Rojas y Ramón Laporta, los gobernadores civiles de Alicante y Lleida, los directores del Museo Provincial de Almería, Juan Cuadrado, y el Instituto de Bachillerato de Teruel o los alcaldes de Arquillos (Jaén), Daimuz, Llíria, Rafelcofer y Vinalesa [Fig. 213], se contaron también entre los clientes de José María Ponsoda durante la posguerra. Al constructor residente en Barcelona, Eliseo Nadal, se debió finalmente el encargo de la *Virgen de los Desamparados* de Benimarfull [1953, L.E., 3032]. El único de una profesión destinada a cobrar relieve durante los años del desarrollismo que cita la documentación. Para Melendreras Gimeno, los clientes del escultor a partir del siglo XIX no serían ya las cofradías, sino particulares, como comerciantes, e industriales y corporaciones locales, como ayuntamientos o diputaciones, cuya influencia en la escultura profana desde el siglo XIX fue determinante¹⁶⁷.

¹⁶⁷ MELENDRERAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos...*, *Op. cit.*, p. 238.



Fig. 212. José María Ponsoda con los miembros de la comisión encargada de recoger donativos para construir la nueva imagen de la Virgen del Carmen de La Pobla Farnals. Fig. 213. Jacinto Argaya, obispo auxiliar de Valencia junto a algunas autoridades de Vinalesa, el día de la bendición de la imagen titular de San Honorato.

La diversificación social de la clientela, desborda pues un planteamiento enfocado únicamente en términos meramente expositivos. En ocasiones no faltaron las conexiones entre los clientes, como demuestra el regalo de unas imágenes de la Purísima y San Prudencio, al burgalés Prudencio Melo y Alcalde, arzobispo de Valencia, por Buenaventura Fontán, capitán general de Palencia [1924, L.E., nº 1514]. La posguerra determinó el mantenimiento de las pautas ideológicas de la sociedad de la Restauración y su sistema de relaciones. Interesa a este respecto la recomendación hecha a Ramón Laporta, Gobernador Civil de Valencia en el encargo del *Sagrado Corazón de Jesús*, destinado a la nueva iglesia del Santo Ángel Custodio de Valencia [1946, L.E., nº 2841]. La aparición de nuevos clientes tampoco supuso el relevo de los antiguos, como demuestra el papel detentado por algunas órdenes y congregaciones religiosas a comienzos de la década de los sesenta, como las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, coincidiendo con los últimos años de la vida del escultor y la disminución de los encargos demandados por parroquias y asociaciones de fieles. Asociados a ese momento figuran también algunos empresarios como Francisco Roig o Evelio Mataix, a propósito del *San José* de Poble Nou [1961, L.E., 3206], o la *Santa Teresa de Jesús Jornet* de las Hermanitas de Alcoi [1962, L.E., 3255]¹⁶⁸, respectivamente.

¹⁶⁸ En 7 de mayo de 1963 la empresa que fundó Mataix S.A. Hilados Tejidos y Géneros de Punto le remitió las 26.000 pesetas del importe de la imagen (APEJMP., *Cartas de 1949 al 1960*).

5.5. El precio de las obras.

Mucho se ha insistido en la inferioridad de la imaginería respecto a otros géneros, como el monumento público o el retrato. Un aspecto a tener en cuenta a la hora de valorar su significación, frente a géneros que en justicia cabría considerar menores, como los trabajos para fiestas y cabalgatas, o las piezas decorativas, es el precio pagado por las imágenes, que encarnan la mayor parte de la obra de José María Ponsoda. El escultor anotó este dato en un *Libro de Cuentas*, que comprende los años 1951-1959. Los redactados con anterioridad a la Guerra Civil debieron perderse con el saqueo del obrador. A falta de noticias abundantes sobre obras concretas, los precios de este período hemos de estudiarlos a partir de las tablas orientativas, que el escultor incluyó en algunos de los folletos publicitarios del obrador [Figs. 214, 215]. Un folleto, impreso en el establecimiento de Antonio López y Compañía de Valencia, datable no antes de 1917¹⁶⁹, a juzgar por las obras, más modernas fechadas en ese año, cuya fotografía recoge¹⁷⁰, incorpora dos tablas de precios, una para las imágenes ordinarias o “corrientes”, esto es sin ángeles o figuras complementarias, ya que para grupos de dos figuras o más se establecían “precios excepcionales”, y otra para los crucifijos, en función de las cuales podemos hacernos una idea aproximada del valor de las obras en torno a ese año¹⁷¹. Dicho valor, se calculaba generalmente a partir de la altura¹⁷². Esta

¹⁶⁹ *Taller y Estudio de Escultura de José M^a. Ponsoda Bravo...*, *Op. cit...*, (Imprenta de Antonio López y Compañía, Isabel la Católica, 3).

¹⁷⁰ Son las imágenes de Santo Tomás de Aquino [L.E., nº 682] y el Beato Enrique Luzón [L.E., nº 706], para los Dominicos de Valencia, documentadas en 1917. Las otras que figuran son anteriores a ese año: el *San Francisco* para la Orden Tercera de Moncada de 1908 [L.E., nº 28], el *San Juan de Dios* para el sanatorio de la Malvarrosa de Valencia de 1910 [L.E., nº85], la *Purísima* Concepción de las misiones franciscanas de Tánger también de 1910 [L.E., nº 220], y el grupo de la *Virgen del Pilar con Santiago* de los Dominicos de Valencia, de 1913 [L.E., nº 371].

¹⁷¹ Véase los cuadros que incluye el folleto:

| NOTA DE PRECIOS DE IMÁGENES CLASE CORRIENTE | | | |
|--|-------------------------|-------------------------|--------|
| ALTURA (cm) | CLASE 1 ^a | CLASE 2 ^a | VESTIR |
| | Pesetas | | |
| 40 | 110 | 90 | 85 |
| 50 | 137 | 115 | 105 |
| 60 | 165 | 140 | 125 |
| 70 | 209 | 172 | 150 |
| 80 | 255 | 220 | 170 |
| 90 | 295 | 240 | 190 |
| 100 | 340 | 285 | 210 |
| 110 | 385 | 327 | 240 |
| 120 | 440 | 380 | 260 |
| 130 | 530 | 420 | 280 |
| 140 | 615 | 450 | 300 |
| 150 | 710 | 495 | 320 |
| 160 | 810 | 550 | 345 |
| 170 | 910 | 605 | 370 |

variable comprendía, desde la cabeza al final de la esfera o peana, cuyas dimensiones se establecían en un 12 % de la medida de la figura.



Fig. 214. Folleto publicitario del obrador de José María Ponsoda. Valencia. Antonio López y Compañía Ca. 1917.

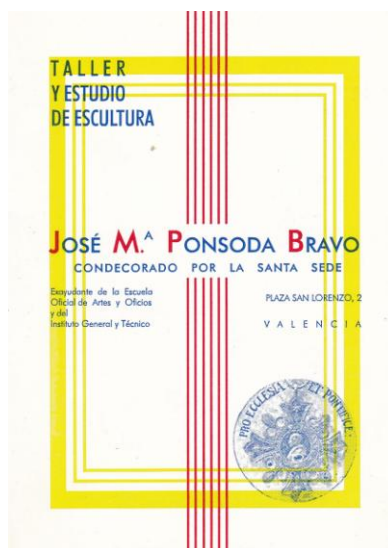


Fig. 215. Folleto del obrador de José María Ponsoda impreso durante la posguerra. No incluye tablas de precios.

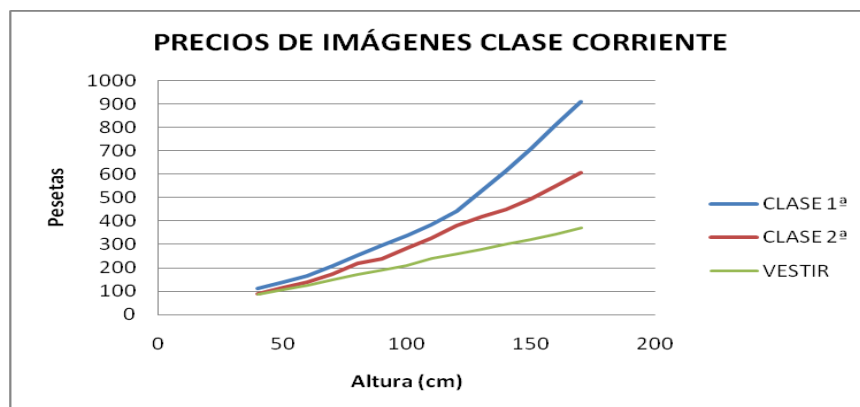
| NOTA DE PRECIOS DE CRUCIFIJOS CLASE CORRIENTE | | | |
|--|-------------|-------------|-------------|
| ALTURA (cm) | CLASE 1ª | CLASE 2ª | CLASE 3ª |
| | Pesetas | | |
| 20 | 92 | 90 | 60 |
| 25 | 114 | 100 | 75 |
| 30 | 128 | 112 | 95 |
| 35 | 138 | 120 | 100 |
| 40 | 150 | 135 | 125 |
| 50 | 180 | 153 | 150 |
| 60 | 210 | 195 | 175 |
| 70 | 246 | 229 | 200 |
| 80 | 286 | 267 | 220 |
| 90 | 336 | 300 | 250 |
| 100 | 366 | 349 | 300 |
| 110 | 509 | 390 | 336 |
| 120 | 565 | 443 | 365 |
| 130 | 638 | 500 | 425 |
| 140 | 744 | 608 | 500 |
| 150 | 808 | 660 | 552 |
| 160 | 898 | 750 | 607 |
| 170 | 980 | 800 | 680 |
| 180 | 1000 | 900 | 751 |
| 190 | 1200 | 1000 | 885 |
| 200 | 1300 | 1150 | 995 |

¹⁷² Así se desprende de la lectura del *Libro de la Verdad* del escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), por poner un ejemplo, de cuyos trabajos anotaba generalmente la altura en palmos, su importe en libras, y el destino o persona que la había encargado. A todo ello se añadía en los significativos el material y características que ofrecían. IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve...*, *Op. cit.*, pp. 25-88.

Ordenadas en función de varias categorías o clases, primera, segunda, y de vestir, para las imágenes corrientes, y primera, segunda y tercera, para los crucifijos corrientes, es decir al margen de la obra de estudio; los precios van de diez en diez centímetros, desde 40 hasta 170, en el primer caso, y desde 20 a 40 centímetros de cinco en cinco, y de 40 a 200 centímetros, de diez en diez, en el segundo caso. La inclusión de estas tablas de precios venía siendo habitual en los folletos y catálogos publicitarios editados por los obradores de imaginería valencianos y barceloneses, como a su pesar reconocía el escultor Aurelio Ureña, si bien y a diferencia de muchos de ellos, puede decirse que en términos generales no encontramos en este primer folleto publicado por José María Ponsoda y en otro que vio la luz con posterioridad, una constante numérica que explique su evolución en función del tamaño, sino que de una medida a otra, en ocasiones los precios difieren notablemente. Así, por poner un ejemplo, una imagen de cuarenta centímetros en clase primera importaba 110 pesetas, en clase segunda 90. Una de cincuenta, en primera 137 y en segunda 115. Una de sesenta 165 y 140 respectivamente; pero una de 70, 209 y 172. Para las imágenes de vestir, cuyo importe cabe estimar entre la mitad y en ocasiones un tercio del valor de las imágenes con ropajes labrados en la misma madera, se puede seguir una evolución más coherente, de modo que exceptuando el incremento de veinticinco pesetas que experimentan las obras de setenta centímetros respecto al tamaño anterior, y el de treinta pesetas las de ciento diez, el aumento del precio era de veinte pesetas de un tamaño a otro hasta el metro cincuenta, a partir de cuya altura el incremento ascendía a veinticinco, por tratarse de tamaños que cabía empezar a considerar naturales, como indica la gráfica que adjunto¹⁷³.

Lo dicho a propósito de las imágenes de primera y segunda clase podría aplicarse a los crucifijos. No existía una regla fija, así uno de cincuenta centímetros importaba en clase primera 180 pesetas, en clase segunda 153, y en clase tercera 150. Uno de sesenta por este orden, 210, 195, y 175 pesetas. Y uno de setenta, 246, 229, y

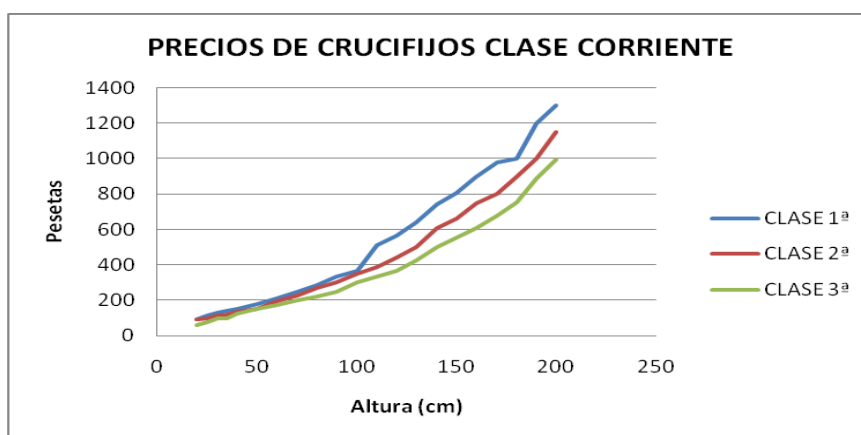
¹⁷³ Existe una relación directa entre la altura de la imagen y el coste por centímetro según se ha afirmado. Así, en las imágenes de clase primera, el precio oscilaba desde las 2,75 pesetas/ centímetro en las imágenes más pequeñas que eran de 40 cm, y las 5,35 pesetas/ centímetro en las imágenes más grandes (170 cm). En las imágenes de clase segunda, el precio por centímetro iba desde las 2,25 hasta las 3,56 pesetas respectivamente. En ningún caso el aumento del precio por centímetro responde a una relación proporcional, pudiendo señalarse que a partir de los 120/ 130, tamaño con el que se iniciaban las obras para el culto público, éste era proporcionalmente más alto. Destaca el caso de las imágenes de vestir, ya que en estas el precio por centímetro no variaba apenas, es decir, que cada centímetro de una imagen de vestir venía a costar lo mismo aproximadamente, independientemente de que la imagen fuera de mayor o menor tamaño:



200 respectivamente. No obstante en los de primera clase el precio aumentaba sensiblemente en los tamaños 110 (académico), y 180 (natural), como indica la gráfica que adjunto¹⁷⁴.

En una hoja suelta posterior, impresa por nuestro escultor con anterioridad a julio de 1936 con el mismo título del folleto publicado en torno a 1917¹⁷⁵, a juzgar por el aumento de precio experimentado por las obras, se incluye un listado de precios de Niños Jesús y cabezas de serafines¹⁷⁶. Gracias a ella conocemos que las tarifas en clase

¹⁷⁴ El precio de los crucifijos presenta un comportamiento más irregular. Los de primera y segunda clase venían a costar alrededor de 4,5 pesetas por centímetro para las imágenes pequeñas de 20 cm, y a partir de este tamaño hasta los sesenta centímetros el precio por centímetro iba disminuyendo. A partir de los 60 cm, el precio del centímetro iba aumentando hasta las 6, 50 y 5,75 pesetas respectivamente. Los crucifijos de clase tercera tenían un coste por centímetro que en las imágenes más pequeñas mantiene una relación algo irregular, pero a partir de las imágenes de 90 cm su precio por centímetro comienza a aumentar hasta las 4,98 pesetas por centímetro. En ningún caso los aumentos de precio siguen una relación proporcional.



¹⁷⁵ *Taller y Estudio de Escultura, José María Ponsoda Bravo...*, (Imprenta Huici, Gandia), *Op. cit.*

¹⁷⁶ Véase el siguiente cuadro incluido en el folleto anterior:

| NOTA MÍNIMA DE PRECIOS CONSIDERADA COMO CLASE CORRIENTE | | | | |
|--|--------------------------------------|-----------------------------|--|---|
| Dimensiones por centímetros | Imágenes esculpidas en madera | Imágenes para vestir | Crucifijos esculpidos en madera | Niños Jesús con ropajes tallados o desnudos, para vestir |
| | Pesetas | Pesetas | Pesetas | Pesetas |
| 20 | 90 | 65 | 100 | 50 |
| 30 | 135 | 75 | 141 | 65 |
| 40 | 165 | 90 | 186 | 85 |
| 50 | 190 | 100 | 231 | 105 |
| 60 | 240 | 125 | 276 | 125 |
| 70 | 290 | 150 | 321 | 145 |
| 80 | 345 | 175 | 366 | 170 |
| 90 | 390 | 195 | 411 | 195 |
| 100 | 435 | 220 | 456 | 220 |
| 110 | 475 | 240 | 501 | |
| 120 | 515 | 260 | 546 | |
| 130 | 565 | 285 | 596 | |
| 140 | 615 | 310 | 646 | |
| 150 | 665 | 335 | 696 | |
| 160 | 725 | 360 | 746 | |

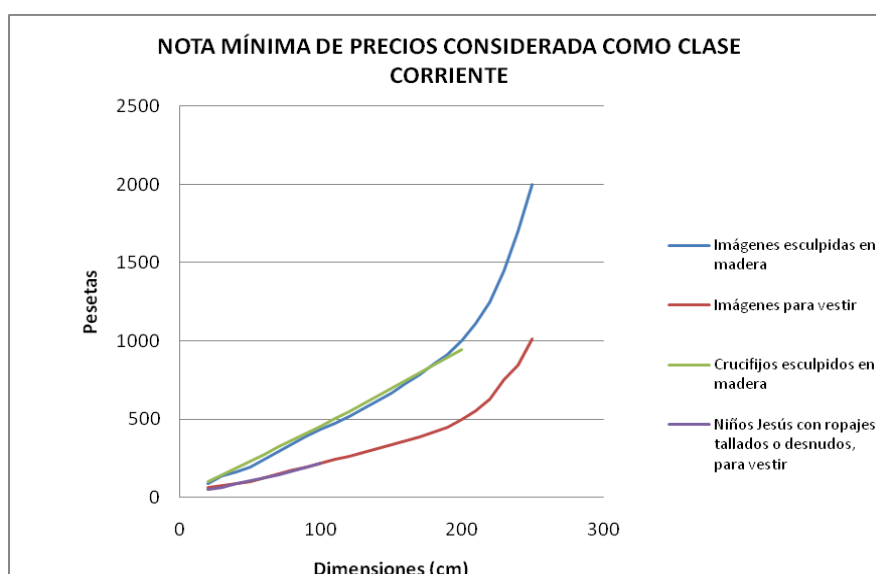
mejor en las obras de segunda era del 25 por cien, en primera el cincuenta, y en extra el ciento cincuenta, así como algunas condiciones. Las imágenes con Niño Jesús al brazo o angelitos en el trono de nubes, aumentaban el precio el veinte por ciento por cada uno. Para las imágenes que figuraban estar arrodilladas, sentadas o inclinadas, el precio era el de la medida que tendrían puestas de pie. En las medidas de las imágenes con trono de nubes o mundo y peana, se consideraba todo como altura total. Embalajes, gastos de transporte y corona iban como solía ser habitual por cuenta del destinatario. En líneas generales el precio de las imágenes esculpidas enteramente en madera se incrementaba sensiblemente a partir de los dos metros de altura, mientras los crucifijos y las imágenes de niños Jesús seguían una evolución más gradual¹⁷⁷.

Al igual que José María Ponsoda, muchos escultores con obrador abierto en Valencia publicaron hojas sueltas y folletos publicitarios con fotografías de sus obras y tablas de precios durante el primer tercio del siglo XX. Las hojas sueltas y folletos de los obradores de imaginería valencianos que conocemos, impresos con anterioridad a 1936, nos permiten afirmar que tanto antes, como después de la contienda, el precio de

| | | | | |
|-----|------|------|-----|--|
| 170 | 785 | 385 | 796 | |
| 180 | 850 | 415 | 846 | |
| 190 | 915 | 450 | 896 | |
| 200 | 1000 | 495 | 946 | |
| 210 | 1115 | 555 | | |
| 220 | 1250 | 625 | | |
| 230 | 1450 | 750 | | |
| 240 | 1700 | 845 | | |
| 250 | 2000 | 1010 | | |

| CABEZAS DE SERAFINES | |
|--|----------------|
| PARA IMÁGENES QUE SEAN DE LOS TAMAÑOS QUE SIGUEN | |
| <u>Centímetros</u> | <u>Pesetas</u> |
| De 20 a 50, importan | 25 |
| De 51 a 80 “ | 30 |
| De 81 a 100 “ | 35 |
| De 101 a 120...” | 40 |
| De 120 a 150...” | 45 |

¹⁷⁷ Véase al respecto la siguiente gráfica:



las imágenes dependió generalmente de sus dimensiones. En este sentido había una clasificación muy precisa en función de los tamaños. A diferencia de otras profesiones relacionadas con la madera, como los tallistas, cuyo jornal era fijo y ascendía entre 32 y 37 pesetas en 1947¹⁷⁸, el de los escultores dependía del trabajo realizado. Así, el escultor Federico Esteve, colaborador de José María Ponsoda en la última época del obrador, se refiere esta cuestión a propósito del aumento en el precio de los centímetros cúbicos de madera tallados que le planteó al maestro¹⁷⁹. Las noticias acerca de las imágenes encargadas tras la Guerra Civil, existentes en el Archivo Diocesano de Valencia, nos han permitido comparar los precios cobrados por nuestro escultor, con los de otros compañeros con obrador abierto en la Valencia de la época. En tanto, los precios estaban en cierto modo fijados, como demuestran las tablas de precios de los folletos y catálogos publicitarios, puede afirmarse que su caché fue semejante al suyo.

La comparación constata una notable similitud en los precios manejados por los obradores valencianos, frente a los realizados por otros centros como Madrid o Sevilla, generalmente más caros, al trabajar allí sobre modelos a tamaño definitivo o a medio tamaño que luego eran sacados de punto y no directamente sobre la madera. Acaso por esta razón, se constata un aumento de los precios en las obras encargadas a nuestro escultor fuera del ámbito valenciano, donde existía según se ha visto cierta convención sobre ellos. Así, el importe pagado al maestro por las obras que realizó para Almoradí, Aranjuez, Madrid, o Yecla, fue superior al que estas mismas obras hubieran importando, de haberse realizado para alguna población de la archidiócesis de Valencia, cuyos trabajos se confiaron generalmente a obradores valencianos. A pesar de la opinión de Vicenta Tarín, Carmelita de la Caridad del convento de Beneixama, vertida en la carta de solicitud de presupuesto para labrar una nueva imagen de la Virgen del Carmen, en sustitución de la destruida en 1936 que el escultor restauró años antes [1925, L.E., nº 1572], al afirmar: “Algunas personas nos afean el capricho de buscar el escultor más caro de Valencia”¹⁸⁰. Los precios cobrados por José María Ponsoda fueron similares a los de otros escultores activos en Valencia durante la época, distando mucho de los de algunos valencianos activos en Madrid, como Mariano Benlliure o José Capuz, los cuales como se verá, llegaron a cuadruplicarlos.

El precio de las obras supone un punto que ha escapado al estudio de la imaginaria de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. La realización manual de sus producciones, y su artística establecían una separación respecto a los bienes de consumo, como reconoció el folleto publicitario del obrador barcelonés de la Viuda de Reixach Vilas, publicado en 1923, al afirmar:

No pretendo presentar un catálogo completo o detallado de los muchos e importantes trabajos que se hacen en esta Casa, porque sería punto menos que imposible, ni tampoco considero oportuno que las imágenes tuvieran que apreciarse por sus dimensiones ni tengan que medirse por centímetros como cualquier otra mercancía vulgar, pues generalmente, esta clase de trabajos no se aprecian por la cantidad sino por la calidad y sobre todo por la originalidad de los mismos¹⁸¹.

¹⁷⁸ Carta de José María Ponsoda a Salvador Pascual Ballester en (*Cartas de 1947 hasta 1948*. Valencia, 6 de diciembre de 1947).

¹⁷⁹ FERNÁNDEZ OBREGÓN, F. J., *Op. cit.* El escultor planteó un aumento de dieciocho a veintidós pesetas en el precio pagado.

¹⁸⁰ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Carta de Vicenta Tarín a José María Ponsoda. Beneixama, 10 de agosto de 1942.

¹⁸¹ *La Artística...*, *Op. cit.*, p. 3.

No obstante los prejuicios iniciales, el afamado obrador no dejó de incluir en él la correspondiente tabla de precios de las obras, ordenadas en función de las medidas, como venía siendo habitual. El abundante y diversificado material humano existente en los grandes obradores de imaginería barceloneses y valencianos de la época, posibilitó una progresiva especialización del trabajo y en consecuencia un aumento de la producción, al dividir los operarios en función de las tareas que estos eran capaces de realizar. El volumen de obra construida en ellos, hizo posible el ofrecimiento en sus folletos comerciales de las tablas de precios aproximados, a las que hemos hecho referencia, que los obradores más modestos se vieron forzados a incluir. Así, el escultor Aurelio Ureña en la época en que estuvo asociado con Eugenio Carbonell afirmaba en el folleto de su obrador: “Nosotros, como todo artista que tenga conocimiento de lo que es arte, somos refractarios á darnos á conocer por medio del anuncio y presentar catálogos y nota de precios, como si se tratara de una industria cualquiera”¹⁸².

Para añadir en el folleto que editó al separarse de su socio:

Sabido es que no son los centímetros los que dan mérito a una obra de arte, sino la expresión del sentimiento de lo bello por el que se sienten atraídos los corazones piadosos al contemplar las obras que pertenecen al arte cristiano. Por desgracia, en esta época vamos á la decadencia á pasos de gigante. El mercantilismo todo lo invade, y la falta de ilustración artística es la causa que los clientes se alucinen fácilmente con esos catálogos de pomposos anuncios ¡grandes talleres! (imaginarios las más veces), con personal competente, según los adelantos de la época. No se que adelantos pueden haber introducido en el arte estos industriales que nos enseñe más que las obras de los grandes maestros¹⁸³.

Puede afirmarse que las tablas de precios incluidas en los folletos publicitarios que los obradores de imaginería valencianos editaron fueron en cierto modo orientativas. Estudiándolas comparativamente llegamos a la conclusión de que el valor de las obras dependía de muchas otras variables ajenas al tamaño. Sin perjuicio de lo señalado acerca del caché de nuestro escultor, en tanto esas mismas variables influyeron también sobre sus compañeros de oficio, en las tablas incluidas en el folleto y la hoja suelta editada por José María Ponsoda, no encontramos como se ha señalado, una constante numérica que nos indique el valor en función del tamaño. A veces ocurre que el precio de un tamaño al siguiente importa mucho más en proporción que el que hay entre ese mismo tamaño y el precedente, como hemos podido constatar. Así, según Aurelio Ureña:

...es curioso fijar la atención en la nota de precios de algunos catálogos. Además de las clases más corrientes está la clase superior y la extra, y sobre éstas, aún están las obras de ¡gran mérito artístico! En éstas el precio no es el que indican las notas, y aquí es donde el cliente se cae y paga mucho más las obras que si las encargara en un taller donde se fabrique menos pero se trabaje más a conciencia¹⁸⁴.

El folleto del obrador de José Ibáñez Ribes, señalaba con todo algunas pautas al respecto de los precios:

¹⁸² *Gran taller de Escultura Religiosa, Talla y Dorado, construcción de toda clase de imágenes en madera y figuras decorativas en barro, yeso y piedra. Se construyen altares, templetas, andas, urnas, para monumentos, etc., y se facilitan diseños y fotografías, Ureña y Carbonell, Colón 14, Valencia, s. a., s.f. (El subrayado es nuestro).*

¹⁸³ *Taller de escultura de Aurelio Ureña..., Op. cit., (El subrayado es nuestro).*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

“Los grupos compuesto de dos o más figuras, se considerarán como figuras separadas.

Las imágenes que su actitud sea estar arrodilladas, sentadas o inclinadas, el precio será el de la medida puestas de pie.

Las dimensiones de las imágenes se comprende desde la base de la peana a la parte superior de la cabeza, por lo tanto, las que lleven nubes o mundo formarán éstos parte de la altura para saber el precio¹⁸⁵.

El folleto del obrador de Vicente Tena a quien Ureña critica veladamente, indicaba algunas “condiciones” a propósito de las distintas categorías de trabajos:

1ª Las imágenes de talla de segunda clase serán de escultura buena, así mismo el decorado, en el que habrá adornos y cenefas doradas. Las de primera clase serán de escultura artística y bien acabada, y el decorado de gran riqueza.

Las de clase extra llevarán la túnica espolinada é imitando á ricas telas de oro.

2ª Los Crucifijos tallados en madera hasta la altura de 80 centímetros, llevan peana, ó monte rústico, igualmente la Cruz lisa o rústica según se desee, llevando en la peana los atributos del cráneo y femurs. Los Crucifijos de mayor altura no llevan peana.

3ª En las imágenes para vestir, si éstas llevan Niño Jesús como la Virgen del Carmen, San José, etcétera, aumentan en el precio el veinte por ciento de lo señalado en la tarifa.

Esta casa viste las imágenes á precios convencionales.

4ª Las imágenes esculpidas en madera, aunque lleven Niño Jesús, no hay aumento de precio.

5ª Los grupos compuestos de dos figuras, como son: la Dolorosa con el Cristo en brazos, el Arcángel San Rafael y Tobías, etc., se considerarán como figuras separadas y por consiguiente, el precio total será la suma de la que correspondan á cada una de ellas.

6ª Para las imágenes que figuran estar arrodilladas, sentadas ó inclinadas, el precio será el de la medida que tendrían puestas de pie.

7ª Las medidas de las Imágenes aunque lleven trono de nubes ó mundo y peana, todo se considerará como altura total¹⁸⁶...

Generalmente los obradores condicionaban el precio de las imágenes a la calidad de las mismas. Ésta no dependía ya únicamente de las dimensiones, sino del trabajo intelectual o grado de “estudio”, en la terminología de la época, que su ejecución exigía y el tipo de decoración aplicada, después volvere más detenidamente sobre la primera de estas cuestiones. En función de ambas variables se establecían un mínimo de tres categorías. El escultor Aurelio Ureña definía de este modo las categorías o clases:

Clase tercera. Aún siendo esta clase la más económica no dejarán de ser las figuras, aunque sencillas en detalles, elegantes y de buenas proporciones, sin descuidar la unción religiosa, nota característica de las imágenes de esta acreditada casa. El decorado consistirá en una cenefa de oro fino con adorno policromado.

Clase segunda. En esta clase será la escultura más perfeccionada en detalles de más estudio y el decorado será una orla de oro fino bruñido,

¹⁸⁵ *Arte Religioso Industrial taller de José Ibáñez Ribes, Escultura, Pintura, Dorados, C. Corregería 21, Valencia, s.a. s. f.*

¹⁸⁶ *Vicente Tena, Escultor, Valencia (España), Grandes y acreditados talleres de escultura religiosa en madera talla de adorno rico y decorado y encarnado, Catálogo Ilustrado, Valencia, s. a., p. 3.*

cincelada y policromada. Los fondos del ropaje color liso con toques de oro que lo distinguían de la tercera.

Clase primera. Esta clase será un trabajo acabadísimo en conjunto y detalles, lo que se dice una verdadera obra de arte referente á la escultura, dándole mucho realce á la obra el magnífico decorado, que consistirá en ancha orla dorada, cincelada, espolinada, y policromada, con todo el fondo del ropaje espolinado sobre oro o plata, según lo requiera la obra, imitando las riquísimas telas de espolín de oro¹⁸⁷ ...

Para los grandes talleres de imaginería seriada de Olot, el precio dependía del tamaño, complejidad de modelaje y sobre todo de la decoración aplicada a las obras. Así un modelo decorado con un tipo de decoración sencilla, resultaba más económico que el mismo, decorado en una clase más rica, aunque la decoración de las clases superiores implicaba también una mayor calidad en el retoque¹⁸⁸. La terminología de José María Ponsoda, referente a la decoración de las imágenes establecía una clasificación muy similar a la ofrecida por los talleres olotenses, condicionando en gran medida el precio de la obra. Así la clase “extra”, o mejor, incluía dorados con panes de oro fino de 22 quilates y policromías con óleo de primera calidad. La clase primera o “fina”, dorados a la corladura, y policromías de calidad discreta, y la clase segunda, o más económica, llevada a cabo reiteradamente durante la posguerra, oro falso o comercial y pinturas al óleo de calidad discreta.

No obstante la trascendencia de la decoración en el precio de las obras, el valor de las imágenes talladas en madera dependió también de otros factores estrictamente vinculados al proceso escultórico. Ya nos hemos referido al incremento de precio que sufrían las obras que incorporaban figuras secundarias, como ángeles, niños, o complementos de distinto orden: tronos de nubes, peanas, etc. Al margen de estas variables cuantitativas, existieron otras que podríamos denominar cualitativas, en función de las cuales se definieron conceptos como los de “obra de estudio” o “nuevo modelo creado” a los cuales José María Ponsoda se refirió a propósito de algunos trabajos que cabe considerar especiales. Así, las obras de estudio, en tanto que creaciones originales resultaron más caras que aquellas realizadas siguiendo un modelo hartamente empleado, utilizado en muchas otras ocasiones por el obrador.

No voy a hacer un análisis pormenorizado del precio cobrado por José María Ponsoda por las obras, en aquellos casos en que este dato nos resulta conocido, pero si extraeré algunas conclusiones de su cotejo. A modo de ejemplo, el importe de una imagen de tamaño natural (160 o 170 cm), tallada en madera y decorada en clase fina o primera, en los años inmediatos al final de la Guerra Civil, en el obrador de la calle San Lorenzo, estuvo en torno las cinco mil pesetas. A pesar de que esta cantidad en modo alguno resulta nimia, está bastante por debajo de la barajada por los obradores de ciudades como Madrid o Sevilla, donde las imágenes de vestir alcanzaron precios comparables. Como ya se ha indicado, los precios de nuestro escultor fueron similares a los de otros obradores valencianos que practicaron la talla directa, frente a los de otros

¹⁸⁷ *Taller de escultura de Aurelio Ureña...*, *Op. cit.*, Valencia, s. a. s. f. (El subrayado es nuestro).

¹⁸⁸ Alexandre Cuellar refiere que eran cuatro las clases de decoración ofrecidas por los talleres. Pilar Ferrés refiere solo tres a propósito de la firma “El Arte Cristiano”, cuya clasificación se acerca mucho a la ofrecida por nuestro escultor (CUÉLLAR I BASSOLS, A., *Els sants d’Olot*, Olot, 1986, pp. 151-153; FERRÉS LAHOZ, P., *El Arte Cristiano, passat i present d’una industria artesanal*, Olot, 2006, pp. 27-31).

centros donde las obras, realizadas generalmente mediante pantógrafo, importaron cifras muy superiores¹⁸⁹.

Con respecto a algunas obras realizadas para la provincia de Valencia, durante la posguerra¹⁹⁰, cinco mil pesetas importó la *Virgen de la Paz* de Villar del Arzobispo [1939, L.E., nº2538], el *Cristo de la Pobreza* de Aiello de Malferit [1940, L.E., nº 2587], el *Sagrado Corazón de Jesús* de Albaida [1940, L.E., nº 2600], o el *San Lorenzo* de Bélgida [1941, L.E., nº 2633], por poner algunos ejemplos. Algunas imágenes de la Purísima Concepción, como la de San Juan Bautista de Manises, de 130 centímetros de figura [1939, L.E., nº 2554], o la de Vilamarxant, de 150 [1941, L.E., nº 2645], importaron este mismo precio, a resultas del trabajo añadido que representaba la realización del trono de nubes. La ejecución posterior de los ángeles que acompañan esta última imagen, atestigua la tendencia a valorar estas obras como esculturas aparte a la hora de presupuestarlas. Así se desprende también del *San José* de la iglesia de San Andrés de Valencia, de 170 centímetros de figura [1940, L.E., nº 2602], en cuyo presupuesto, estimado en 10.000 pesetas ha de considerarse la realización de la figura en pie del Niño Jesús, y la extraordinaria decoración espolinada en oro fino del conjunto.

El presupuesto del *Jesús Nazareno* de Xàbia [1940, L.E., nº 2592], fue de 7000 pesetas, y el de Cocentaina [1941, L.E., nº 2641], 5000, por hacerles a ambos el cuerpo anatomizado. Generalmente el precio de las obras de vestir, continuó estimándose entre la mitad o un tercio del valor de las hechuras de talla completa. Así, la *Virgen de Agosto* de Manises [1940, L.E., nº 2576], de 140 cm de altura, importó 1000 pesetas y 1500 la de Guadalest [L.E., nº 2584], del mismo año y semejante tamaño, pero mejor decorada. Otras obras de vestir como las dolorosas de Rocafort y Quart de Poblet [L.E., 1943, nºs 2727, 2749], de 140 y 160 centímetros de altura, importaron 2000, y 2500 pesetas respectivamente, por concebirse sus rostros como obras de estudio.

Estas cantidades podrían considerarse hoy discretas, pero si comparamos las 20 pesetas que importaba el jornal diario de un trabajador industrial cualificado en los años que siguieron a 1946¹⁹¹, entenderemos que el ajustado número de imágenes talladas en madera, con respecto a las existentes en los templos con anterioridad a la Guerra Civil, estuvo en relación con el elevado coste que representaron para instituciones religiosas y

¹⁸⁹ Aunque no todos los escultores valencianos hicieron pagar lo mismo por sus obras, como demuestran las 45.000 pesetas que importó la urna y el *Cristo Yacente* de Alzira, encargados a Antonio Ballester Vilaseca (ADV, *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 31), en la práctica existió un consenso entre los obradores de la ciudad bastante general sobre esta cuestión. La comparación de los precios cobrados por los escultores valencianos con los de otros centros escultóricos del Estado, revela que en la posguerra estos primeros hicieron sus obras por menos dinero, al trabajar casi siempre la madera de forma directa. Al margen de algunas obras realizadas por escultores valencianos en Madrid para poblaciones de la Comunidad Valenciana, como la *Virgen de la Asunción* de Elx labrada por José Capuz por un importe de 20.000 pesetas (CASTAÑO GARCÍA, J., *L'organització de la Festa d'Elx al llarg del temps*, Valencia, 1997, p. 115), o el *Cristo Yacente* de Ontinyent, labrado por Mariano Benlliure por 27.000 pesetas (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 18/3), los precios de los imagineros activos en Valencia distan bastante de las 7.000 y 5000 pesetas que importaron el *Nazareno* y *San Juan Evangelista* de vestir de Antonio Castillo Lastrucci para Alicante (DE LA ROSA MATEOS, A., "Antonio Castillo Lastrucci, biografía y obra alicantina", en *Y en Alicante Antonio Castillo Lastrucci, restauración de la obra del imaginero para la Semana Santa*, Alicante, 2003, pp. 33-34), o las 25.000 y 40.000 pesetas que importaron cada una de las doce imágenes de los Apóstoles y cada una de las dos versiones de Jesucristo respectivamente, de la *Santa Cena* de Juan Guraya para Valladolid (VAL, J. D., y CANTALAPIEDRA, F., *Semana Santa en Valladolid, pasos, cofradías, imagineros*, Valladolid, 1974, p. 29).

¹⁹⁰ Los precios de las obras que se señalaran a continuación proceden de los expedientes conservados en el Archivo Diocesano de Valencia. Véase *Apéndice Documental*, documentos: VI-CXXXVIII.

¹⁹¹ VILAR RODRÍGUEZ, M., "El precio del trabajo industrial en las primeras décadas del franquismo (1936-1963): las limitaciones de las fuentes estadísticas", Madrid, 2004, p. 17.

asociaciones de fieles¹⁹². En numerosas ocasiones tuvieron que recurrir a rifas y tómbolas para costearlas, generalmente en los pueblos pequeños, al no existir otra fuente de financiación. El maestro se mostró siempre comprensivo para con ellas y en aquellos casos en los que no se disponía de suficientes recursos aconsejó la solución más económica¹⁹³. Esto es, la restauración de alguna imagen antigua, o su adquisición en pasta de madera a los talleres olotenses “El Sagrado Corazón”. Cuando había posibilidades y existía la firme determinación de encargar una obra tallada en madera solía indicarles la conveniencia de fraccionar su importe en tres plazos, un primero al realizar el encargo, un segundo cuando estaba a punto de decorar, coincidiendo con la visita del comitente en cuestión para dar su conformidad, y un tercero y último al recogerla, una vez terminada, de modo semejante a lo acostumbrado como norma general por los obradores valencianos. No obstante las condiciones estipuladas, las demoras en el pago fueron frecuentes y en bastantes casos, pasado el tiempo, con frecuencia se vio obligado a reclamarles las cantidades que le adeudaban. Ha de señalarse que durante esta época nuestro escultor desistió de realizar obras de palillo o de clase segunda para las poblaciones del área valenciana donde eran vistas con recelo por la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia. La exigua diferencia de 1000 pesetas entre las 4000 que importaban el presupuesto para realizar la imagen de Bernardette Soubirous que acompaña a la *Virgen de Lourdes* de Cieza en madera [1945, L.E., nº 2805], y las 3000 en palillo, finalmente aceptado¹⁹⁴, sugiere que por entonces no merecía la pena realizar obras de esta clase, habida cuenta de la gran cantidad de imágenes patronales e interesantes encargos que a la sazón le fueron encomendados. A lo largo de los años cincuenta, los precios experimentaron una notable subida, consecuentemente con el incremento progresivo del nivel de vida¹⁹⁵.

¹⁹² En este sentido, resulta altamente elocuentes las palabras del mercedario fray Tomás Domínguez, comendador del convento de Lleida, en carta a José María Ponsoda lamentando la inhibición de un devoto que deseaba regalar a su iglesia una imagen de San Antonio de Padua tallada en madera: “Aquí están acostumbrados a pagar imágenes de pasta y por eso se extrañan de todo” (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Lleida, 19 de octubre de 1949).

¹⁹³ Como en los casos en que recomienda a Heremógenes Lorenzo, arcipreste de Mieres (Asturias), la restauración de una Dolorosa mutilada en la revolución de Asturias, en tanto resultaría más económico que hacerla nueva: “pues no tendrá necesidad de gastar tanto en hacerla de nuevo” (APEJMP., *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*. Carta de José María Ponsoda a Hermógenes Lorenzo. Valencia, 21 de diciembre de 1935. El subrayado es nuestro), o se muestra conforme a la posibilidad de restaurar el *San Francisco* de las Clarisas de Cocentaina [L.E., nº 2985]. También le ofreció a Francisco Javier Redó, párroco de Flix (Tarragona), esta posibilidad a propósito de algunas imágenes: “Digo que puede mandar las imágenes para restaurarlas Santísima Virgen Dolorosa, Santísimo Cristo, San José, que las haré por lo menos posible de precio y lo mejor pueda” (APEJMP., *Cartas escritas y mandadas*. Valencia, 11 de julio de 1953).

¹⁹⁴ Carta de José María Ponsoda a Antonio Sánchez Oliva, párroco arcipreste de Cieza (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Valencia, 11 de diciembre de 1943).

¹⁹⁵ Como se ha señalado las obras destinadas fuera de Valencia importaron precios superiores. Así, nuestro escultor indicaba a la directora del obrador litúrgico Nazaret establecido en Palencia: “No tengo catálogo ni nota de precios, solo hago trabajo de encargo todo en clase 1ª y Extra y alguna imagen de Estudio que son las que indico que tengo hechas. Referente á los precios para que tengan una idea, midiendo un metro como mínimo 13.000 pesetas y de 150 cm de 18.000 a 20.000 pesetas según imagen”. (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, 23 de abril de 1958).

5. 6. El quehacer artístico.

5.6.1. La formación del escultor.

La formación de José María Ponsoda, iniciada en Barcelona en 1892 y completada en Valencia, entre 1901 y 1904, le permitió la adquisición un nivel de competencias muy superior al habitual entre los imagineros de su tiempo, brindándole un amplio conocimiento de todo cuanto en ambas ciudades se hacía. Cabe recordar que a raíz del colapso de la mayoría de las escuelas escultóricas de las provincias españolas, en la primera mitad del siglo XIX, quedaron como únicos centros de relevancia, abasteciendo de imágenes religiosas al resto del Estado. El dinamismo detentado por sus obradores eclipsó el de urbes en otro tiempo activas, como Sevilla o Murcia, cuya actividad, a la sazón languideciente, las alejó del papel rector desempeñado por ellas. Como hemos visto, Barcelona y Valencia constituían a la sazón las ciudades productoras que surtían de imágenes todas las provincias, y sus mejores escultores, muchos de ellos establecidos en la capital del Estado, tuvieron un lugar preeminente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Ya se ha hablado del papel detentado por el obrador de imaginería en la formación del futuro escultor, justo será reconocer su responsabilidad en la configuración del arte de José María Ponsoda¹⁹⁶. Muy especialmente del nazarenismo que conoció en sus comienzos en Barcelona con Francisco Torrás y los profesores de la escuela de Llotja, y del neobarroco valenciano, asimilado de su segundo maestro, Damián Pastor. En el estudio de los rasgos que caracterizaron la obra de nuestro escultor habremos de tener en cuenta sus fuentes de inspiración, fundadas en tradiciones artísticas diversas. Así, a su formación inicial en Barcelona, donde se familiarizó con la escultura de su tiempo, hemos de sumar las tendencias neobarrocas y tardo-académicas de la imaginería valenciana, que nunca olvidó la lección de figuras como Ignacio Vergara, José Esteve Bonet, José Puchol Rubio, Francisco Sanchis o Felipe Andreu. La referencia a los escultores valencianos del siglo XVIII, en lo que respecta a estas influencias, ha sido abordado en los últimos años, como hemos visto en el apartado dedicado al escultor en la historiografía¹⁹⁷, pero no así la del arte religioso de su época, a través del mundo de la moderna estampa de devoción, acaso porque lejos de profundizar primero en una y evolucionar luego en la otra dirección, las cultivó de forma conjunta, y ambas se solapan a lo largo de toda su trayectoria artística. El hecho de que saltara de unas fuentes de inspiración a otras, probablemente a requerimientos de los clientes, necesariamente comportó consecuencias en su estilo, que hubo de adecuarse a ellas. Este eclecticismo en cuanto a las fuentes de inspiración, estuvo condicionado como veremos por la encrucijada de influencias y corrientes artísticas que se dieron cita en el arte su tiempo y en distinto grado informa la producción de otros nombres de referencia de la imagen escultórica religiosa valenciana de su generación, como Venancio Marco, Pío Mollar o Francisco Teruel Francés, este último barcelonés

¹⁹⁶ Para Francesc Santana, el obrador sería el garante de la transmisión de las formas barrocas tradicionales de la imaginería valenciana, invariablemente a lo largo del tiempo. Discrepo de las opiniones que niegan a la imaginería la categoría de creación: *“Per tant, el mestre que ja havia rebut els canons del seu mestre, s’encarregava de transmetre’ls als seus deixebles amb la meteixa dedicació i disciplina que ell els havia rebut, assegurant-ne així un llenguatge (en aquest cas el barroc) que perdura pràcticament inalterable a través del temps. Amb això no s’ha d’entendre que d’aquest tallers eixiren meres còpies rànries del passat, sinó que el talent creatiu de cada futur escultor es movia sempre dins de certs canons”* (SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, p. 27.).

¹⁹⁷ MIRAVETE GÓMEZ, J. A., “Presentación”, en CABRERA REINA, R., (Com.), *Op. cit.*, p. 16.

de nacimiento como José María Ponsoda, establecido tempranamente en Valencia, por poner unos ejemplos. En consecuencia, por más que el nazarenismo constituyera la orientación inicial de su arte, como atestigua el *San Narciso* realizado en 1901 en Barcelona para un particular de Moncada, su temprana instalación en Valencia contribuyó a la adopción de las pautas neobarrocas y tardo-académicas vernáculas, que aparecen muy pronto en algunas obras de empeño, como el *San Francisco* de la Venerable Orden Tercera de Moncada [1908, cat. 55], el relieve en piedra de la iglesia de San Esteban de Valencia, con marcada pose semi-genuflexa [ca. 1913, cat. 434], o los tronos de nubes del *San Francisco de Borja* de Torís [1907, cat. 53], y el Santísimo de Alfara del Patriarca [1910, cat. 468], aunque tan pronto como su obra empezó a ser demandada, retornó al sobrio estilo inicial del *San Narciso* [1901, cat. 266]. No cabe duda de que su formación en la Escuela de Bellas Artes de *Llotja* lo puso en contacto con el arte del momento, permitiéndole actualizar la tradición del obrador.

5.6.2. La imagen devota. La influencia de las fuentes de inspiración gráficas.

La obra de José María Ponsoda acusa en gran medida la utilización de las estampas devotas que circularon en su tiempo, cuya influencia en la difusión de la imagen religiosa resultó trascendental hasta la aparición de la fotografía. Iniciando el desarrollo de esta influencia por la tradición académica, el *San Luís Bertrán* de los Dominicos de Barcelona, fechable en torno 1916 [cat. 80], se inspira en la estampa del santo de Francisco Jordán (Muro d'Alcoi 1778-Porta Coeli, 1832), dibujada por Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850), [Fig. 216]. En aquellos casos en los que los testimonios fotográficos faltaron o no fueron de suficiente calidad, constituyeron la fuente directa para su recreación fidedigna después de la Guerra Civil, como ocurrió con el *San Elías* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia [1939, cat. 139], basado en la estampa de Tomás Rocafort López (Valencia, 1785-1857), el *San Honorato* de Vinalesa [1956, cat. 239], respecto a la obra de Joaquín Giner (Xàtiva, 1728-Valencia, 1755), fechada en 1754. Acaso también en el *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1939, cat. 148], cuya estampa, obra de Tomás López Enguídanos (Valencia, 1773-Madrid, 1814), pudo serle de mayor utilidad que la fotografía conservada, o en la reconstrucción del *Cristo de la Sangre* de Lliria a partir de la estampa de Facundo Larrosa Pellicer (Antes de 1830-finales s. XIX), [L.E., 1939, nº 2556. Fig. 217], en tanto la fotografía existente no es de muy buena calidad. Para el malogrado *San Hipólito* de Cocentaina, encargado finalmente en Barcelona a José Vila Rafel, se sabe le fue facilitada la estampa del santo, que dibujada por Vicente López llevó al grabado Rafael Esteve Vilella (Valencia, 1772-Madrid, 1847)¹⁹⁸, [Fig. 218].

¹⁹⁸ Al margen de la propia estampa, conservada en el archivo personal del escultor existe una nota sin fechar de E. Esteve para que le sean entregadas dos fotografías de la antigua imagen, una en color y otra en blanco y negro (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*).



Fig. 216. Tomás López-Enguïdanos, *San Vicente Ferrer*. 1810. Fig. 217. Facundo Larrosa Pellicer, *El Cristo de la Sangre de Lliria*. 1841. Fig. 218. Rafael Esteve. *San Hipólito patrono de Cocentaina*. 1792.

La influencia del grabado se plantea también al margen de la reproducción fidedigna de la imagen de culto, como ocurre con el *San Vicente Ferrer* de los Dominicos de Valencia [1914, cat. 72], del que realizó numerosas versiones o en el *San Pascual* que hizo en la recta final de su vida para su devoción particular [1958, cat. 295]. La primera obra parece inspirada en la estampa del santo de Tomás López-Enguïdanos (Valencia, 1773-Madrid, 1814), abierta a partir dibujo de Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850), por más que el trono de ángeles mancebos resulte más cercano a la cromolitografía devota. Respecto al *San Pascual*, está basado en la estampa de Manuel Peleguer Tossar (Valencia, 1759-1831), obra de 1797, con dibujo de Manuel Camarón Meliá (Segorbe, 1763-1806), aunque incluye sendos corderos de gran tamaño ajenos a esta fuente. Cabe aventurar que en la búsqueda de soluciones un experimentado imaginero como José María Ponsoda no tuvo porque limitarse a lo que una sola fuente pudiera sugerirle, sino que ante un tema de fuerte calado religioso debió informarse de cuantas posibilidades le ofrecieran las estampas y otros medios de reproducción de la imagen que circulaban en su tiempo.

No obstante los ejemplos valencianos de los siglos XVIII y XIX señalados, fueron generalmente los grabadores franceses y sus modernos establecimientos litográficos los que detentaron un mayor protagonismo a lo largo de toda su carrera. A ellos sucumbió la obra religiosa de pintores de la personalidad de Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923), o Julio Romero de Torres (Córdoba, 1874-1930), por poner unos ejemplos. Al margen de la influencia de las láminas de la *Biblia* de Gustave Doré (Estrasburgo, 1832-Paris, 1883), el papel principal corresponde a la obra del editor y grabador Louis Auguste Turgis (Gouville, 1818-1894). Sus estampas se relacionan directa o indirectamente con numerosas obras, los grupos de la *Virgen del Pilar* de los Dominicos de Valencia [1913, cat. 68], y la *Virgen del Rosario* de la Casa Natalicia de San Vicente en Valencia [1916, cat. 77], el *San Francisco* de las Siervas de María de Portugaleta [1916, cat. 76], el *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, cat. 105], o el *San Agustín* de Castelló [1958, cat. 241]. También el *Sagrado Corazón de Jesús* conservado en la iglesia de Guadasséquies [1916, cat. 271], o el *Niño Jesús Refugio de las Almas* de la colección Dolores Soler Ballester [1956, cat. 292], ambas obras de devoción. Cercano a sus estampas devotas, aunque no en un

sentido literal se encuentran las vírgenes de la Candelaria de Riohacha (Colombia), [1923, cat. 110], y Albaterra [1941, L.E., nº 2627], esta última realizada ya en la posguerra [Figs. 219, 220], o la de Consolación de Vila-real [1926, cat. 118].

Obra a destacar a propósito de la influencia del grabado de devoción, por su condición de conjunto, materializado curiosamente durante la posguerra, es el *San Francisco* con los patronos de la Orden Tercera, *San Luís rey de Francia* y *Santa Isabel de Hungría*, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940-1945, cat. 162], basado en una estampa anónima de sus mismas coordenadas estéticas, como se deduce de los paralelismos del rey santo con el de Louis Auguste Turgis. A esta época pertenece asimismo la *Santa María Magdalena* de Benifaraig [1951, cat. 224], inspirada en una litografía de Pierre-Gustave Staal (Vertus, 1817-Ivry, 1882). Relacionados con los establecimientos litográficos y su influencia, hemos de destacar asimismo la casa Dopter de París, con la que se relacionan algunas composiciones del *Sagrado Corazón de Jesús* inflamado entre ángeles mancebos, como las urnas eucarísticas en forma de corazón de los Hospitalarios de Palencia [1919, cat. 498], y las Hijas de María del Rosario de Vila-real [1928, cat. 502], [Figs. 221, 222].

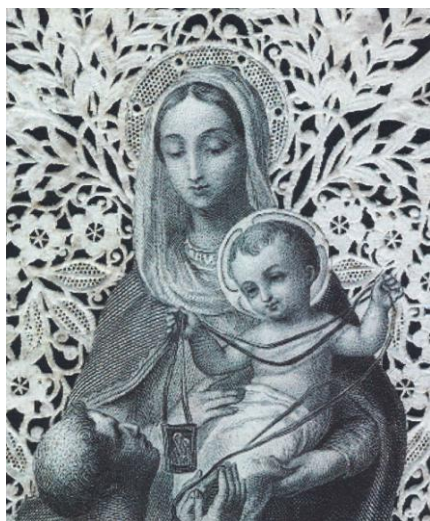


Fig. 219. Louis Auguste Turgis, *Nuestra Señora del Carmen*.



Fig. 220. José María Ponsoda, *Virgen de la Candelaria*, 1941. Albaterra, iglesia de San Jaime.



Fig. 221. Litografía de la casa Dopter. *El Sagrado Corazón de Jesús entre ángeles*.



Fig. 222. José María Ponsoda, *Arca Eucarística*, 1925. Vila-real, Hijas de María del Rosario. (Destruído).

Las escuetas láminas del *Año Cristiano*, del padre Juan Croisset, reeditadas en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XIX y XX, constituyeron fuente de inspiración a determinadas obras, habida cuenta de la religiosidad devota de nuestro escultor, como atestigua su empleo varias imágenes de Santo Domingo de Guzmán con la cruz de fundador y el libro de la predicación abierto [Figs. 223, 224]. Singularmente el de las Dominicas de Xàtiva [1928, cat. 464], que siguen el modelo de un San Juan de Mata, que reelabora el Santo Domingo de Guzmán de Claudio Coello (Madrid, 1642-1693)¹⁹⁹. También resulta tributario de ellas el *Santo Domingo de la Calzada* de mármol para la capilla del embalse de Loriguilla [1960, cat. 502]²⁰⁰.

¹⁹⁹ *Novísimo Año Cristiano*, Establecimiento tipográfico de Mellado, calle Santa Teresa nº 8, Madrid, 1856. El modelo figura en varias imágenes del santo de las que tenemos noticia por las fotografías del obrador, cuyas circunstancias y paradero desconocemos. Una de ellas estuvo destinada a Callosa d'Ensarrià, como consta en la anotación a lápiz y otra formó parte del retablo dedicado al santo en la iglesia de las Dominicas de Xàtiva [Cat. 464].

²⁰⁰ José María Ponsoda señalaba en contestación a una carta remitida por la empresa Portolés y Compañía S.A., adjudicataria de la presa: "La figura visto el *Año Cristiano* está representada vestida de túnica ceñida por la cintura con una cuerda" (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. 27 de septiembre de 1960).

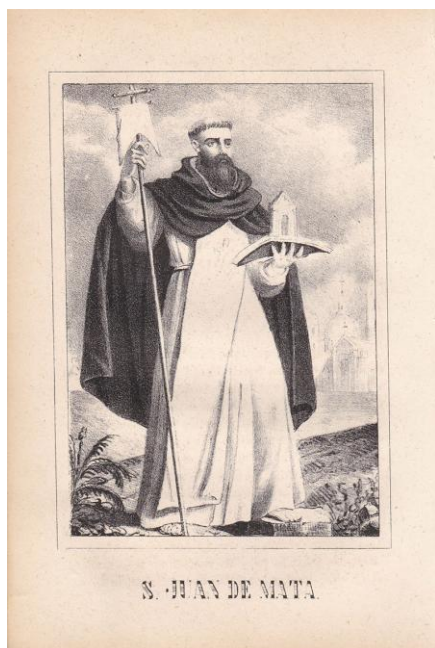


Fig. 223. *San Juan de Mata*, lámina del *Año Cristiano*.



Fig. 224. José María Ponsoda, *Santo Domingo de Guzmán*.

Relacionada con el proceso de asimilación del “gusto internacional por los temas bíblicos, tratados con ampulosidad extraordinaria y verosimilitud representativa,” en palabras de Reyero²⁰¹, a través de la stampa, destaca la obra de artistas extranjeros como los ilustradores Anton Robert Leinweber (Böhmisch Leipa, 1845-Munich, 1915), y su serie sobre las Sagradas Escrituras, Harold Copping (Camden Town, 1863-Kent, 1932), y sus estampas bíblicas, o el inquietante Santo Rostro pintado por Gabriel Max (Praga, 1840-Munich, 1915), que inspiró el relieve del *Cristo de la Sábana Santa* [ca. 1958, cat. 451]. Las estampas de estos artistas que recogieron el testigo de los nazarenos y del anterior gusto “franco-alemán moderno,” de Overbeck y sus seguidores²⁰², se conservan hoy en la casa familiar de José María Ponsoda en Moncada procedentes del obrador. El escultor procuró dar a sus imágenes toda la propiedad posible en cuanto a rasgos étnicos, indumentaria, gestos y actitudes, por influencia de estas fuentes. Su difusión constata la renovación de la imagen escultórica religiosa valenciana a partir del arte religioso europeo del siglo XIX, inspirado por el medievalismo y el clasicismo, y sugestionado por la lección del Renacimiento, del que tempranamente se hizo eco la escultura catalana del último tercio del siglo XIX y el primer cuarto del XX, a través de la obra religiosa de los escultores franceses. Cabe indicar que la influencia del

²⁰¹ REYERO, C., “Cuando los dioses clásicos no existían ya y los modernos no eran adorados todavía. Un lugar para el XIX en Bilbao,” en BARÓN, J., y REYERO, C., *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del museo de Bellas Artes de Bilbao*, Valencia, 2006, p. 26. Testimonio aún de esta búsqueda de la antigüedad bíblica resulta la actitud del reverendo Carlos Irlés Vinal, canónigo de la catedral de Orihuela, a propósito de las imágenes de San Joaquín y Santa Ana de Raiguer de Bonanza (Orihuela), quien señalaba a nuestro escultor como “tratándose de personajes hebreos debe estofarlas y debe lucirse en el decorado”. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Carlos Irlés Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 14 de julio de 1947).

²⁰² Comentado a propósito de las esculturas de Antonio Palao para el nuevo retablo neogótico de la catedral de Murcia por poner un ejemplo (FUENTES PONTE, J., *Murcia mariana*, Lérida, Imprenta Mariana, 1880, Parte Primera, p. 31 (Citado por MELENDREAS GIMENO, J. L., *La escultura en Murcia...*, *Op. cit.*, p. 213). Su presencia en Valencia la acreditan las estampas del apostolado de Overbeck conservadas en el archivo de la catedral de Valencia procedentes del obrador de imaginería y talla del pariente de José María Ponsoda, José Casanova Pinter.

nazarenismo, se había dejado sentir tempranamente en Cataluña, merced a su relación con Francia, país del que procedía el llamado estilo *Saint Sulpice*, divulgado a través de la estampa y la imaginería de reproducción en serie.

Como se ha señalado, la renovación de los modelos tradicionales de la imaginería valenciana, se había llevado a cabo en la ciudad del Turia, de la mano del historicismo romántico en contadas obras, como el retablo neogótico de la catedral o los dibujos para las nuevas vidrieras de su capilla mayor, debidas a los escultores Felipe Farinós Tortosa y José Aixa Iñigo respectivamente. Las purísimas de la Institución Teresiana de Valencia [1941, L.E., nº 2673] y el Seminario de Toledo [1941, L.E., nº 2679], inspiradas en la que Farinós realizó para Biar, atestiguan su conocimiento.

Las formas estilizadas de la estética *Saint Sulpice*, introducida en Valencia por Felipe Farinós, en los Arcángeles del nuevo retablo mayor de la catedral, se manifiestan en la *Purísima* de Jaca [1925, cat. 115]. Relacionada con el lienzo de regusto simbolista del pintor Alexandre de Riquer (Calaf, 1856-Palma, 1920), y en la imagen de la capilla de Pío IX en el Vaticano, constituyó el modelo de una larga lista de obras: Religiosas de la Pureza de Ontinyent [1941, L.E., nº 2656], San Lorenzo de Valencia [1942, L.E., nº 2706], el Colegio Imperial de San Antonio de Benagéber [1943, L.E., nº 2742], las religiosas de la Pureza de Mula [1950, L.E., nº 2960], el convento franciscano de Teruel 1950, [L.E., nº 2965], Lucía Ribes de Rafelcofer [1953, L.E., nº 3024], el Pantano del Generalísimo de San Antonio de Benagéber [1953, L.E., nº 3052], la colección Dolores Soler Ballester [1954, L.E., nº 3061], y la de San Francisco de Oliva [1954, L.E., nº 3061].

Dentro de estas mismas coordenadas estéticas se sitúa el *Sagrado Corazón de Jesús* de los Operarios Diocesanos de Salamanca [1929, cat. 124], cuyo éxito se explica a través de las sucesivas versiones de la imagen de la catedral de Valencia [1939, L.E., nº 2550], basada en él: Denia [1940, L.E., nº 2576], Crevillent [1940, L.E., nº 2596], Vila-real [1941, L.E., nº 2680], Rocafort [1943, L.E., nº 2726], Benifaraig [1946, L.E., nº 2823], y Rafelcofer [1950, L.E., nº 2950], hemos de entender a partir de la modernidad que encarnaba en un estancado medio local, en el que exceptuando algunas obras, como el conjunto escultórico del retablo mayor de la nueva iglesia de Beniarrés, encargado al obrador de los Hermanos Bellido²⁰³, o el medievalizante *Sagrado Corazón de Jesús* de Vicente Tena Fuster, conocido por la fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana²⁰⁴, con dalmática sobre la túnica, y fondo de nubes y serafines, escasearon los ejemplos de calidad. Las enrayadas, de rayos flamígeros, en forma de mandorla calada, o circulares, que en ocasiones acompañan estas imágenes, o los nimbos flameantes también obedecen como veremos, a las mismas fuentes de inspiración. El contraste de su estilizada simplicidad con las obras neobarrocas, debió coadyuvar a su aceptación por las órdenes religiosas, y el clero secular, más informados de las novedades, en una época en la que clientes particulares y cofradías todavía seguían apegados a los modelos barrocos y tardo-académicos tradicionales.

A la renovación de la imaginería valenciana coadyuvó la difusión de la moda *Saint Sulpice*, difundida por los establecimientos de imaginería franceses de Laugier o Verrebut por poner algunos ejemplos, a través fundamentalmente de los talleres de Olot. Los modelos de sus catálogos, nutridos de imágenes, inspiradas inicialmente en modelos franceses [Figs. 225, 226], fueron realizados por algunos de los mejores escultores catalanes del momento. En tanto constituyeron un compendio del arte

²⁰³ LÓPEZ CATALÁ, E., “Un monumento representativo del neogótico valenciano. La nueva iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Beniarrés 1897-1927”, *Alberri, XVIII, Quaderns del Centre d’Estudis Contestans*, 2006, pp. 135-137.

²⁰⁴ B.V. José Huguet J.H 13/ 459. Véase: Cat. Fig. 304.

cristiano desde la edad media, hasta el siglo XIX, según el eclecticismo del momento, se erigieron en verdadero vademécum de sus tendencias, siendo ampliamente utilizados por los escultores valencianos hasta los años sesenta²⁰⁵. La opinión, recogida de María Dolores Soler Ballester, sobrina de José María Ponsoda, según la cual su tío los juzgó con simpatía, se ve refrendada por las pequeñas imágenes de Olot, conservadas en la casa del escultor en Moncada, utilizadas acaso como modelos. Allí se conserva también un belén de la misma procedencia, integrado por un destacable número de figuras, testimonio asimismo de la apreciación que el escultor les profesó. El maestro no escondió la procedencia de estas fuentes que inspiraron muchas de sus obras. La denominación: “modelo catalán”, figura a propósito de algunas imágenes, como una Virgen del Carmen para la iglesia de la Asunción de Langa (Ávila), que no llegó a hacerse²⁰⁶, la *Asunción* de Flix [1951, cat. 225]²⁰⁷, o el *Sagrado Corazón de Jesús* entronizado del obispo de Teruel León Villuendas Polo²⁰⁸ [1955, LE., nº 3078]. Cliente ocasional del taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”, para el que en su juventud realizó algunos trabajos, como se ha señalado, gestionó en diversas ocasiones el encargo de imágenes de la firma cuando las circunstancias no permitieron su ejecución en madera. Numerosas obras de José María Ponsoda están basadas en modelos olotenses, tomados en sentido literal, o reinterpretados libremente, como se verá en el capítulo séptimo. La presencia de sus catálogos comerciales en los obradores de imaginería valencianos del siglo XX guarda relación al carácter de compendio que detentaron, constituyendo una proyección de las tendencias eclécticas vigentes hasta finales de los años cincuenta; fundadas no solamente en el nazarenismo y la estética *Saint Sulpice*, sino también en el arte religioso de todos los tiempos, por más que fueran las primeras, por la novedad que encarnaban las que mayor aceptación tuvieron, y en consecuencia las que más influyeron. Su dependencia de la estampa devota contemporánea dificulta en ocasiones la investigación. Ante los paralelismos entre la estampa y algunos modelos olotenses resulta harto complicado esclarecer cual de los fue la fuente que nuestro escultor tuvo en cuenta.

²⁰⁵ TAMARIT ORTEGA, E., *Op. cit.*, I, p. 205.

²⁰⁶ APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948.*, Carta de José María Ponsoda a Baldomero Sánchez. Valencia, 13 de junio de 1948.

²⁰⁷ APEHMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953.*, Carta de José María Ponsoda a Javier Redó Llonart párroco de Flix. 19 de mayo de 1951.

²⁰⁸ APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3078.



Fig. 225. *Santa Cecilia*, según modelo del obrador olotense “Las Artes Decorativas”.



Fig. 226. Emmanuel Fremiet (Paris, 1824-1910), *Santa Cecilia*, 1883-96. Dijon, Museo de Bellas Artes.

La lista de modelos de esta procedencia que observa paralelismos con obras concretas de José María Ponsoda resulta interminable, fundamentalmente las imágenes que se relacionan estrechamente con las devociones en boga, no obstante enumeraré algunas en las que esta influencia deviene clarísima, siguiendo el orden descrito a propósito de los temas. Las del *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa [1912, cat. 63], Sotresgudo [1918, cat. 92], el Seminario de Teruel [1925, cat. 114], Albaida [1940, L.E., nº 2600], la Institución Teresiana de Valencia [1941, L.E., nº 2673], y Faura [1942, L.E., nº 2686], cuyo modelo igual a los de Olivares y Albaida del Arjarafe (Sevilla), firmados por el escultor Miguel Castellanas, sería reproducido por el taller olotense: “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”, que adquirió todos sus modelos. También los de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles del barrio madrileño de Cuatro Caminos [1912, cat. 64], las Agustinas y el Hospital de Alcoi [1917, cat. 70], [1917, L.E., nº 671], si bien a través de la imagen labrada por Venancio Marco para la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia. Los de Santa María de Villena [1925, cat. 113], los Claretianos de Xàtiva [1944, cat. 188], y la iglesia de Pego [1944, L.E., nº 2784]. El relieve del *Sagrado Corazón de Jesús Eucarístico* de la iglesia del Temple de Valencia [1930, cat. 439]. Relacionados asimismo con los modelos olotenses, difundidos a través del fotograbado de sus profusamente ilustrados catálogos, y con la imaginería catalana en general, están asimismo las imágenes de devoción de *Cristo Rey*. Las encargadas por los señores Coco de Valencia, una de ellas conocida por fotografía [1930, cat. 278], y los numerosos de tamaño natural, vaciados en cemento Portland para las Terciarias Franciscanas de Tarragona [1928, L.E., nº 1856], las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [1930, L.E., nº 2030], las Agustinas de Requena [1935, L.E., nº 2374], la fábrica de Cerillas de Alfara del Patriarca 1939, [L.E., nº 2548], las Hermanitas de Castelló [1939, L.E., nº 2549], el Ave María de Benimámet [1939, L.E., nº 2555], y la casa familiar del escultor en Moncada

[ca. 1925, cat.426], todos ellos referidos en el capítulo anterior. Los crucifijos de las Escuelas del Ave María de Benimámet [1915, cat. 73], y el Miserere de Almoradí [1945, L.E., nº 2814]. *Jesús de Medinaceli* de Valencia²⁰⁹ (ca. 1950), el *Ecce Homo* de La Vall de Uixó [1953, cat. 233], y el *Resucitado* de Hellín (Albacete), [1924, cat. 111]. También los numerosos niños Jesús, en madera policromada, preferentemente de devoción como el de la colección Dolores Soler Ballester [ca. 1957, cat. 292], y otros más conocidos por fotografías antiguas cuyo paradero se desconoce [Figs. 227, 228]. El crucificado, que presenta los brazos extendidos sobre la cruz [L.E., nºs 407, 520, 973], el que imparte la bendición [L.E., nºs 1098, 2888], o el eucarístico [L.E., nºs 590, 2825], pueden relacionarse también con ellos, así como otras obras influidas por la imaginería catalana en sentido amplio. El grupo de San Joaquín y Santa Ana, de Raiguero de Bonanza, pedanía de Orihuela [1947, cat. 207], al que después se añadió la Virgen, no realizada inicialmente por razones presupuestarias, resulta muy similar al de las Terciarias Carmelitas de Gandía [1916, cat. 75]. El grupo se inspiró según afirma José María Ponsoda en un modelo de la casa Reixach de Barcelona²¹⁰, lo mismo puede decirse de la *Sagrada Familia* de Cocentaina [1926, cat. 283], o el *Niño Jesús Eucarístico* de Avilés, al que ya me he referido [1946, L.E., nº 2825]. La circunstancia de que ambas puedan relacionarse con obras de Francisco Font no sugiere su derivación directa, sino la inspiración en sus mismas fuentes. A propósito del ángel tenante de la *Virgen del Milagro* de los Dominicos de Valencia [1915, cat. 479], y las andas de la Virgen del Perpetuo Socorro de Almoradí [1942, cat. 493], puede citarse la figura modelada por Celestino Devesa para la fachada de los talleres “El Arte Cristiano”, destinada a erigirse en el emblema de la firma.

Con respecto a los temas mariológicos, la *Virgen del Carmen* de Gandía [Cat. 83], Tarragona [Cat. 89], San Juan y San Vicente de Valencia [1940, L.E., nº 2577], Yecla [L.E., nº 2624], La Pobla de Farnals [1946, L.E., nº 2788] y Llocnou de Sant Jeroni [L.E., nº 2996]. La *Virgen del Rosario* de Sasamón (Burgos), [Cat. 109], [Fig. 229], Guayaquil (Ecuador), [ca. 1926, Cat. 117], San Jaime de Vila-real [1944, cat. 193], la *Asunción* de Flix (Tarragona), [1951, cat. 225], y la *Virgen del Consuelo* de los Agustinos de Sao Paulo (Brasil), [1959, L.E., nº 3169], igual a otra encargada antes por el prior de los Agustinos de Castelló [1958, L.E., nº 3150].

Dentro de los santos *San José* de la catedral de Valencia [1941, cat. 171], y sus distintas versiones, para Vilamarxant [L.E., nº 2684], Alfara del Patriarca [1943, L.E., nº 2733], Cheste [1943, cat. 189], Benimarfull [1947, L.E., nº 2855], y Benifaraig [1945, L.E., nº 2792], los de los seminarios de Salamanca [1942, cat. 175] y Toledo [1946, L.E., nº 2817]. También algunas imágenes de mártires no ligadas tan directamente a las devociones del momento, *Santa Eulalia* de Murero (Zaragoza), [1912, cat. 66], *San Sebastián* de Caleruega (Burgos), [1935, cat. 136], *Santa Catalina* de Jaén [1942, cat. 176], *San Bartolomé* de Alfara del Patriarca [1942, cat. 177] y la Cénia (Tarragona), [1944, L.E., nº 2775], *Santa Lucía* de Buenavista (Colombia), [1960, cat. 246], o la neogótica *Santa Isabel* de los Franciscanos Teruel [L.E., nº 2967/2989].

²⁰⁹ A pesar de no estar documentado es obra tenida por suya, su esposa Amparo Ballester perteneció a su cofradía, y sus estampas figuran en el archivo personal del maestro. Aunque es obra de vestir interiormente se resuelve al modo del *Ecce Homo* de La Vall de Uixó, estando los ropajes realizados mediante telas endurecidas.

²¹⁰ APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de José María Ponsoda a Manola Pescetto. Valencia, 16 de febrero de 1952.



Fig. 227. *Niño Jesús con Palomos*, modelo de taller olotense. Fig. 228. José María Ponsoda, *Niño Jesús*, según modelo olotense. Primer cuarto del siglo XX. Fotografía del obrador. Fig. 229. *Nuestra Señora del Rosario*, según el taller olotense “Las Artes Religiosas”.

La opción por lo “gótico”, según denominación extraída del *Libro de Encargos*, a propósito de alguna de estas obras, encarnaba una renovación de la estatuaria religiosa fundada en la tradición cristiana y el medievalismo, frente a los modelos neobarrocos y tardo-barrocos vernáculos, inspirados fundamentalmente en las obras de los siglos XVIII y XIX, en un momento en que para la música religiosa se proponía un *motu proprio*. Estos últimos modelos, actualizados merced a las formas orgánicas del modernismo, en retablos, andas, o carrozas, pobladas de ángeles mancebos en actitudes inestables, que reproducían las victorias de los monumentos públicos del siglo XIX, y cuidadas tallas doradas, caladas o “trasfloradas”, según la adjetivación del escultor, aplicadas a estructuras de hierro, convivieron con aquellos a lo largo de toda su vida profesional.

La técnica realista de muchas de estas obras, conduce a abordar la diversidad de aspectos que confluyen en la escultura de la época, de hecho, el eclecticismo como concepto, acuñado para definir la cultura arquitectónica del período, resulta asimismo plenamente operativo para describir el proceso seguido por la imagen religiosa coetánea. Así puede afirmarse del grupo del *Ecce Mater o Cristo del Amor* que se venera en la iglesia de San Andrés de Teruel [1932, cat. 131]. La composición, integrada por las imágenes de la Virgen, San Juan y la Magdalena, a los pies del Crucificado, está en la línea del *Calvario* de Doménec Talarn del claustro de la catedral de Barcelona, y el del escultor Francisco de Paula Gomara, así como de los modelos del mismo tema propuestos por los talleres “*El Arte Cristiano*” y “*El Sagrado Corazón*” de Olot en sus respectivos catálogos. En último término las fuentes proceden de la pintura gótica, el tipo de composición con numerosas figuras, muy especialmente San Juan, cuyo modelo esta tomado del *Calvario* de Roger Van Der Weyden del monasterio del Escorial, y la Magdalena, con las manos cruzadas, al modo de la Virgen en la *Crucifixión* de Antonello de Messina. Su conocimiento no debió producirse necesariamente a partir de la estampa, sino acaso por medio de las láminas de algún libro, cuyo uso cebe considerar a propósito del arte antiguo y no únicamente del Renacimiento y el Barroco. Las expresiones de algunas de las imágenes de este grupo, participan en cambio del nuevo naturalismo de las décadas finales del siglo, singularmente la *Dolorosa*, en la línea renovadora de las dolorosas de Lorenzo Coullaut-Valera o Aniceto Marinas y su Soledad de San Millán de Segovia. La impronta del realismo catalán en obras de

acusada expresividad, como la *Dolorosa* de Sotresgudo [ca. 1920, cat. 535], los crucifijos de El Puig [1944, cat. 170], y Villanueva de la Jara (Cuenca), [1947, cat. 209], el *San Lorenzo* de Bélgida [1941, cat. 166], el *Nazareno* de Cocentaina [1941, cat. 168], el relieve de la Virgen del Carmen de Dolores Soler Ballester [1947, cat. 450], que aprovecha la mascarilla de la Virgen del *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, destruido en 1936 [1922, cat. 367], o el Jesús de Medinaceli de Aranjuez [1958, L.E., nº 3123], se aviene con la constitución clasicista de cabezas, cuerpos, y ropajes, que acusan el ascendiente nazareno y academicista de su formación en la escuela de Llotja.

Otra fuente de inspiración la suministraron determinadas imágenes de culto, a través de las socorridas estampas, obras antiguas en su gran mayoría, orientando en consecuencia su estilo hacia el historicismo. Los cristos de Limpias y del Salvador de Valencia, la *Dolorosa* de Tierra Santa, el *Jesús de Medinaceli* de Madrid, *San Miguel* de Lliria, los niños Jesús de Belén, Mula, o de Praga, o las vírgenes de los Desamparados, Lourdes, Fátima, del Sagrado Corazón, Montserrat, de Lledó, del Pilar, de la Salud de Algemesí, o de Vallivana, se hicieron generalmente con fidelidad a sus referentes originales. Solo el *Nazareno* de San Luís (República Argentina), [1929, Cat. 123], inspirado en la imagen de Venancio Vallmitjana para el cuarto misterio de Dolor del rosario monumental de Montserrat, se aparta de la conocida obra de Juan de Mesa, a la que alude no obstante la inscripción de la peana “Jesús del Gran Poder”, en letras capitales. El *Cristo de Limpias* (Cantabria) se cita expresamente como modelo de referencia de algunas obras [L.E., nºs 1638, 2565, 2661]. Su influencia aparece asimismo en algunos crucificados realizados al término de la Guerra Civil, como los de Yecla [1939, cat. 154], Real de Montroi [1941, L.E., nº 2661], y Banyeres de Mariola [1946, L.E., nº 2836], [Figs. 230, 231]. Aunque la práctica de reproducir imágenes de culto, muchas de ellas antiguas, trajo aparejadas consecuencias formales evidentes, la sujeción a sus respectivos prototipos obedeció en el fondo a motivaciones religiosas, al tratarse de obras de arraigada veneración. El conocido *Jesús de Medinaceli* de los Capuchinos de Madrid inspiró los de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), [1940, cat. 145], y Aranjuez (Madrid), [1958, cat. nº 3123]²¹¹. Con anterioridad a la recreación de la imagen original de San Miguel, titular del beaterio de Lliria [1939, cat. 141], José María Ponsoda la había tomado como modelo en diversas obras de devoción para particulares [1916, 1934, 1935, L.E., nºs 58, 528, 548, 2326]. La opción por esta imagen creo se debió a motivos devocionales, si bien el gusto por el gótico reaparece en numerosas obras, entre las cuales destaca por su vocación revivalista el busto de la Virgen de la Merced conservado en la casa familiar de Moncada [ca. 1940, cat. 263]. Al maestro le cupo asimismo el honor de labrar la efigie del célebre *Niño Jesús de Balate*, que se venera en su santuario de Mula, en sustitución del antiguo, destruido en 1936 [1939, cat. 147], en origen una típica imagen barroca de carácter triunfante a decir de García-Saúco Beléndez²¹². Al margen de las vírgenes veneradas en Valencia y sus pueblos, el impacto devocional explica la utilización de los modelos creados por Joseph Fabisch, José Ferrerira Thedi o Jean Marie Bonnassieux a propósito de la Virgen de Lourdes, de Fátima y del Sagrado Corazón.

²¹¹ La cronología de Lindo Martínez en 1953 (LINDO MARTÍNEZ, J. M., *Op. cit.*, 2004, p. 116), parece poco probable a la luz de la documentación que he manejado.

²¹² GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L., “Sobre escultura barroca andaluza. Imágenes exentas del Niño Jesús en Albacete”, *Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel*, Serie III, nº 13, Albacete, 2010, p. 246.

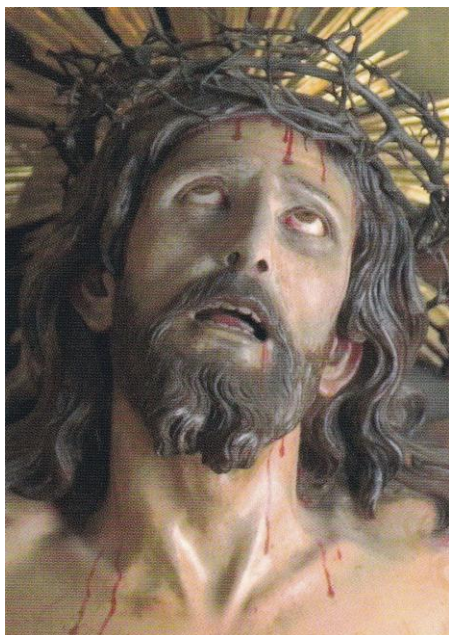


Fig. 230. *Cristo de Limpias*, siglo XVIII. Limpias. Iglesia de San Pedro.

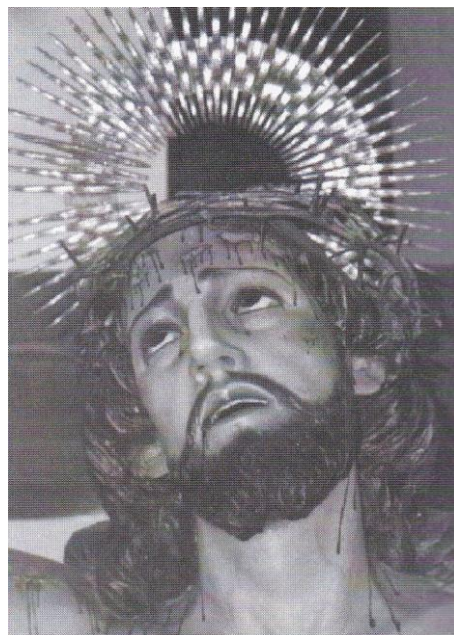


Fig. 231. José María Ponsoda, *Cristo de la Agonía*, 1947. Banyeres de Mariola. Ermita del Cristo.

5.6.3. Clasicismo, realismo y modernismo. La influencia del arte del siglo XIX.

Herederero de la plástica neoclásica, el clasicismo decimonónico constituye un referente en la obra de José María Ponsoda. Singularmente en el *Ángel* del panteón de la familia de Lourdes Ortiz en el cementerio de Benigánim [1912, cat. 428], aunque inspirado en los ángeles del tabernáculo de la iglesia del Temple de Valencia, de José Puchol (Valencia, 1743-1797), se acabó acercando a la depurada figura del Patriotismo del monumento a los Héroes del Dos de Mayo en Madrid, obra señera del romanticismo escultórico, debida al cincel de Francisco Pérez del Valle (Bones, Ribadesella, 1804-Madrid, 1884), [Figs. 232, 233].



Fig. 232. Francisco Pérez del Valle, *El Patriotismo*. Madrid. Monumento Héroes del Dos de Mayo. Fig. 233. Ponsoda, *Ángel para el panteón L. Ortiz* 1912.

Varios de sus crucifijos, especialmente el de la cripta del Asilo de San Eugenio de Valencia [Cat. 429], o el regalado por el escultor a su catedral al término de la Guerra Civil [Cat. 107], encuentran paralelos con el que pintó el infante Sebastián de Borbón en 1834, conservado en la Academia de *San Luca* de Roma, inspirado en modelos renacentistas. Otras imágenes de nuestro escultor denotan el estilo sobrio y monumental de la pintura religiosa del momento, fundada en la lección de pintores como Auguste-Dominique Ingres (*Montauban 1780-Paris 1867*), Antonio Ciseri (Ronco Sopra Ascona, 1821-Florenca, 1891), William-Adolphe Bouguereau (*La Rochelle 1825-1905*), Karl Bloch (Copenhague 1834-Italia 1890), o los italianos Angelo Inganni (*Brescia 1807- Gussago 1880*), Pietro Ivaldi-il Muto di Toletto (*Ponzone 1810-Acqui Terme 1885*). También la obra del alemán Hermann Clementz (Berlín, 1852-1930), de quien poseyó una reproducción enmarcada de gran tamaño de su célebre *Jesús entre los Doctores*. Entre sus influencias cabe considerar asimismo la pintura influida por el nazarenismo que practicaron nombres como Germán Hernández Amores (1823-1894), Eduardo Rosales (Madrid, 1836-1873), Antonio Ferrán y Satayol (Barcelona, 1786-1857), Pelegrín Clavé Roquer (Barcelona, 1811-Roma, 1880), Claudio Lorenzale (Barcelona, 1814-1889), Benet Mercadé Fàbrega (La Bisbal, 1821-Barcelona, 1897), Francisco Torrás Armengol (Terrassa, 1832-Madrid, 1878), o Antoni Caba Casamitjana (Barcelona, 1838-1907). Ya al margen del nazarenismo José Casado del Alisal (Villada, Palencia, 1832-Madrid 1886), Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918), y Casto Plasencia (Cañizar, 1846-Madrid, 1890), se relacionan con obras concretas de nuestro escultor, o en sentido más amplio con un estilo del que participó.

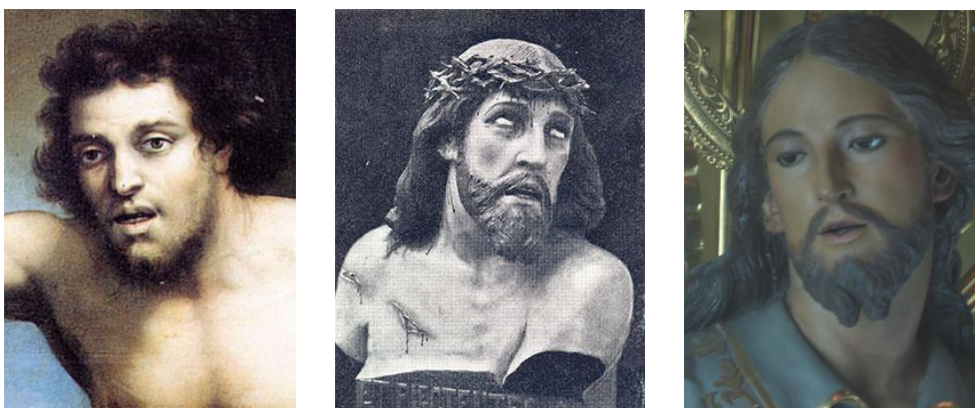


Fig. 234. Antonio Ferrán y Satayol, *San Juan Bautista*. Ca. 1820. Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Fig. 235. José María Ponsoda, *Cristo Coronado de Espinas*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 236. José María Ponsoda, *San José*. 1940. Valencia. Iglesia de San Andrés.

Prescindiendo de las similitudes encontradas en esas obras concretas respecto a la fuente de la que derivan, las vírgenes de rostros ovales de nuestro escultor resultan cercanas a las figuras femeninas de Ingres que imitaron numerosos artistas, como también la expresión devota de muchos pintores nazarenos, singularmente Antonio Ferrán y su San Juan Bautista por poner un ejemplo [Figs. 234-236].

Varias imágenes del Ecce Homo, entre ellas la de los Capuchinos de Valencia, vestida con túnica de tela al modo de Jesús de Medinaceli de Madrid, observan paralelismos con la obra de Ciseri, por más que probablemente estos paralelismos se canalizaran a través de los modelos de los talleres de Olot. Lo mismo cabe señalar acerca de la imagen procesional de Santo Tomás de Aquino de los Dominicos de

Valencia [1917, cat. 87], respecto al *Santo Domingo* de Francisco Torras Armengol de la Santa Cueva de Manresa, y de los grupos de San Jaime encargados por un particular de Valencia [1919, cat. 96], y Melilla [1950, cat. 221], respecto a la obra de José Casado del Alisal (Villada, 1832-Madrid, 1886), que informó la imagen de Tomás Viciano de la que proceden. El *Cristo Resucitado* de Hellín (Albacete), [1925, cat. 111], no se contextualiza al margen de obras como la pintura de Karl Bloch sobre el mismo tema, aunque muy probablemente a través del tamiz de la imaginería seriada.

El monumento a San Juan de Dios en Ciempozuelos [1949, cat. 427], y las imágenes del santo del museo Casa Pisa de Granada [1928, cat. 121] y la clínica que los Hospitalarios regentaban en Pamplona [1953, cat. 222], están basados en el lienzo de Manuel Gómez-Moreno González del Museo de Bellas Artes de Granada, obra en la que ya se percibe una profunda influencia realista. Diversos nichos poblados de ángeles y nubes esparcidas por sus paredes atestiguan la influencia de la pintura del siglo de oro, cuya sugestión pervive en las grandes decoraciones neobarrocas del pintor Casto Plasencia en San Francisco el Grande de Madrid, pletóricas de figuras y rompimientos de gloria, que nuestro escultor al igual que otros incorporaría como enmarcamiento de las imágenes de la *Virgen del Pilar* de los Dominicos de Valencia [1913, cat. 68], *San Francisco de Borja* de Gandia [1917, cat. 471], la *Virgen de la Piedad* de Puzol [1918, L.E., n° 936], o la *Purísima* de Albalat dels Tarongers [1919, cat. 472].

El maestro conoció sin duda la obra de los valencianos Carlos Giner Vidal (Valencia, 1834-1917), cuyo *Corazón de Jesús* propuso como modelo para la pintura del tabernáculo de Almoradí²¹³ [1946, L.E., n° 2827], Eduardo Soler Llopis (Alcoi, 1840-Valencia, 1928), Gonzalo Salvá Simbor (Valencia, 1845-?), José Benlliure Gil (Valencia, 1855-1937), Fernando Cabrera Cantó (Alcoi, 1866-1937), Enrique Simonet (Valencia, 1866-Madrid, 1927), Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867-Valencia, 1939), Ramón Garrido Méndez (Valencia, 1868-1940), [Figs. 237-238]. Su arte influyó en algunos pintores valencianos de la posguerra afectos a la temática religiosa, como José Bellver Delmás, del que era amigo, Manuel Diago, Casimiro Escribá, o José Segrelles Albert, coadyuvando a mantener su recuerdo.

²¹³ APEJMP., *Cartas 1947 hasta 1948.*, Carta de María Martínez viuda de Torres a José María Ponsoda. Almoradí, 9 de agosto de 1946.



Fig. 237. Fernando Cabrera, *San Agustín*, comienzos del siglo XX. Alcoi, Iglesia de San Agustín. (Destruído). Fig. 238. José María Ponsoda, *Santo Obispo*, primer cuarto del siglo XX. Paradero desconocido.

Relacionada con encrucijada clasicista-realista merece destacarse la obra religiosa de algunos escultores franceses como Philippe-Joseph-Henri Lemaire (Valenciennes, 1789-Paris, 1880), Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827-Courbevoie, 1875), Joseph-Hugues Fabisch (1812-1886), Emmanuel Fremiet (Paris, 1824-1910), Jean-Antoine Idrac (Toulouse, 1849-Paris, 1884), o italianos como Antonio Brilla (Savona, 1813-1891) o Giulio Monteverde (Bistagno, 1837-Roma, 1917), por citar solo algunos de los más destacados representantes del historicismo y el sobrio clasicismo que en ocasiones cultivó nuestro escultor, en paralelo a los numerosos imagineros de su Barcelona natal. También la estatuaria monumental y funeraria francesa suministró las claves de inspiración para aspectos concretos de determinadas obras. El niño sentado sobre la peana, en actitud inestable, del *San Juan de Dios* del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa [1910, cat. 57], deriva de algunos monumentos públicos levantados en Francia, como el dedicado a Claudio de Lorena de Eugene Delaplanche, (Seine, 1836-Paris, 1891), o el de de Defensa de París de Louis-Ernest Barrias (Paris, 1841-1905). *La Magdalena*, presentada a la Exposición Regional Valenciana de 1909 y más tarde pasada a mármol para que presidiera el panteón familiar en el Cementerio Municipal de Moncada [1909/ 1946, cat. 304, 431], no se entiende sin la renovación que en el terreno de la expresión de las emociones plantearon escultores como Philippe-Joseph-Henri Lemaire, Jean-Baptiste Carpeaux, o Jean-Antoine Idrac [Figs. 239-241].



Fig. 239. Jean-Baptiste Carpeaux, *Dolorosa*, 1869-1870. Valenciennes, Museo de Bellas Artes. Fig. 240. Jean-Antoine Idrac, *Dolorosa*, 1868. París, Escuela Nacional Superior de Bellas artes. Fig. 241. José María Ponsoda, *María Magdalena*, a partir de un original de 1909. Moncada, Cementerio Municipal.

Profundizando en esta influencia, la figura del ángel de *El Tránsito de San José*, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1922, cat. 367], ofrece paralelismos con la figura de *La Victoria* de *La Coronación de Napoleón*, del Arco de la Estrella de París, de Jean-Pierre Cortot (París, 1787-1843), [Figs. 242, 243], y del monumento a Chopin, de Jacques Froment-Meurice (París, 1864-Maisons-Lafitte, 1947), como también con el mausoleo del obispo Dupanloup de Henri Chapu (Le Meé-sur-Seine, 1833-París, 1891). El maestro reconoció al periodista Eduardo Bort Carbó haberse basado en unos niños de la Ópera de París para realizar unos angelitos cuya fotografía le mostró durante la visita a su obrador²¹⁴.



Fig. 242. José María Ponsoda, *El Tránsito de San José*, (detalle), 1922. Valencia, Iglesia de San Lorenzo. (Destruído).



Fig. 243. Jean-Pierre Cortot, *Coronación de Napoleón*, (detalle), 1810. París, Arco de la Estrella.

²¹⁴ BORT CARBÓ, E., *Op.cit.*

Si el clasicismo informó las dolientes figuras femeninas de la plástica francesa del siglo XIX, de cuya impronta se hizo eco *La Magdalena* de nuestro escultor, a través de la escultura funeraria catalana, o la depurada *Purísima Concepción* de la gruta de Lourdes de Joseph Fabisch, seguida en numerosas imágenes, como la de Cieza [1943, cat. 187], basada en la de su maestro Damián Pastor, o la de Cristo Rey de Gandía [1958, L.E., 3145], al historicismo medievalista se adscribe *Notre-Dame-de-France* de Bonaisseux a la que remite la *Virgen del Sagrado Corazón* de la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [1955, cat. 238]. Un eco de la presencia mayestática del *Geberto de Aurillac*, modelado por David d'Angers (Angers, 1788-Paris, 1856), para el monumento erigido en su ciudad natal, se percibe finalmente en el *San León Magno* de Teruel [1960, cat. 245].

Durante el segundo tercio del siglo XIX, a las tendencias de orientación clasicista o historicista sucede el realismo, inspirado por el positivismo, diversificando los temas, hasta entonces extraídos de la Mitología, la Historia Antigua, o la Historia Sagrada, hacia lo trivial y anecdótico. Testimonio de la asunción del realismo por nuestro escultor, supone el reconocimiento explícito de la plástica francesa del siglo XIX, en la entrevista concedida al periodista Eduardo Bort Carbó, pocos años antes de su muerte.

La admiración de José María Ponsoda hacia Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947), principal representante del realismo escultórico en nuestro país, anotada en el asiento correspondiente a la restauración de la *Purísima* de la catedral de Valencia en 1932: “Mariano Benlliure me felicitó,” me lleva a considerar su influencia, que manifiesta la posesión de un vaciado del busto de Goya para la estatua que preside su monumento en Madrid, hoy en la casa familiar de Moncada. El niño de madera de la misma colección [ca. 1905-1910, cat.42], observa sospechosas coincidencias con *El primer paso*, modelado por Benlliure en 1914, lo mismo que los bustos de los hijos de nuestro escultor, con sus retratos infantiles [ca. 1905-1910, cat. 43, 44].

La influencia del realismo se revela asimismo a través de los paralelismos que observan algunas obras de José María Ponsoda con otras de algunos de sus intérpretes más representativos. Agapito Vallmitajana (Barcelona, 1833-1905), a quien siguió en el *San Juan de Dios* de los Hospitalarios de Zaragoza [1953, cat. 232]. A esta obra dedicó palabras elogiosas, acaso por ser alumno suyo en la escuela de *Llotja* de Barcelona. Rafael Atché (Barcelona, 1854-1923), cuyo *Ecce Homo* pueden relacionarse con algunas obras de nuestro escultor, especialmente el busto *Jesús Coronado de Espinas* de la colección Dolores Soler Ballester [ca. 1920, cat. 253], o la imagen de Jesús de Medinaceli de Aranjuez [1958, L.E., nº 3123], considerada por León Barrilero “más realista” que la de Alcázar de San Juan. También ha de señalarse a Aniceto Marinas (Segovia, 1866-Madrid, 1953), a quien ya me he referido a propósito de la Soledad de San Millán de Segovia. Su *Sagrado Corazón de Jesús* del Cerro de los Ángeles de Madrid, inspiró los de Biar [1944, cat. 191], y otro conocido por una fotografía del archivo particular, cuyo paradero se desconoce [Cat. fig. 496]. Algunos de sus conjuntos de mayor dinamismo, singularmente *Dos de Mayo de 1808*, primera medalla en la Exposición Nacional de 1892 [Fig. 244], observan ciertos paralelismos con los movidos grupos de ángeles del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real [1931, cat. 129], de cuya plástica etérea participan [Figs. 245, 246]. El busto de *Cervantes* de José Reynés (Barcelona, 1850-1926), en la Biblioteca de Catalunya, y el de *Shakespeare* de Rosendo Nobas (Barcelona, 1838-1891), este último salido al mercado del arte recientemente, pueden relacionarse el *Busto de Cervantes* de nuestro escultor, del Museo Nacional de

Cerámica de Valencia [1926, cat. 47], obra en la línea de los retratos de literatos que el realismo escultórico puso de moda en la época de la Restauración²¹⁵.



Fig. 244. Aniceto Marinas, *Dos de Mayo de 1808*. Anterior a 1892. Fig. 245. José María Ponsoda, Boceto en barro para un grupo de ángeles, relacionado con el retablo del Cristo del Hospital de Vila-real. 1931. Paradero desconocido. Fig. 246. José María Ponsoda, Ángel para el retablo del Cristo del Hospital de Vila-real. 1931. (Destruído).

Relacionado con la influencia de la corriente realista a través de la fotografía, está el *busto* de San Juan Bosco, obra a caballo entre el retrato y la imagen religiosa, realizada en 1929 para los Salesianos de Sarrià [1929, cat. 261], a partir de la fotografía del santo obtenida durante su estancia en la finca de los Martí-Codolar. La influencia de este nuevo medio de expresión se percibe en algunos retratos, varios de ellos, de extraordinario parecido, como los de los familiares del escultor [ca. 1905-1910, cat. 43-46], el arzobispo Melo y Alcalde [1923-1936, cat. 48], o el reverendo José Gil Nadal, en su lápida del cementerio de Vila-real [1931, cat. 392].

Una de las exigencias del realismo decimonónico fue el estudio del natural, que la imaginería valenciana incorporó en elementos secundarios desde las últimas décadas del siglo XIX, como los ángeles, o los serafines de los tronos de nubes, surgiendo de audaces y atrevidas estructuras [Fig. 247]. Sus vivos y expresivos rostros, delatan en ocasiones la utilización de modelos reales, como se observa a propósito del *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa [1912, cat. 63. Fig. 248], el *San Antonio* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161], o la *Virgen del Sagrado Corazón* de la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [1955, cat. 238], estos últimos inspirados en los nietos de la donante; ante la imposibilidad de prescindir de los estereotipos consagrados en las figuras principales.

²¹⁵ Al margen de la poética realista, Rosendo Nobás y José Reyes modelaron relieves para el tímpano de algunos templos con los que tipológicamente cabe relacionar la obra que José María Ponsoda ejecutó para la portada de la nueva iglesia de los Capuchinos de Valencia [L.E., nº 297]. En relación a la influencia de la escultura catalana del siglo XIX, cabe señalar ciertas tipologías, como los relieves reproducidos en serie de temática religiosa, vaciados asimismo a partir de un original modelado en barro y las piezas de decorativas de colección a las que se dedicó durante la Guerra Civil.



Fig. 247. José María Ponsoda, *Purísima Concepción* (detalle del trono). 1918. Valencia. Iglesia Castrense. Fig. 248. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús* (detalle de los serafines del trono). 1912. Lorxa. Iglesia de Santa María Magdalena. (Destruído).

De significación ambigua en cuanto a la escultura se refiere, la impronta del modernismo desde finales del siglo XIX, se detecta clara, y con acusada vehemencia, en conjuntos en los que lo decorativo adquiere un total protagonismo. Las andas y carrozas de Vila-real [1925, 1926, 1928, cat. 482, 488, 491], y Villar del Arzobispo [1925, cat. 484], o la frustrada de Villena [ca. 1930, cat. 387], en sus nubes etéreas, sus ángeles ingrátidos, o en sus lujuriantes tallas fitomórficas, a modo de membranas de un organismo viviente [Fig. 249], pregonan el valor apabullante de lo ornamental. En el éxito de estas celebradas realizaciones ha de valorarse la actualización de la tradición barroca vernácula que planteaban. De ella haría bandera el regionalismo local, coadyuvando al mantenimiento de un gusto por lo acumulativo. Se trata de un lenguaje que bebe del cosmopolitismo que nuestro escultor conoció en Barcelona, como atestigua el vaciado de una cabeza femenina atribuible al polifacético Lamberto Escaler (Villafranca del Panadés, Barcelona, 1874-Barcelona, 1957), conservada en la casa familiar de Moncada [Fig. 250]. En relación a este lenguaje, se encuentra también en la que fue su residencia en los periodos vacacionales, un pilar de escayola, cuajado de proliferante decoración de hojarasca y cabezas de serafines [ca. 1915, cat. 529].



Fig. 249. José María Ponsoda, detalle del boceto de una carroza para la *Virgen de las Virtudes* de Villena. Ca. 1930. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 250. Vaciado de una cabeza de mujer de Lamberto Escaler. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

5.6.4. La influencia de la tradición imaginera.

Frente a la fascinación medievalista que informó el arte de los nazarenos y la imaginería seriada, la visión del renacimiento italiano consagrada por la historia, marginó la influencia de la escultura castellana del siglo XVI, a la que remiten contadas obras de nuestro escultor como el *Cristo atado a la Columna* de Sueca [1915, cat. 65], o los crucifijos de catedral de Valencia [ca. 1922, cat. 107], y la cripta del asilo de San Juan Eugenio [1925, cat. 107, 372]. En este primer caso, a través de alguna obra sugestionada por imágenes antiguas, de la que el *Crucificado* pintado por Sebastián de Borbón de la Academia de San Luca de Roma constituye un interesante ejemplo, sin pretender afirmar que lo utilizara como modelo, en tanto se aparta del áspero realismo de la obra, en madera de doradillo sin policromar. En un momento marcado por la influencia extranjera y la pervivencia de la tradición local, la imaginería castellana del siglo XVII no devino modelo de muchas de sus obras, a diferencia del siglo XVIII, asociado en Valencia y Murcia, como en todos los centros escultóricos del Estado, al auge del barroco pleno.

Recordado por sus impactantes imágenes del yacente, referente de numerosos escultores valencianos como Antonio Sanjuán, Carlos Román o Amadeo Ruiz, la influencia de Gregorio Fernández (Sarria, 1576-Valladolid, 1636), únicamente puede circunscribirse a la obra de Castrojeriz (Burgos) [1934, cat. 134]. La expresión patética de sus ojos entornados, poco corrientes en las imágenes valencianas de este tema, se explica sin duda por la población castellana a la que la imagen iba destinada, pues exceptuando la imagen de El Puig [1941, L.E., nº 3090], desistió de hacerlos en los ejemplares conocidos que remitió a las poblaciones de la Comunidad Valenciana. Las similitudes del *San Diego de Alcalá* del Museo de Valladolid que se atribuye a Fernández, con la destruida imagen de Llocnou d'en Fenollet [ca. 1931, cat. 130], que serviría de modelo a las de Rafelcofer [1950, L.E., nº 2949], y Colombia [1960, L.E., nº 3196], podrían deberse al uso de alguna estampa devota inspirada en dicho modelo. La figura de Alonso Cano (Granada, 1601-1667), pintor y escultor a un tiempo, se señala como fuente de inspiración del gran *Crucifijo* del convento de El Puig [194, cat. 170]. Aunque su contorsionado cuerpo ofrece paralelismos con la *Crucifixión* del museo del Ermitage. La fuente de inspiración procede del *Cristo de la Buena Muerte* de la catedral de Valencia, obra asignada últimamente al escultor Joan Munyos siguiendo a Orellana, que entonces era atribuida a Cano.

Al margen de los escultores catalanes o valencianos barrocos o tardo-académicos de los que ya se hablará, fue Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783), la figura que detenta en José María Ponsoda una mayor influencia entre los nombres de referencia del siglo XVIII. El aura del maestro murciano se mantuvo durante siglos, asignándole obras próximas en estilo, como el *Crucifijo* napolitano de las Clarisas de Cocentaina²¹⁶. Su impronta la acusan los pasos procesionales de carácter pasionista que realizó para Almoradí [1943, 1944, cat. 194, 206]. La *Dolorosa*, de la cofradía de Jesús de Murcia, de la que el obrador poseía un vaciado de la mascarilla, hoy en la casa familiar de Moncada, figura como modelo de una imagen solicitada en 1942 por un particular, que finalmente exigió fuera igual a la realizada para Cuevas (Almería), [L.E., 1942, nº 2723]. El relieve de la *Dolorosa*, conservado también en Moncada [ca. 1932, cat. 445], relacionable con la imagen del grupo escultórico de San Andrés de Teruel

²¹⁶ A propósito de la restauración del crucifijo de las Clarisas de Cocentaina, hoy en el sotocoro de la iglesia conventual, el capellán de las monjas, señalaba a nuestro escultor: "... se asegura del Salzillo". (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*, Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda, Cocentaina, 27 de septiembre de 1939. El subrayado es nuestro).

[1932, cat. 131], no se entiende sin el modelo acuñado por la obra de la cofradía murciana de Jesús, como tampoco el *San Emigdio* de Almoradí, [1942, cat. 184] en sustitución del destruido, de Santiago Baglietto, sin el *San Blas* de la iglesia de Santa Eulalia de Murcia, por más que el *Libro de Encargos* no se refiera a este punto.

La Caída y *San Juan Evangelista* de la referida cofradía murciana, inspiraron por su parte las obras del mismo título labradas en la posguerra para Almoradí [1944,1947, cat. 194, 206], y Albacete [1947, L.E., nº 2866]. La documentación referente al malogrado paso de la Oración en el Huerto, contratado para esta primera población [1943, L.E., nº 2739], afirma asimismo su sujeción al prototipo creado por Salzillo [Figs. 251, 252]. Su influencia también se deja sentir en las figuras de San Pedro y Malco para el *Prendimiento* de Orihuela, obra de Federico Coullaut-Valera (Madrid, 1912-La Granja de San Ildefonso, 1989), a imitación del cual convinieron con José María Ponsoda en 1947 el grupo de Almoradí [Cat. 206]²¹⁷. El contacto con lo salzillesco vendría a través de la restauración del *San Juan Bautista* de Catral [1939, L.E., nº 2523, cat. Fig. 390], atribuido entonces al maestro murciano²¹⁸, y las imágenes de San Pascual Bailón de devoción para un particular [1950, L.E., nº 2961] y los Franciscanos de Carcaixent [1951, cat. 226], inspiradas en las obras que su discípulo Roque López ejecutó para Almansa (Albacete), Dolores, y Jumilla (Murcia).



Fig. 251. Francisco Salzillo, *La Caída*, 1752. Murcia, iglesia de Jesús. Fig. 252. Francisco Salzillo, *La Oración en el Huerto*, 1754. Murcia, iglesia de Jesús. Fotografías del archivo particular de José María Ponsoda. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester

Algunos rasgos, manifiestan por el contrario una manera menos personal, procediendo de un estilo o corriente en su conjunto al que se adscriben varios escultores. Singularmente el serafín que besa el pie de la figura principal, en diversas imágenes de José María Ponsoda, como el *Corazón de María* de la iglesia de Cuatro Caminos (Madrid), [1912, cat. 64], el *Sagrado Corazón de Jesús* o *Cristo Rey* del Ave María de Pamplona [Cat. 276], el *Sagrado Corazón de Jesús* de Albaida [1940, L.E., nº 2600] o las purísimas de los Franciscanos de Benissa [1945, L.E., nº 2787], y la iglesia de la Asunción de Denia (1947)²¹⁹. Este recurso, que Vicente Benedito utilizó en el

²¹⁷ CABRERA REINA, R., *Op. cit.*, p. 30.

²¹⁸ “Restauración de un San Juan Bautista. (de Sarcillo) en madera y decorarlo”. [L.E., nº 2523].

²¹⁹ ADV., *Arte Sacro*, Signatura: 13/ 16-1266.

Sagrado Corazón de Jesús que reproduce el artículo que le dedicó Bayarri en 1944²²⁰, remite sin duda a la sensibilidad rococó, que acusan algunas obras de Francisco Salzillo (*Purísima Concepción*, San Francisco de Murcia y colección particular madrileña), Luís Salvador Carmona (Naval del Rey, 1708-Madrid, 1767), (*Virgen del Rosario*, iglesia parroquial de Ezcaray), o Manuel Álvarez (Salamanca, 1721-Madrid, 1797), (*Purísima Concepción*, Sacristía de la capilla del Palacio Real de Madrid).

Ya se ha señalado la influencia que el arte religioso de finales del siglo XIX detentó en la obra de José María Ponsoda. Coetáneo del castellonense Juan Bautista Folia Prades (Sant Jordi, 1881-Onda, 1945), compañero de estudios en la escuela de *Llotja*, o los andaluces Antonio Castillo Lastrucci (Sevilla, 1882-1967), y José Navas Parejo (Alora, 1882-Granada, 1953) por poner unos ejemplos, también como en ellos titulares asimismo de obradores prolíficos, la escultura barroco-clasicista, ejerció en José María Ponsoda una considerable influencia, solo comparable al nazarenismo de fines del siglo XIX, percibido entonces no como una de las fuentes del historicismo sino como una opción de progreso. Al igual que en Murcia con Francisco Salzillo y Roque López, o Sevilla, con Martínez Montañés, Juan de Mesa, José Montes de Oca y Juan de Astorga, también en Valencia la imagen religiosa de la época bebió de la escultura barroca y académica. A pesar del peso que la Historia detentó en el arte de los nazarenos que inspiraron las estampas francesas y alemanas de finales del siglo XIX y el primer cuarto del XX, su concepto del arte religioso encarnaba una idea de modernidad, opuesta a la tradición barroco-clasicista inmediata, cuya vigencia continuaría en Valencia hasta la segunda mitad del siglo XX.

De modo semejante a lo que aconteció en la arquitectura, la Historia tuvo en la escultura de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX un papel determinante, suministrando modelos y tendencias. La influencia principal en este sentido, correspondió a la escultura barroco-clasicista valenciana, del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, cuyo conocimiento directo pudo adquirir nuestro escultor a partir de la colección de bocetos de Ignacio Vergara que poseía su maestro Damián Pastor, en cuyo obrador se continuaban reproduciendo algunos de estos modelos, como el de San Francisco genuflexo que inspiró la antigua imagen de la iglesia de San Lorenzo de Valencia²²¹, conocida por una fotografía [Cat, Fig. 1078], en la que se basó la imagen de la Venerable Orden Tercera de Moncada [1908, cat. 55]. La formación de su segundo maestro en el obrador del hermano, el reputado escultor Modesto Pastor, probablemente formado con Antonio Marzo, como se ha defendido, en otro lugar de este estudio, me lleva a considerar la transmisión al siglo XX de manera hibernada, del legado tardo-académico valenciano. Ciertos rasgos presentes en algunas obras, como el manto plegado en ángulo de la *Virgen del Rosario* del barrio del Canyamelar (Valencia), documentada por la fotografía del obrador [ca. 1941, cat. 174], y la *Virgen de los Buenos Libros* de la iglesia del Salvador de Valencia [1942, cat. 182], que sigue el modelo de la anterior, o la posición semi-genuflexa del *San Antonio* de la iglesia de los Franciscanos del convento de la calle Duque de Sesto en Madrid [1931, cat. 128], recreado con algunos cambios después de la Guerra Civil [1942, cat. 179], que serviría de modelo al de los Franciscanos de Manila (Filipinas), [1950, cat. 227], o el más conocido de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161], puede ponerse en relación con algunas obras de Ignacio Vergara, como la *Purísima* y el *San Antonio* de la catedral de Cádiz. Las similitudes que esta primera obra observa con la de Manuel Álvarez del Palacio Real de Madrid, refrenda la posibilidad de de ambas deriven de la

²²⁰ BAYARRI HURTADO, J. M., “El escultor Vicente Benedito”, *Ribalta*, Valencia, septiembre, 1944, s. f.

²²¹ BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara...*, *Op. cit.*, p. 388.

imagen de Pierre Puget (Marsella, 1620-1694), del Oratorio de San Felipe Neri de Génova.

La circunstancia de que el referido *San Antonio* de San Lorenzo de Valencia, recree la imagen del escultor Aurelio Ureña, destruida en 1936 [Cat. Fig. 401], me lleva a considerar la popularidad de esos rasgos en el medio artístico valenciano. El archivo particular de José María Ponsoda conserva una fotografía del *San Antonio de Padua* de Torrijo del Campo (Teruel), labrado en el primer tercio de siglo [Cat. Fig. 403], con marcada pose semigenuflexa. Algunas obras como la *Purísima* de la catedral de Valencia de José Esteve Bonet, o el *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados, de Felipe Andreu, repetidos hasta la saciedad, por escultores de su misma generación, gracias a su arraigo en el imaginario colectivo, llegaron a constituir iconos representativos de la imaginería valenciana del momento. Algunos rasgos compositivos ligados a ellas, como la comentada disposición semi-genuflexa, o las nubes abultadas sobre las que reposan, características de la obra de Ignacio Vergara (Valencia, 1715-1776), su principal representante, o José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), su mejor discípulo, el: "... gran maestro Esteve", como lo califica José María Ponsoda al referirse a la *Purísima* de la catedral de Valencia, constituyeron referentes invariables de la tradición imaginera vernácula, como ha hecho notar Ana Buchón²²². La admiración de José María Ponsoda por estos modelos, podemos percibirla en las repetidas veces que los utilizó, llevado sin duda por la inmensa popularidad de que gozaron en la Valencia de su tiempo. Ya se ha hablado del relieve de la portada de la iglesia de San Esteban, con marcada pose semi-genuflexa [ca. 1913, cat. 434]. Otra obra temprana, como el *ángel* para el panteón de los familiares de Leonor Ortiz en el cementerio de Benigánim [1912, cat. 428], basada en los *ángeles* que flanqueaban el tabernáculo de la iglesia del Temple de Valencia, labrados por José Puchol Rubio (Valencia, 1743-1797), cuyas fotografías he identificado en el archivo del escultor, deviene también significativa a este respecto.

La famosa *Purísima* de la catedral de Valencia, labrada por José Esteve Bonet en 1781 [Fig. 253], constituyó un referente de la imaginería valenciana barroco-academicista. Aurelio Ureña se basó en ella para labrar la del colegio franciscano de la Concepción de Ontinyent, y José Guzmán la empleó en la imagen que aún existe en la iglesia de Alfafara. Otros escultores de su misma generación como Vicente Tena Fuster, o Pío Mollar también la tuvieron en cuenta. El maestro se inspiró en ella para labrar las imágenes de devoción del vicario de Meliana y Milagro de Guzmán, de Valencia de [1915, 1916, L.E., n° 499, 547], y las grandes de Gandía [1917, L.E., n° 627], Teulada [1920, L.E., n° 1124] y Quatretonda [1922, L.E., n° 1297]. A raíz del derribo de la escultura de la hornacina que ocupaba en su retablo de la catedral en 1932, José María Ponsoda se encargó de su restauración, haciendo la obra que actualmente se venera en su capilla, tras quedar completamente destruida en 1936 [1939, cat. 150]. A ella remite la de los Franciscanos del convento madrileño del Duque de Sesto [1934, cat.133], con algunas variantes, y las de Alfara del Patriarca [L.E., n° 2473], Manises [1939, L.E., n° 2554], Pedreguer [1940, Cat., 164], Oliva [1941, L.E., n° 2642D], Vilamarxant [1941, L.E., n° 2645], las Terciarias Franciscanas de Alqueria de la Comtesa [1943, L.E., n° 2735], las Teresianas de la Calle Baja de Valencia [L.E., n° 2804], el Seminario de Orihuela [1945, L.E., n° 2808], las Clarisas de la Puridad de Valencia [1946, L.E., n° 2838], la iglesia de la Font d'Encarròs [1947, L.E., n° 2868], la iglesia de Massamagrell [1944, Cat.], Almiserat [1950, L.E., n° 2958], El Puig [1952, L.E., n° 3018], Calles [1957, L.E., n° 3112], Vinalesa [1958, L.E., n° 3154], la catedral de Teruel [1960, L.E., n° 3183], etc.

²²² BUCHÓN CUEVAS, I., *Ignacio Vergara en el tricentenario...*, Op. cit. p.74.

Otra significativa obra de José Esteve Bonet, el *San Vicente Mártir* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [Fig. 254], inspiró las imágenes de San Lorenzo de Bélgida [1941, cat.166] y la ermita de Alameda (Ciudad Real), [1958, L.E., nº 3132]. La circunstancia de que en el folleto publicitario del obrador de José Romero Tena figure un San Lorenzo basado en esta misma imagen²²³, atestigua nuevamente las dificultades para esclarecer las fuentes de inspiración, en un momento en el que las influencias se solapan.



Fig. 253. José Esteve Bonet, *Purísima Concepción*, 1781. Catedral de Valencia (Destruída). Fig. 254. José Esteve Bonet, *San Vicente Mártir*, 1798. Valencia, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Las influencias de cara al estilo que se derivan de la utilización continuada de las fuentes comentadas, como de otras, no hay que valorarlas únicamente como el resultado de una apuesta libre y personal del maestro, sino también de unos condicionantes impuestos por los propios clientes. El hecho de que José María Ponsoda tuviera que restaurar o recrear por completo algunas obras de referencia del legado escultórico barroco-clasicista valenciano, constituye asimismo una razón de peso para emplear sus modelos en sucesivos encargos, o al menos incorporar a su bagaje algunos rasgos de su estilo. Así ocurrió con el *San Elías* de la iglesia de la Santa Cruz [1939, cat.139], al que ya se ha aludido con anterioridad a propósito de la influencia de la estampa de Tomás Rocafort López que reproducía la obra perdida, acaso la referida por Orellana de Francisco Esteve (1682-Valencia, 1766), y con las imágenes de *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados obra de Felipe Andreu [1939, cat.148], y la parroquia de San Andrés, todas de Valencia, esta última tribuida a Ignacio Vergara [1940, cat. 159]. Ambas constituyeron el referente de las imágenes del santo de Almoradí [1942, L.E., nº 2705], y Poble Nou [1961, L.E., 3206]. No obstante la recreación de muchísimas obras destruidas, durante la posguerra, la familiarización del escultor con la escultura valenciana de aquel período se había llevado a cabo con anterioridad como se ha señalado. En 1910 realizó el *San José* del barrio de las Ventas de La Pobla de Vallbona [cat. 59], y en 1913 una imagen de palillo encargada por el reverendo

²²³ *Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº 263.

Francisco Galiano, beneficiado de la iglesia de San Andrés de Valencia, a imitación de la obra de Andreu [L.E., nº 389]. En 1934, restauró los modelos de José Esteve Bonet, para el apostolado de yeso que remata las capillas del transepto de la catedral de Valencia [L.E., nº 2292]. Aunque ya se ha hablado en el apartado “Itinerario biográfico de José María Ponsoda”, de sus trabajos para la catedral de Valencia desde los años treinta, a propósito del prestigio que comportaba su realización, convendrá ahora atender a su significación desde el punto de vista del estilo.

Las destrucciones de 1936 dieron pie a la restauración de algunas de las imágenes titulares de las capillas colaterales de la seo valenciana y a la realización de numerosas obras planteadas como recreaciones de las destruidas. En 1940 restauró las imágenes de San Miguel y San Pedro Pascual, de Francisco Sanchis (Ca. 1740-1791), [L.E., nº 2603], y el *San Vicente Mártir* de José Esteve Bonet [Cat. 522], plateando su dorso para poder utilizarlo como imagen procesional en sustitución de la obra labrada en plata en 1800 por el orfebre Bernardo Quinzá (doc, 1752-1803), a la que originalmente sirvió de modelo, y en 1940 ejecutó el referido *San José* de la iglesia de San Andrés de la misma ciudad, a imitación del antiguo, creído por el escultor “de Vergara”, que él mismo había intervenido en 1920 [Cat. 159], dotándolo con un magnífico trono de ángeles mancebos, asimismo pasto de las llamas en 1936. De este grupo había realizado también una versión de menor tamaño para un particular de Valencia [1925, L.E., nº 1576].

En 1943 restauró las figuras del relicario que guarda los restos de San Luís de Tolosa conservados en la catedral de Valencia, obra de Francisco Sanchis [L.E., nº 2754], y en 1945 el *Trono de ángeles* de la capilla de Santo Tomás de Villanueva [L.E., nº 2791], del mismo templo, obra de José Esteve Bonet, tallando los mancebos perdidos, a imitación del original [Fig. 255], destruido en gran parte. Otras imágenes, realizadas al término de la Guerra Civil, como la *Purísima* de Torrevieja [1939, cat. 142], [Fig. 256], o la *Santa Bárbara* de Tárbeno [1939, cat. 160], reproducen originales documentados de José Puchol Rubio (Valencia, 1743-1797) y José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), respectivamente. El carácter patronal de ambas imágenes explica acaso que su modelo no fuera tenido en cuenta en más ocasiones a pesar de su calidad más que notable. En 1942 recibió el encargo de labrar el *San Antonio* de los Franciscanos del convento de la calle Duque de Sesto en Madrid [Cat. 128], basado como el destruido en 1936, que le habían confiado cinco años antes del conflicto [1931, L.E., nº 2055], en la imagen labrada por José Ginés (Polop, 1768-Madrid, 1823), con anterioridad a 1798, para la ermita de San Antonio de la Florida. Siguiendo su modelo llevó a cabo la que se mandó a Manila por mediación del provincial de los Franciscanos de Madrid [1953, cat. 227].

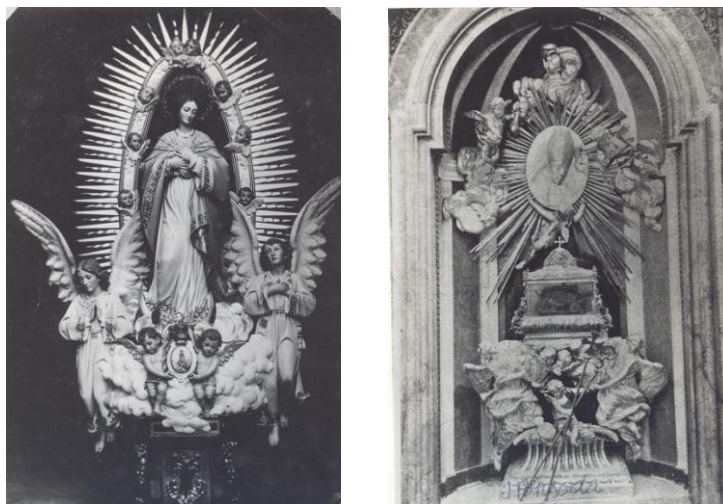


Fig. 255. José Puchol Rubio, *Purísima Concepción*, 1791. Torrevieja, iglesia de la Purísima. (Destruída). Fig. 256. José Esteve Bonet, *Trono para las reliquias de Santo Tomás de Villanueva*, 1781. Catedral de Valencia. (Destruído).

Dentro de este capítulo de recreaciones se encuentra asimismo la *Virgen de las Injurias* de Callosa d'en Sarrià [1939, cat. 140], obra antigua que había sido restaurada en el siglo XVIII por el escultor valenciano mosén Pere Bas (Benimámet, 1675-?). La *Divina Aurora* de Beneixama [1939, cat. 152], se inspira en la efigie destruida en 1936, asignada al nieto de Esteve, Antonio Esteve Romero. Se han referido a las vírgenes del Rosario del Canyamelar [1941, cat. 174], y de los Buenos Libros de la iglesia del Salvador de Valencia [1942, cat. 182], cuyos ropajes recuerdan la *Purísima Concepción* de la catedral de Cádiz, de Ignacio Vergara. Habría que citar también el *San Rafael* de La Nucia [1939, cat. 137]. Inspirado en la imagen perdida, remite en sus ecos vergarianos a la escultura valenciana del siglo XVIII, por más que en este caso también ofrezca paralelismos con la imagen de Alonso Gómez de Sandoval (Córdoba, 1713-1801), que se venera en Córdoba, en la iglesia del Juramento, probablemente por estar las dos basadas en un mismo prototipo barroco-clasicista de progenie italiana.

Otras imágenes basadas en obras destruidas durante la Guerra Civil fueron los santos *Abdón y Senén* de la Font d'en Carròs y Aldaia [1947, 1949, cat. 217, L.E., n° 2869], inspirados en los venerados antes de 1936 en la iglesia de Santa María de Sagunto, cuyas imágenes de un barroco castizo, creídas sin fundamento de José Esteve Bonet, restauró José María Ponsoda en 1923 coincidiendo con la construcción del trono de ángeles [cat. 480], y las andas que lo sostenían, labradas por la platería Polo de Valencia. Puede decirse que las recreaciones de obras perdidas durante la Guerra Civil posibilitaron un retorno a la tradición barroco-clasicista valenciana, cultivada por el escultor en los primeros años de su carrera profesional, cuando su arte se hallaba más impregnado de lo aprendido en el obrador de Damián Pastor. A la época anterior al conflicto correspondía la *Piedad* o Cristo Yacente de Altea la Vella [1917, cat. 82], que recordaba el modelo de la imagen que se veneraba en la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, obra de Antonio Marzo, y la *Dolorosa* de Quintanar de la Orden (Toledo), [ca. 1929, cat. 125], documentada por la fotografía del obrador, que recordaba en gran medida la *Virgen del Río* de Huerca-Overa (Almería), de Mariano Bellver Collazos. Volviendo a la posguerra, también la restauración de los *ángeles mancebos* de la Virgen de los Desamparados de Valencia, de Cayetano Capuz [1939, L.E., n° 2495], constituyó un motivo para poner ante sus ojos las obras que la revitalizada tradición vernácula había llevado a cabo en las décadas finales del siglo XIX. En torno a 1915, nuestro

escultor realizó un modelo en barro del *San José* del colegio jesuita del mismo nombre en Valencia [cat.333], obra de Ricardo Soria Ferrando (Valencia, 1839-1906), el mejor imaginero valenciano de formación académica, activo a comienzos del siglo XX. Sentado sobre un taburete egipcio, dicho modelo, actualmente conservado en la casa de Moncada, acredita la convergencia de intereses suscitada por la fidelidad a lo bíblico en el medio valenciano.

La recreación durante la posguerra de algunas obras perdidas de su maestro Damián Pastor, como la *Virgen de Lourdes* de Cieza [1943, cat.187], o el *San Buenaventura* del convento franciscano de Pego [1949, L.E., nº 2920], contribuyeron sin duda a mantener la influencia de la escultura valenciana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. En el primer caso empleó una fotografía de la obra destruida, como ocurrió con la imagen de *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161], labrada a comienzos del siglo XX por su discípulo Aurelio Ureña.

La impronta del menor de los hermanos Pastor, puede rastrearse no obstante con anterioridad a la Guerra Civil, como atestigua el *San Francisco* de la iglesia de la Orden Tercera de Moncada [1908, cat. 55], que recuerda algunas imágenes de su maestro, como la pequeña de los Capuchinos de l'Olleria [cat. Fig. 103], o la de San Lorenzo de Valencia, datable en torno a 1913, año en el que se concluyó su retablo [Cat. Fig. 1078], también el *Beato Juan Grande* de Ciempozuelos [1914, cat. 69], inspirado en la imagen de la catedral de Jerez, documentada en 1900. La circunstancia de que el segundo *San Francisco* sea posterior a la del discípulo y por tanto no pudiera influirle, sugiere que fueron muchas las imágenes que el obrador de Damián Pastor llevó a cabo con anterioridad arreglo ese mismo modelo. El busto de *Tota Pulchra* o *Purísima Concepción* de la colección Sánchez Portas de Requena [ca. 1920, cat. 254], observa notables similitudes con el rostro de la imagen que su segundo maestro llevó a cabo para la iglesia de Agullent en torno a 1900 [cat, Fig. 651]. Sus cabellos mojados al modo practicado por el realismo, matizan la serenidad académica de su expresión. Un eco de este bellísimo rostro se percibe en una Virgen del Carmen conocida por la fotografía del obrador, cuyo modelo, basado en la tradición barroco-clasicista vernácula, que recogen algunos folletos publicitarios como el de José Tena [Figs. 257, 258], sirvió para llevar a cabo las de Morata de Tajuña [1940, L.E., nº 2578], y los Franciscanos de Benissa, como señala la inscripción que figura al dorso de la misma.



Fig. 257. Virgen del Carmen reproducida en el folleto publicitario del obrador de José Tena. Fig. 258. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen*. Ca. 1940.

En 1913 se inauguró la capilla del asilo de Benigánim. Su fundadora Leonor Ortiz Mahiques encargó a Damián Pastor un conjunto de obras, en el que figura una imagen de Santa Marta, influida por el neogoticismo del templo, cuya fotografía, conservada entre el material fotográfico de José María Ponsoda sugiere que pudo ser utilizada en algún encargo²²⁴.

La huella de su segundo maestro, aparece también en las purísimas de las iglesias de Benifaraig [1940, L.E., nº 2580], y la Asunción de Benimaçlet [1940, cat. 158], que siguen el modelo utilizado por el escultor en las imágenes de Agullent y Beniarrés, que éste llevó a cabo en 1898 y 1900. Las imágenes de San Francisco de Beniopa, [1962, L.E., nº 3235], y la iglesia de la Virgen de Sales de Sueca [1962, cat. 247], reelaboran la obra labrada por Ezequiel Mampel para el colegio “La Concepción” de Ontinyent. También se percibe su influencia en un San Antonio de Padua, conocido por la fotografía del obrador, relacionable con el que su maestro realizó para la iglesia de San Lorenzo de Valencia [Figs. 259, 260]. Ya se hará referencia en el catálogo a Aurelio Ureña a propósito del *San Antonio* de la iglesia de los Franciscanos de Valencia [1940, cat. 161], con el San Miguel del folleto publicitario de este escultor, formado muy probablemente con Modesto Pastor, se relaciona el *Ángel Custodio* del Grao de Valencia [1926, cat. 119]. Otras imágenes como el *San Miguel* de los Dominicos de

²²⁴ El envío a Villanueva de la Serena de tres fotografías de retablos neogóticos del asilo de Benigánim, solicitados por María Josefa Morales-Arce marquesa del Prado “Modelo Doña Leonor Hortis”, algunas de ellos aún conservados en la casa del escultor en Moncada, atestigua su familiaridad con este conjunto en el que tomaron parte nombres como Damián Pastor, José Cervera, o Juan Riera. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de José María Ponsoda a María Josefa Morales-Arce. Valencia, 19 de junio de 1948).

Solsona [1919, cat. 97], resultan cercanas a algunas de las que muestra el folleto publicitario de José Tena, que al igual que muchos recogieron fotografías de trabajos de otros obradores. La *Virgen del Carmen* de Castelló [1926, cat. 116] y Antofagasta (Chile), [1961, L.E., nº 3218], con un angelito cobijado bajo su manto inspirado en la *Purísima* de Murillo, retoma las imágenes del obrador de José Romero Tena y el Santuario chileno del Curicó, realizada en un obrador valenciano a comienzos del siglo XX. Relacionado con el obrador de Romero Tena se encuentra una imagen de San Antonio de Padua, conocida por la fotografía del obrador, en la que el Niño acaricia al santo, al modo del San Antonio de las Salesas de Oviedo.



Fig. 259. Damián Pastor, *San Antonio de Padua*. Ca. 1900. Valencia, Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 260. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

En los primeros años del siglo XX se sucedieron los tronos de nubes vaporosas y ángeles mancebos, al estilo del *San Vicente Ferrer* de Agullent y la *Virgen de la Salud* de Onil, tallados por Damián Pastor. Los de *San Francisco de Borja* de Torís [1907, cat. 53], el *Santísimo Sacramento* de Alfara del Patriarca [1910, cat. 468], *San José* de San Andrés de Valencia [1916, cat. 528], *San Roque* de Paiporta [1919, cat. 473], o la *Virgen de la Misericordia* de Meliana [ca. 1919, cat. 474], constituyen buena prueba de ello. Como también las Andas de la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [1925, cat. 484], o de la Virgen de la Ermitana de Peñíscola [1926, cat. 487], por poner unos ejemplos. La estructura de hierro de estas últimas posibilitó la ejecución de composiciones de extraordinaria ingravidez, cuajadas de fina y delicada talla, al estilo de las andas de la custodia de Carcaixent y la Virgen de los Dolores de Requena, construidas en el obrador de José Gérique, que cabe circunscribir a la impronta del neobarroco y el *art nouveau* en la imaginería valenciana.

Cierra la influencia de la escultura vernácula del último tercio del siglo XIX, la referencia a la *Dolorosa* “de Viciano”²²⁵, [ca. 1929, cat. 384], a propósito de un presupuesto para realizar una imagen destinada a Cantoría (Jaén). Inspirada probablemente en una obra de Tomás Viciano Martí (Castelló, 1852), o José Viciano Martí (Castelló, 1855-1898), escultor este último formado en Valencia, del que el obrador de José María Ponsoda poseyó la fotografía²²⁶ de un grupo ecuestre de San Jaime, que fue tenido en cuenta para ejecutar los ya referidos conjuntos encargados por un particular [1919, cat. 96], y Melilla [1950, cat. 221].

El contacto con lo valenciano en modo alguno significó el olvido del clasicismo, el nazarenismo, y el realismo, que informaron la imagen escultórica religiosa barcelonesa del último tercio de siglo, sólidamente asimilado en su producción desde las primeras décadas del XX, como sugiere el conocimiento de la obra de destacados representantes de estas corrientes. La huella de escultores como Damián Campeny y Estrany (Mataró, 1771-Barcelona, 1855), Adrián Ferrán y Vallés (Vilafranca del Panadés, 1774-Barcelona, ca. 1842), o Rafael Atché (Barcelona, 1854-1923), por poner algunos ejemplos, se acusa en los rostros ovales de sus imágenes [Figs. 261-263]. El *San José* de las Reparadoras de Valencia [ca. 1929, cat. 126], se relaciona estrechamente con el que firmado por Juan Flotats Lluçà (Manresa, 1847-Barcelona, 1917), conserva el convento de las Esclavas del Sagrado Corazón de Benirredrà (Gandía). Lo mismo ocurre con las imágenes de San Juan de Dios de los Hospitalarios de la Malvarrosa de Valencia [1910, cat. 57], y Zaragoza [1953, cat. 232], a propósito de la obra regalada por Agapito Vallmitjana y Abarca (Barcelona, 1850-1915), al hospital de Barcelona del mismo nombre. Incontables imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, realizadas al modo de la de Lorxa [1912, cat. 63], como la *Santa Eulalia* de Murero (Zaragoza), [ca. 1912, cat. 66], y algunas santas mártires, como la *Santa Lucía* de Colombia [1961, cat. 246], manifiestan su deuda con los modelos creados por Miguel Castellanas Escolá (Barcelona, 1849-1924), si bien inconscientemente a través del mundo de la imaginería seriada de Olot. Nacido en Barcelona, José María Ponsoda se vería tempranamente imbuido del carácter piadoso de la imaginería de devoción que realizaban los obradores de su ciudad. Especialmente de sus conocidas vírgenes *cap i potas*, de rostros ingenuos e inocentes, fuertemente tributarias del arte napolitano, cuya influencia persistió a lo largo de toda su carrera. Ciertas invariables comunes a escultores de distintos centros peninsulares cuya obra termina en el siglo XVIII o penetra en el XIX, como Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725-1799), José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802), Ramón Amadeu (Barcelona, 1745-1821), o José Luján (Guía, Gran Canaria, 1756-1815), tan del gusto de los clientes que encargaban los trabajos, permanecen en las imágenes de nuestro escultor, para quien la exigencia de expresar sentimientos devotos en sus rostros resultó fundamental.

²²⁵ APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*, Presupuesto enviado a Cantoría. Valencia, 13 de noviembre de 1950.

²²⁶ Dicha fotografía es igual a otra existente en la documentación del escultor José Viciano Martí conservada por sus familiares, en la que figura la firma del escultor. Dicha fotografía figura reproducida en el trabajo inédito de Vicenta Del Río Díaz (DEL RÍO DÍAZ, V., *Op. cit.*, p. 56).



Figs. 261, 262. Damián Campeny, *La Dolorosa* (1), y *La Magdalena* (2). *Paso procesional del Entierro de Cristo del Gremio de Revendedores* (detalle). 1816. Barcelona, Iglesia de Santa María del Pi. Fig. 263. José María Ponsoda, *La Magdalena* (detalle), del *Cristo del Amor* de Teruel. 1932. Teruel, Iglesia de San Andrés.

5.6.5. Otras influencias.

El arte de José María Ponsoda no se nutrió únicamente del arte devoto del siglo XIX, y la escultura en madera policromada de los siglos XVI-XIX, sino también de la pintura religiosa italiana y de los reinos hispánicos del renacimiento y el barroco. Aunque su influencia se llevó a cabo a través del grabado, como podría señalarse al respecto de las estampas de Turgis, que reproducen las purísimas de Murillo, en la mayoría de los casos no se olvidó al autor de la pintura, merced a su considerable prestigio. Como corresponde a la imagen religiosa de su época, fuertemente mediatizada por la impronta del historicismo, en su mirada retrospectiva hacia el arte de los siglos pasados, la utilización de modelos de Joan de Joanes, Juan de Sariñena, Carlo Saraceni, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Herrera el Mozo, o Giovanni Battista Tiepolo, detentaron en su obra una influencia notable, de modo semejante a lo que resultaba habitual a los imagineros de su época²²⁷.

La obra de Joan de Joanes (Valencia, ca. 1507-Bocairent, 1579), inspiró las imágenes del reverendo Amado Verreral [1915, L.E., nº 544], el marqués de Lara [1918, L.E., nº 853], y el párroco de Herrera de Pisuegra (Palencia), [1918, L.E., nº 901]; las tres basadas en la célebre *Purísima* de la iglesia de la Compañía de Valencia.

El San Luís Bertrán de Juan de Sariñena (ca. 1545-Valencia, 1619), del Museo Camón Aznar de Zaragoza, puede relacionarse con algunas modificaciones, con las imágenes del santo de los Dominicos de Barcelona [ca. 1916, cat. 80], y Valencia [1924, cat. 112].

El San Pedro Nolasco de Carlo Saraceni (Venecia, 1570-1620), conservado en el convento de Roma inspiró las imágenes de los mercedarios de El Puig [1948, cat. 213], Barcelona [1949, cat. 218], y Valencia [1955, L.E., nº 3089].

²²⁷ El catálogo publicitario de Pío Mollar impreso en las primeras décadas del siglo XX., afirmaba poseer “para su estudio” modelos de Salzillo y Montañés, Fray Angélico y Joanes (*Pío Mollar, Arte Religioso...*, *Op. cit.*, pp. 0, 1).

El Beato Enrique Susón de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664), del Museo de Bellas Artes de Sevilla inspiró la imagen de los Dominicos de Valencia [Cat. 85].

Relacionada con la influencia de Diego Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660), está la imagen de un crucifijo anterior a la Guerra Civil, conocida por la fotografía del obrador, inspirada en la célebre pintura del convento de San Plácido [Figs, 264, 265]. A ella debía remitir obra de devoción tallada en 1947 por encargo del vicario de Almoradí Jesús de Corcuera [1947, cat. 288].

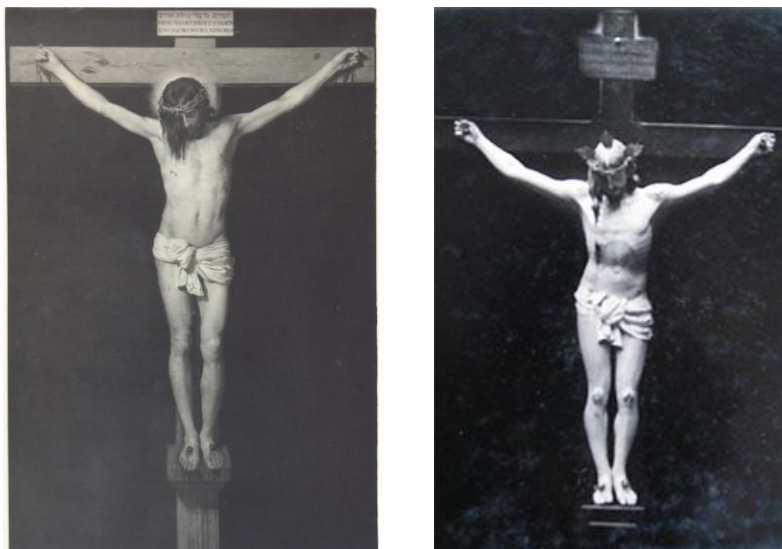


Fig. 264. Velázquez, *Cristo de San Plácido*. Ca. 1632. Madrid, Museo del Prado. Fig. 265. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1920.

La obra de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682), elegido *pintor de la Inmaculada* por la burguesía católica del siglo XIX²²⁸, inspiró entre otras muchas, las imágenes de la Purísima Concepción que hizo para un antiguo vicario general castrense de Valencia [1913, L.E., nº 393], los Hospitalarios de la Malvarrosa en Valencia [1916, L.E., nº 610], la capilla de la Capitanía General de Valencia [1918, cat. 91], y las iglesias de Villanueva de Alcolea [L.E., nº 899], Sotresgudo (Burgos), [1919, cat. 93], y el colegio de Santa Ana de las Terciarias Franciscanas del camino del Grao de Valencia [1925, L.E., nº 1547], y otras muchas, a través de la Inmaculada del mariscal Soult o de los Venerables [Figs. 266, 267]. Así como las de San Antonio de Padua de los Franciscanos de Sevilla [1913, L.E., nº 326], Emilio de Cárdenas Moróder de Valencia [1921, L.E., nº 1222], y Torrijo del Campo (Teruel), esta última conocida por una fotografía del obrador [ca. 1920, cat. Fig. 403].

²²⁸ ROMERO TORRES, J. L., “La Inmaculada y la sacralización del espacio urbano”, en *Tota Pulchra, el arte de la Iglesia de Málaga*, 2005, p. 79.



Fig. 266. Estampa del obrador de la llamada *Purísima Concepción de los Venerables* de Murillo. Fig. 267. Imagen de José María Ponsoda adquirida por una parroquia de Jaén antes de la Guerra Civil.

El carácter devoto de la pintura de Murillo, a la vez abocada hacia lo tangible e inmediato, orientó la elección de muchas de sus pinturas como modelo. El *San Juan de Dios* de la iglesia de la Caridad de Sevilla, inspiró la efigie de San Rafael ayudando al fundador de los hospitalarios a llevar un enfermo abandonado, en el grupo del Hospital mental de Ciempozuelos [1913, cat. 67]. La *Visión de San Antonio* de la catedral de Sevilla el grupo de la aldea de San Antonio de Requena [Figs. 268, 269]. La *Dolorosa* del Cristo del Amor, de San Andrés de Teruel [1932, cat. 131], invierte el modelo de una litografía de Geoffroy, que afirma basarse en un cuadro del pintor sevillano [Figs. 270, 271]. El *Santo Tomás* del Museo de Bellas Artes de Sevilla había de constituir el modelo para una imagen del santo demandada por el padre Aurelio Martínez de los Agustinos de Ceuta que no llegó a hacerse²²⁹. Otra obra inspirada en la pintura de Murillo fue el grupo de *San Francisco en la visión de la Porciúncula* de las monjas Clarisas de la barriada de Ruzafa en Valencia [1953, L. E., 3017], basado en la pintura del Prado (P00981), de la que el escultor poseía en su obrador una cromolitografía editada por Juan Bargaño y Compañía. También la *Estigmatización de San Francisco* del pintor sevillano, en el Museo de Bellas Artes de la capital andaluza, pudo inspirar las manos perforadas por los estigmas de la imagen de San Jaime de Moncada [1908, cat. 55], Terciarios Franciscanos de Alfara del Patriarca [1921, L.E., cat. 103], y la pequeña de devoción que se conserva en la iglesia de la Encarnación de Aldaia [ca. 1915, cat. 533], pues la obra de Herrera el Mozo con la que la que más directamente se relaciona lo muestra sin ellos.

²²⁹ APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Antonio Martínez OSA a José María Ponsoda. 8 de marzo de 1948.



Fig. 268. San Antonio de Murillo según una estampa devota. Fig. 269. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. San Antonio (Requena). (Destruído). Fig. 270. Dolorosa de Murillo según litografía de Geoffroy. Fig. 271. José María Ponsoda, *Dolorosa del Cristo del Amor*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.

La influencia de Francisco de Herrera el Mozo (Sevilla, 1627-Madrid, 1685), se constata como hemos adelantado más arriba en el *San Francisco* de la Venerable Orden Tercera de Moncada, y en el conocido por la fotografía del obrador que reprodujo el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, que identifiqué con el de los Terciarios Franciscanos del Alfara del Patriarca [1921, cat. 103]. Referentes ambos de muchos otros, se basan en el *Éxtasis de San Francisco* de la catedral de Sevilla [Figs. 272, 273], si bien muy probablemente de forma inconsciente, a través del boceto atribuido a Vergara que el escultor pudo ver en el obrador de Damián Pastor.

La *Purísima* de la iglesia de Massamagrell [1948, cat. 211], con la cabeza cubierta y las manos ladeadas hacia la izquierda, evidencia finalmente el conocimiento de la pintura de Giovanni Battista Tiepolo (Venecia, 1696-Madrid, 1770), del Museo del Prado sobre el mismo tema, por más que la utilización de la fuente se apartara de su mera reproducción literal, como ocurre en muchas ocasiones en la obra de nuestro escultor.



Fig. 272. Francisco de Herrera el Mozo, *Éxtasis de San Francisco*. Catedral de Sevilla.



Fig. 273. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*, 1921. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

5.6.6. El estilo y su evolución y el concepto de la imagen religiosa.

Ya se ha analizado la influencia que la estampa devota y la escultura barroco-clasicista valenciana fundamentalmente, detentaron en la obra de José María Ponsoda. En el capítulo “La fortuna crítica del escultor”, se han abordado las opiniones que los autores le han dedicado. Sus implicaciones en lo referente a la determinación de su estilo reclaman considerarlas de nuevo. Delicado consideró su arte “en la tradición de un Risueño, un Peral o un Duque Cornejo”²³⁰. Según José Antimo Miravete Gómez “su estilo está entroncado con la más pura corriente imaginera española en madera policromada, y procede de las formas y modelos nacidos en los talleres valencianos de José Esteve Bonet y José Puchol Rubio...”²³¹. Siguiendo a este último, para Roberto Cabrera “el estilo de Ponsoda está inspirado en dos grandes escultores del barroco valenciano, José Esteve Bonet y José Puchol Rubio”²³².

Para muchos autores, el mundo barroco fue la única vía que informó la imaginaria valenciana del siglo XX, y en consecuencia también el estilo de José María Ponsoda se ha considerado desde este prisma. No cabe duda de que la identificación post-bélica con el período barroco-clasicista valenciano, determinó la asunción de su tradicional idealismo. Buena prueba de ello resulta la imagen de *San Vicente Ferrer Niño* que regaló a la parroquia de San Esteban de Valencia [1948, cat. 210], asignada recientemente al “taller de José Esteve Bonet” por Ana Buchón²³³. No obstante, la obra de nuestro escultor bebió como se ha visto de otras muchas fuentes, y en consecuencia

²³⁰ DELICADO MARTÍNEZ, J., y HERRÁEZ SÁNCHEZ, E., “El escultor imaginero...” *Op. cit.*, p. 83.

²³¹ MIRAVETE GÓMEZ, J. A., “Presentación”, en CABRERA REINA, R., *Op. cit.*, p. 16.

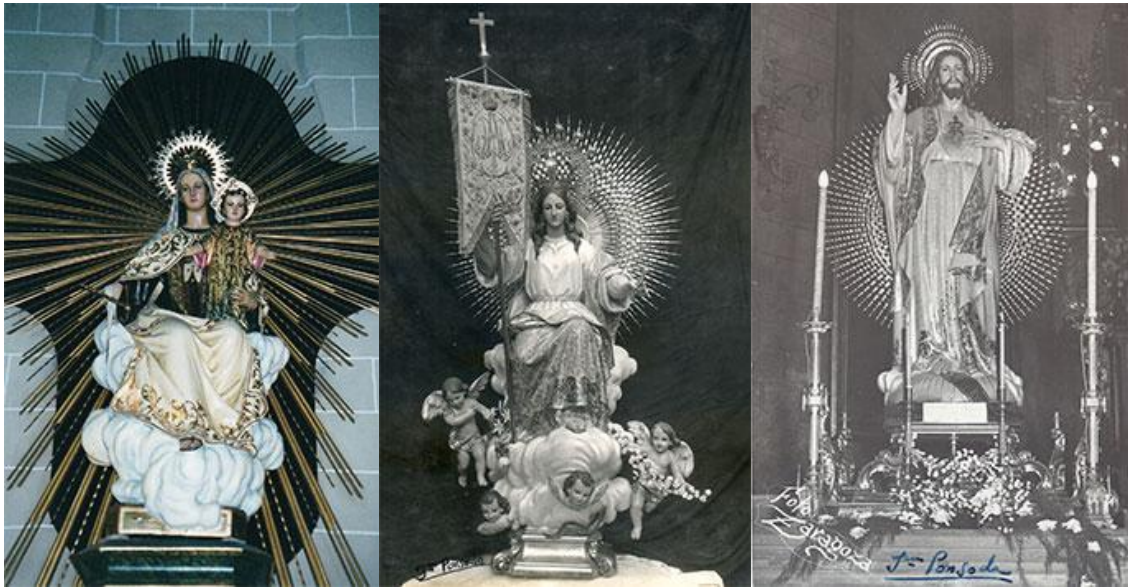
²³² CABRERA REINA, R., *Op. cit.*, p. 26.

²³³ BUCHÓN CUEVAS, A. M., “San Vicente Ferrer niño”, *La Gloria del Barroco*, Valencia, 2009, p. 400, ficha nº 101.

su estilo manifiesta otras muchas influencias. Su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, orientada a raíz de la reforma de 1895 a la revitalización de las industrias artísticas, le permitió la asimilación del historicismo en sus distintas vertientes. En este sentido, la adopción de la plástica realista, en las décadas finales del siglo XIX, se vio mediatizada por la tradición, cuya impronta se detecta en la utilización de modelos deudores del arte gótico, renacentista y barroco de los reinos hispánicos, particularmente, de la escultura barroco-clasicista valenciana de los siglos XVIII y XIX, y sus repertorios formales como se ha señalado. En las primeras décadas del siglo XX el empleo de modelos barrocos o neobarrocos convive con ciertos rasgos influidos por el realismo, como la factura evanescente de las nubes del *San Francisco* de la Tercera Orden de Moncada [1908, cat. 55], o la textura suelta de las telas de la *Purísima* de la Iglesia Castrense de Valencia [1918, cat. 91], por poner unos ejemplos. La impronta del esteticismo finisecular permite considerar la influencia de la plástica modernista, en conjuntos de carácter más decorativo, como algunas andas y carrozas a los que ya se ha hecho referencia, o el ángel para recubrir de flor del Corpus valenciano [1930, L.E., nº 1988]. Al margen de la preocupación por el natural, a la que sirven determinados rasgos formales comentados, como las bocas entreabiertas, o los ojos entornados o elevados al cielo, la dependencia de fuentes más antiguas, como la pintura barroca, en una obra de notable acento modernista como el *San Juan de Dios* de Ciempozuelos (Madrid), [1913, cat. 67], demuestra que el modernismo escultórico se circunscribió únicamente a lo decorativo. No cabe duda asimismo del papel de la estampa religiosa decimonónica nutrida del arte de los nazarenos, en algunos grupos escultóricos como los del *Arca Eucarística* de los Hospitalarios de Palencia [1919, cat. 498], o el *Trono* para el camarín de la Virgen del Milagro de Cocentaina [1946, cat. 494], ligados asimismo a la pervivencia del esteticismo modernista, como tampoco de las tendencias escultóricas vigentes en su época. Como ocurre con la arquitectura del eclecticismo, las influencias se solapan, y en consecuencia resulta fácil encontrar influencias diversas en una misma obra, a pesar del empeño por subrayar determinados aspectos estilísticos de progenie historicista, mediante la policromía o la adición de los pertinentes complementos. Capítulo fundamental a la hora de determinar las variantes estilísticas que se dieron cita en la obra de José María Ponsoda lo constituyen los complementos incorporados a las imágenes. Peanas, enrayadas, atributos y policromías, se hicieron en bastantes ocasiones en estrecha relación con las obras, el estilo de las cuales coadyuvaban a definir. Numerosos son los dibujos de andas, retablos, urnas para el monumento, imágenes, etc., que aún conserva su archivo particular. La circunstancia de conocer la técnica de encarnar imágenes y dibujar en ocasiones las orlas de su decoración²³⁴, sugiere asimismo un estrecho control del maestro sobre esta parcela. El conjunto de imágenes de la iglesia de los Dominicos de Valencia ofrecían peanas de aristados perfiles goticistas y ornamentación de hojarasca, en consonancia con el estilo de sus retablos. A las obras de inspiración neobarroca, como el *San Juan de Dios* de los Hospitalarios de la Malvarrosa [1910, cat. 57], correspondió una peana con tarjetones y volutas en ángulo. Otras veces las molduras aristadas de las peanas, de vocación goticista, contrastan con la inspiración neobarroca, como ocurre con la *Purísima* de la iglesia castrense de Valencia [1918, cat. 91]. Las enrayadas o resplandores de haces de rayos

²³⁴ Ya me he referido a la carta al padre Cástor Gutiérrez OSA, a propósito de la *Virgen de la Consolación* de los Agustinos de Castelló (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*). También a las cartas remitidas a Francisco Bernícola acerca de la decoración del San Juan Evangelista de Almoradí (*Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Carta de José María Ponsoda a Francisco Bernícola. Valencia, 30 de octubre de 1943), y al constructor Elíseo Nadal, a propósito de la decoración de la *Virgen de los Desamparados* destinada a la iglesia de Benimarfull (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. 3 de julio de 1953).

que enfatizan algunos temas de especial significación, como el Sagrado Corazón de Jesús, san José, o la Purísima Concepción, se hicieron en muchos casos con independencia del estilo de las imágenes, siguiendo la tónica del eclecticismo. Los rayos rectos, alternados en ocasiones con flamígeros o serpentinas, figuran en obras de inspiración neobarroca como la *Purísima* de Tànger [1911, cat. 61], el *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa [1912, cat. 63], los *Sagrados Corazones de Jesús y María* de la iglesia de Cuatro Caminos (Madrid), [1912, cat. 64], o en obras de inspiración nazarena, como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia [1940, L.E., nº 2577. Fig. 274]. Generalmente los rayos parten de un punto central o su interior figura estar calado, al modo de las mandorlas. En ocasiones incorporan serafines sobre grupos de nubes, como en la *Purísima* de Tànger, y el *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa; el Espíritu Santo en forma de paloma, como en los numerosos grupos de la Virgen de las Tres Avemarías, que incorporan las imágenes de la Trinidad, la *Purísima* de Massamagrell [1948, cat. 211]; o el rostro del sol en el reverso, alusivo a la excelencia “Escogida como el Sol” del *Cantar de los Cantares* (*Cant* 6, 10.), como en la *Divina Aurora* de Beneixama [1939, cat. 152]. En algunos casos, en imágenes de clara vocación tardo-académica o neobarroca, encontramos enrayadas caladas de rayos flamígeros, de clara inspiración neogótica, como en el *San Antonio* que presidía su carroza procesional de Vila-real [1931, cat. 488], el trono de la *Purísima* de Torrevieja [1956, L.E., nº 3099], inspirado en el destruido de Venancio Marco, la *Divina Aurora* de Rafelcofer [1947, L.E., nº 2864], o el *Sagrado Corazón de Jesús* de los Franciscanos de Teruel [1951, L.E., nº 2999], [Figs. 275, 276]. Al igual que ocurre con la imagen religiosa, en los retablos tampoco puede hablarse de un único estilo, sino de diversas variantes, a tono con el eclecticismo imperante. Así, se habla de románico-bizantino, gótico, renacimiento, plateresco y barroco. Retablos y tabernáculos neo-románicos o románico-bizantinos según la terminología del momento, fueron por poner algunos ejemplos, los de la capilla del sanatorio de la Malvarrosa de Valencia, realizados en los años veinte [L.E., nºs 1491, 1583, 1792], la iglesia de la Trinidad de Castelló [1925, L.E., nº 1617], las monjas de la Consolación de Borriana [1928, L.E., nº 1857], y los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid [1931, L.E., nº 2057]. Góticos los de la iglesia de los Dominicos de Valencia [1915, 1916, L.E., nºs 470, 606], la Purísima Concepción de la iglesia castrense de Valencia [1919, cat. 463], las Terciarias Franciscanas del Grao de Valencia [1921, L.E., nº 1187], los Terciarios Franciscanos de Godella [1923, 1924, L.E., nºs 1365, 1418, 1429], la iglesia de Benissa [1928, L.E., nº 1869], y las Teresianas de la calle Cirilo Amorós de Valencia [1942, Cat. 466]. Renacimiento fueron los del Cristo de la Asociación Valenciana de Caridad [1911, cat. 459], el Sagrado Corazón de Jesús del convento del Santo Sepulcro de Alcoi [1914, cat. 461], las religiosas de la Consolación de Requena [1918, L.E., nº 1002], las Dominicanas de Xàtiva [1928, cat. 464], y las religiosas del Servicio Doméstico de Valencia [1935, cat. 465]. Ejemplo de retablo con talla de estilo plateresco fue el ensamblado para un San Antonio, encargado por un particular [1917, L.E., nº 708]. Barrocos fueron finalmente los del Cristo de la Sangre de las Agustinas de Denia [1922, cat. 462], y las Terciarias Franciscanas de Gandía [1934, L.E., nº 2296], aunque en la práctica la composición del primero fuera plenamente ecléctica.



Figs. 274, 275, 276. Tres ejemplos de eclecticismo en la obra de José María Ponsoda. Enrayada de rayos rectos y flamígeros en la *Virgen del Carmen* de la Iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia. 1940. / Enrayadas circulares caladas en dos imágenes de progenie tardo-académica o neobarroca: la *Divina Aurora* de Rafelcofer. 1947. / El *Sagrado Corazón de Jesús* de los Franciscanos de Teruel. 1951.

Respecto a la policromía de las obras, se realizó generalmente en correspondencia a sus características formales. Así, a las recreaciones de obras académicas correspondió una decoración comedida, con motivos de este estilo. La *Purísima* de Torrevieja [1939, cat. 142], el *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1939, cat. 148], o la *Divina Aurora* de Beneixama [1939, cat. 152], presentan tonos monocromos y sencillas orlas de meandros curvos con hojas de roleos en los ropajes. El *Nazareno* de Mercedes (Argentina), [1929, cat. 123], y los pasos procesionales de Almoradí [1944, 1947, cat. 194, 206], muestran también un discreto tratamiento monocromo, con orlas neoclásicas de meandros geométricos al uso de la época, pintadas al óleo [Figs. 277-279].



Figs. 277, 278, 279. Distintos ejemplos de orlas de meandros rectilíneos de progenie neoclásica. Venancio Marco, *San Juan Evangelista*. Comienzos del siglo XX. Murcia. Cofradía de la Sangre. / Imagen seriada de taller olotense (detalle). / José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. 1929. Mercedes (Argentina).

Si la *Purísima* de la catedral de Valencia y las numerosas versiones de esta imagen tanto anteriores como posteriores a la Guerra Civil ofrecen un tratamiento de mayor riqueza, con medallones y orlas en la túnica, y el manto salpicado de estrellas doradas, es sin duda en atención a la extraordinaria decoración neoclásica de la obra original, recreada por el escultor [1939, cat. 150]. También las diversas imágenes de la Virgen de los Desamparados que reproducen en madera los mantos y aditamentos clasicistas o neobarrocos de la original, como la de la iglesia de San Nicolás de Buenos Aires [1935, cat. 135], o la de Benimarfull [1953, L.E., nº 3032], cuyas orlas dibujó el propio maestro [Fig. 280].



Fig. 280. José María Ponsoda, Dibujo neobarroco en las orlas del manto de la *Virgen de los Desamparados* de Benimarfull. 1953. Benimarfull. Iglesia de Santa Ana.

La riqueza en las policromías se circunscribe sobre todo a las obras de inspiración historicista. En ocasiones los motivos medievales se funden con repertorios neobarrocos, en sintonía con el eclecticismo imperante. Ejemplo de decoración netamente neobarroca lo constituye el *San Pascual Bailón* de los Franciscanos de Carcaixent [1951, cat. 226]. Dentro del historicismo neogótico destacan las orlas con decoración de cardos del *San Vicente Ferrer* de los Dominicos de Valencia [1914, cat. 72. Fig. 281], y los espolinados de la *Purísima Concepción* de la iglesia de San Lorenzo [1942, L.E., nº 2706], los Niños Jesús de la Font d'en Carròs [1953, cat. 230], y las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [ca. 1957, cat. 544], modernamente redecorado, y las ricas estofas y decoraciones a base de rayas de vivos colores, al modo de los paños judíos del *San José* de la iglesia de Albaida (1939), [Cat. 144], y el *San Joaquín* de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia (1941), [L.E., 2643], [Fig. 282]. En todos ellos por poner algunos ejemplos, los motivos no se plantean únicamente como algo meramente ornamental, en tanto coadyuvan a caracterizar una pretendida recuperación de la antigüedad bíblica. Repertorios decorativos como los de Racinet, o Dupont-Auberville²³⁵, suministraron motivos de inspiración historicista a los obradores valencianos.

²³⁵ RACINET, M. A., *L'Ornement polychrome cent planches en couleurs or et argent contenant environ 2.000 motifs de tous les styles art ancien et asiatique moyen age, renaissance, XVII^e et XVIII^e siècle recueil historique et pratique*, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Compagnie, Paris, 1869-1873. DUPONT-ABERVILLE, M., *L'Ornement des tissus recueil historique et pratique*, Librairie Generale de l'architecture des travaux publics, Paris, 1877.



Fig. 281. Detalle de la decoración del San Vicente Ferrer de los Dominicos de Valencia. 1914. (Destruído).



Fig. 282. Detalle del San Joaquín de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia. 1941.

De acuerdo a los usos del realismo, las carnaciones se hicieron siempre en tonos mates, cuidando subrayar en todo momento el valor del detalle, en cabellos, pestañas o cejas, realizadas con un cuidado perfilado atento a la reproducción minuciosa del vello. En los conjuntos neobarrocos, como las carrozas de Vila-real [1925, 1931, cat. 482, 488], los tronos de la Virgen del Perpetuo Socorro de Almoradí [1942, cat. 493], y la Virgen del Milagro de Cocentaina [1946, cat. 494], los ropajes de los mancebos presentan cuidadas labores a punta de pincel sobre el dorado, al modo de las telas de tisú bordado o los tejidos espolinados. En la imitación de este tipo de telas destacó el motivo denominado “garabatillo” en el argot de los decoradores valencianos, que recrea tejidos del siglo XVIII, como se ha señalado, o las muy empleadas bandas en zig-zag. En ocasiones los ropajes reproducen la calidad de los ricos brocados, con decoración dorada en relieve de pastillaje. Este es el caso de algunas obras de gran empaque, como los ángeles del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real [1931, L.E., nº 2058], *San José* y *San Rafael* de la Catedral de Valencia [1941, 1942, cat. 171, 180], las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús* de Foios [1944, L.E., nº 2762], Pego [1944, L.E., nº 2784], o los Claretianos de Xàtiva [1944, cat. 188]. Singularmente los ropajes de *Tobías* del *San Rafael* de la seo valenciana, como los hábitos del *San Francisco* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 162], *San Vicente* del Colegio Imperial de Valencia [1941, L.E., nº 2674], o el *San Francisco* de los Franciscanos de Teruel [1945, cat. 487], teñidos y cincelados sobre la misma madera, carente del aparejo de yeso tradicional, al modo del *San Francisco* de Francisco Asorey, muestran como ya se ha dicho una preocupación cercana a la moderna valoración de la verdad en los materiales, antes reservada a las piezas de pequeño tamaño para particulares, dejadas en madera teñida o encarnadas únicamente en rostro, manos y pies, al estilo de las crisoelefantinas modernistas. Curiosamente la aplicación de la policromía sobre la misma madera fue un signo característico de la modernidad, empleada por escultores como Mariano Benlliure, Francisco Asorey, o Quintín de Torre, las imágenes de los cuales se realizaban por

medio de modelos ejecutados a tamaño definitivo o a medio tamaño, que luego eran trasladados al bloque por medio del pantógrafo. Generalmente los escultores que practicaron la talla directa fueron reacios a policromar sus obras, confiando este trabajo a pintores de imágenes o policromadores, poco dados generalmente a la renovación de sus repertorios formales. No cabe ninguna duda de que la vasta producción del obrador coadyuvó a la repetición de modelos, decoraciones y complementos. El apego a los prototipos tradicionales, limitó la ejecución por nuestro escultor de obras de carácter más acusadamente personal, al estilo practicado por su discípulo Carmelo Vicent, en la imagen procesional de *San Vicente* de los Dominicos de Valencia, o en la *Santa Teresa* del Carmen de Lorca, realizada ya en la posguerra. No obstante, algunas obras de estudio del maestro, como *San Juan de Dios* del Hospital de la Malvarrosa en Valencia [1910, cat. 57], *San Francisco* de Portugalete (Vizcaya), [1916, cat. 76], [Fig. 283], o *San Luís Bertrán* de los Dominicos de Valencia [1924, cat. 112. Fig. 284], pueden enmarcarse por lo profundo de su expresión dentro del proceso de renovación de la imagen religiosa valenciana a través de las vías del realismo, exploradas a comienzos de siglo, sin perjuicio de que sus modelos se muestren próximos a la estampa devota. Singularmente la obra de Portugalete, o el *busto* de San Juan Bosco de los Salesianos de Sarrià [1929, cat. 261], basado en una fotografía del santo efectuada durante su estancia en 1886 en la finca de los Martí Codolar en Vall d'Hebrón (Barcelona), en los que se muestra la plenitud de su arte. También los ya referidos angelitos del *Tránsito de San José* [1922, cat. 105], y del *San Antonio de Padua*, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161], inspirados en sus hijos. Los gestos de complicidad con las figuras principales que ocasionalmente se muestran en el *San Antonio* de Torrijo del Campo (Teruel), o en el de San Lorenzo de Valencia, donde el santo empatiza con el Niño, o acaricia su brazo, aunque tomadas de la escultura barroco-clasicista valenciana, fueron muy del agrado del realismo anecdótico de finales del siglo XIX.



Fig. 283. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1914. Portugalete, Siervas de María. (P. desconocido).



Fig. 284. José María Ponsoda, *Santo Luís Bertrán*. Ca. 1916. Barcelona, Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

El estilo de José María Ponsoda fluctuó entre el realismo naturalista, aplicado en ocasiones a obras de concepción sobria y vocación clasicista, basadas en el arte de los pintores nazarenos catalanes y los románticos franceses, italianos y alemanes, aprendido en su etapa de formación en Barcelona, cuya impronta había calado hondamente entre los obradores de la ciudad, y el misticismo devoto, propio del género, actualizado merced al uso de estampas modernas [Figs. 285, 286]. El cosmopolitismo de la ciudad y su mayor proximidad a Francia, posibilitó el contacto con las corrientes que impregnaban el arte religioso europeo. Diversas obras de estudio, como los bustos *Cristo en Getsemaní*, y *Cristo coronado de Espinas* concebidos al margen del sentimentalismo de la imaginería tradicional [ca. 1920, cat. 252, 253], se enmarcan en esta encrucijada. Es acaso en estas obras donde se percibe con mayor claridad su compromiso entre el decoro propio del género y las exigencias de verdad impuestas por el realismo, como medio para lograr una emoción religiosa sincera sin caer en la vulgaridad de la afectación, que Feliu Elías censuró a propósito del obrador de imaginería del escultor Miguel Castellanas Escolà (Barcelona, 1849-1924)²³⁶.

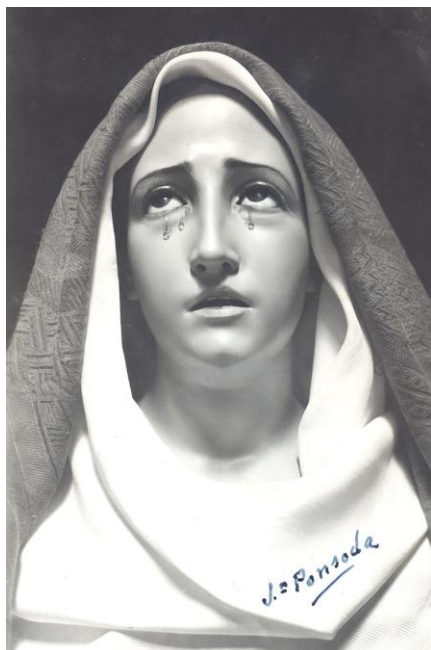


Fig. 285. Obrador barcelonés. *San Francisco de Paula*. Décadas finales del siglo XIX. Estepa. Iglesia de la Asunción.



Fig. 286. José María Ponsoda, *San Luís Bertrán*. 1924. Valencia, Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

²³⁶ ELÍAS BRAÇONS, F., *L'Escultura... Op. cit.*, II, p. 54.



Figs. 287, 288. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1953. Flix (Tarragona), Iglesia de la Asunción. Un ejemplo de la valoración del natural en la obra de José María Ponsoda. Hana Photo (London), Tarjeta postal con “La Belle Leonora”. Archivo Personal del escultor.

A ella podía conducir tanto el uso reiterado de algunos prototipos devotos, repetidos hasta la saciedad, en una suerte de idealismo de estampa, como un áspero y acérrimo naturalismo, más propio de algunos géneros menores, como las figuras de cera, de las que da cuenta el artista y crítico catalán, que en la época de furor del realismo decimonónico emergió aisladamente en alguna obra polémica, como el *Yacente* que el escultor Aurelio de la Iglesia (Zamora, ca. 1860-Zamora, ca. 1900), llevó a cabo en 1898 para la semana santa de Zamora, inspirado en el cadáver de un ahogado. La apuesta del maestro por el decoro de la imagen religiosa, fundada en el viejo equilibrio clasicismo/realismo, se manifiesta en algunos rasgos formales, como el contorno oval de las cabezas, de rostro noble, ojos rasgados, nariz recta y gruesa, y labios prietos, singularmente en los rostros inocentes de sus figuras, de ojos entornados y miradas fervorosa, acrisolado por la obra de algunos escultores catalanes de impronta académica como Damián Campeny, Adrián Ferrán o Rafael Atché, a los que ya se ha hecho referencia. Su catálogo de expresiones y gestos resulta aún tributario del clasicismo y la tradición académica, que recogió los códigos de las manos y las pasiones de los rostros²³⁷.

²³⁷ BULWER, J., *Chirologia or the Natural Language of the Hands and Chirologia or the Art of Manual Rhetoric* (Londres 1644), Edición de H. R. Gillis, Nueva York, 1975; LE BRUN, C., *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conference sur l'expression generale et particuliere*, Amsterdam, 1702.



Fig. 289. José María Ponsoda, antiguo rostro de la *Dolorosa del Cristo del Amor*. 1932. Teruel, Iglesia de San Andrés. (Destruído).



Fig. 290. José María Ponsoda, rostro de *Santa Bárbara*. 1939. Tárben, Iglesia de Santa Bárbara.

El maestro rehuyó las expresiones enérgicas, la sangre excesiva en los crucificados. “Me gustaría hacer esta Imagen, pero con menos llagas!”, escribiría al dorso de una fotografía del obrador de un *Ecce Homo*, enteramente llagado, sin duda por deseo expreso del cliente [Figs. 291-293], mostrando su preferencia por las actitudes serenas y reposadas, el devocionismo de corte ascético y la espiritualidad. Resultan harto elocuentes en este sentido las palabras recogidas por León Barrilero a propósito de la percepción de las imágenes de los santos trinitarios realizados para Alcázar de San Juan: “dicen que como este Señor no hay otro en Valencia que les dé a las imágenes la devoción que él les da”²³⁸. En este sentido sus imágenes supieron dar respuesta a los anhelos devotos del pueblo, frente a la más intelectual que afectiva estética del *aggiornamento* impuesta por la jerarquía. Consciente de su responsabilidad, fundada en el papel de encarnar valores eternos otorgado a la escultura, en todo momento persiguió el sentimiento inherente a esta vía de comunicación con los fieles, la unción sagrada de la imagen. De ahí la calificación “arte piadoso en general” que en cierta ocasión hizo de su arte. Si una imagen no infunde devoción “de que sirve”, señaló al periodista Eduardo Bort²³⁹. La persistencia del valor devoto durante la posguerra explica la referencia del capuchino Honorato de Vinales a “una fiebre de hacer santos guapos”, a propósito del encargo del *San Francisco* del convento de su orden en Castelló [1950, L.E., nº 2963], para el que demandaba: “... un santo como fue San Francisco”²⁴⁰. Esta exigencia terminaría condicionando el estilo hacia una suerte de equilibrio idealismo-realismo, que le llevó a rechazar el encargo de una Virgen negra

²³⁸ APEJMP., *Cartas de 1949 al 1952 y algunos 1953*. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 17 de febrero de 1949.

²³⁹ BORT CARBÓ, E., *Op. cit.*

²⁴⁰ APEJMP., *Cartas de 1948 a 1952 y algunos de 1953*, Carta de fray Honorato de Vinales a José María Ponsoda. Castellón, 24 de febrero de 1952.

para las misiones, ante la insistencia del cliente en que acentuara sus rasgos raciales, según anécdota referida por su sobrina Dolores Soler Ballester.



Fig. 291. José María Ponsoda, *Ecce Homo*. Ca. 1950. Fig. 292. Dorso escrito de la fotografía anterior. Fig. 293. La misma obra en otra fotografía que la muestra de frente.

En opinión del escultor Antonio Castillo Lastrucci (Sevilla 1878-1967), coetáneo de José María Ponsoda, que poseyó una fotografía del *Jesús Prendido* de la Hermandad de San Benito de Sevilla, y cuyo estilo comparte unos presupuestos estéticos similares, por partir de la tradición vernácula, el procedimiento a seguir a la hora de labrar una imagen religiosa pasaba por: “tomar del modelo vivo lo esencialmente humano y, luego, divinizar la expresión”²⁴¹. Esta convicción tan cara a la

²⁴¹ Citado por GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Op. cit.*, I, p. 69. (El subrayado es nuestro). Para Constantino Gañán Medina, “El Imaginero es un artista que tiene

poética del clasicismo se percibe incluso en la imaginería de un escultor, preferentemente orientado a lo profano como Mariano Benlliure, quien a propósito del *Jesús Nazareno* del paso *Camino del Calvario* ejecutado para Zamora en 1931 señalaba: “Para las proporciones me he servido de un modelo cualquiera, pero para la creación de la figura lo que he visto en mi imaginación cerrando los ojos”²⁴². Según Benlliure para ser escultor se necesitaban esencialmente dos cosas: “... inspiración de artistas y conciencia de obreros. La primera, Dios me la otorgó. De mi padre aprendí la otra”²⁴³.

José María Ponsoda, al reconocer “la composición y las caras”, como lo más difícil, de lo que Carlos Revenga denominó “su técnica”, destacaba sobremanera: “La parte piadosa [Fig. 294]. Si una imagen no inspira devoción y religiosidad ¿Para qué se quiere?”, confesaría al periodista²⁴⁴. No en vano para Weisbach lo fundamental en la talla religiosa era: “identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación”²⁴⁵. En consecuencia el maestro, quien se consideraba a sí mismo como “imaginero” o “escultor-imaginero”, dando a entender según se ha señalado, ser poseedor de dotes de buen escultor para realizar imágenes bellas, profesaba una idea muy semejante de la imagen escultórica religiosa, a juzgar por el alto concepto que profesaba de la inspiración. “La inspiración procede de Dios”, es Dios quien la otorga”, afirmaría²⁴⁶, y así procedió a la hora de infundir el *pathos* a sus imágenes, en particular las pasionistas, y dentro de ellas los crucifijos, las dolorosas, y los nazarenos. Algunos crucifijos, como los de las iglesias de San Andrés de Teruel [1932, cat. 131. Fig. 295], la Purísima de Yecla, [1939, cat. 154], o la ermita del Cristo de Banyeres [1946, L.E., nº 2834], responden a esta preocupación. Las dolorosas, singularmente la de San Nicolás de Valencia [1931, cat. 127], Vera (Almería), [1939, L.E., nº 2504], Rocafort [1943, L.E., nº 2727], o Quart de Poblet [1943, L.E., nº 2749], ejecutadas al margen de los prototipos vernáculos consagrados por Ignacio Vergara (Villanueva de Castellón), José Esteve Bonet (Canals, Torís) o Modesto Pastor (Atzeneta d’Albaida), manifiestan el compromiso entre el invocado idealismo en aras del decoro tradicional, propio del género y las exigencias de verdad fundadas en el estudio directo del natural. La utilización de modelos tradicionales durante las primeras décadas de siglo, no determinó el rechazo del realismo de la época, que aflora en detalles concretos, como las nubes desechas que adornan el trono del *San Francisco* de Moncada [1908, cat.55], a las que ya me he referido, las delicadas alas de la figura de

necesariamente que ser escultor, pero además saber los gustos y necesidades tanto devocionales como estéticas de la población y realizar tareas de la forma más realista y bella que le sea posible, en difícil equilibrio que lo aparte de lo estridente, desagradable y tremendista, así como de lo feo o excesivamente dulzón” (GAÑÁN MEDINA, C., *Op. cit.*, p. 25). Refiere Martínez Leal a propósito del escultor Francisco Buiza al ser preguntado por un cliente sobre la anatomía de los pies de una de sus figuras la afirmación según la cual la anatomía humana no tenía nada que ver con la divina, queriendo indicar con ello la existencia de ciertos elementos idealizados (MARTÍNEZ LEAL, P. I., *Op. cit.*, p. 205).

²⁴² MONTOLIU SOLER, V., *Op. cit.*, p. 197. Enrique Galarza, colaborador de José María Ponsoda en una época de su vida, como se ha señalado, afirmaba a este respecto que el natural hacía que las figuras pareciesen “...gruixudes, a mi m’agrada el pensat i fet” (SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, p. 27). Juan de Ávalos confesaría a propósito de la imaginería que jamás usó modelos “... un artista actúa y trabaja del recuerdo, de la inspiración del momento creador...” (Citado por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 245. El subrayado es nuestro).

²⁴³ MONTOLIU SOLER, V., *Op. cit.*, p. 262. También José Capuz manifestó esta concepción del trabajo del imaginero, a propósito del *Resucitado* que hizo para Málaga en 1946: “...los soldados han sido hechos con modelos humanos, pero no se puede encontrar un modelo para Jesús. Es una imagen demasiado ideal, hay que sentirla y llevar dentro la expresión completamente pura y espiritual de Jesucristo” (“Hoy sale para Málaga el Resucitado de Capuz”, *Pueblo*, Madrid, nueve de abril de 1946).

²⁴⁴ REVENGA, C., *Op. cit.* (El subrayado es nuestro).

²⁴⁵ Recogido por: SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma...*, *Op. cit.*, p. 177.

²⁴⁶ REVENGA, C., *Op. cit.* (El subrayado es nuestro).

San Rafael del *San Juan de Dios* de Ciempozuelos [1913, cat. 67], o las guedejas sueltas de cabello en el *Sagrado Corazón de Jesús* de las Agustinas de Alcoi [1914, cat. 70], y la *Purísima* de la Iglesia Castrense de Valencia [1918, cat. 91], por citar algunos ejemplos representativos del período anterior a la Guerra Civil. El empeño por reproducir las distintas texturas de la materia, encierra el deseo de infundir realidad a lo representado, que persiguió la imaginería valenciana de la época, sin que ello significara la renuncia a la divisa de la belleza y el esteticismo. Al naturalismo que se abre paso tras la lección de Rodin, se circunscriben algunas de sus mejores obras de la posguerra, como el *San Vicente* del Colegio Imperial de Valencia [1941, L.E., nº 2674], el *San Bernardo* de San Pedro de Cardeña [1942, cat. 181], o los rostros de muchas de sus dolorosas, ya comentadas, toda vez que el tratamiento minucioso de facciones y ropajes de las imágenes había dado paso entonces a un estilo más sobrio y aplomado.



Fig. 294. José María Ponsoda, *San Juan de Dios* (detalle). 1910. Valencia, Hospital de la Malvarrosa. (Destruído).



Fig. 295. José María Ponsoda, *Crucifijo* (detalle). 1932. Teruel, Iglesia de San Andrés.

Como se ha visto, la adopción de la plástica realista en las décadas finales del siglo XIX, estuvo mediatizada por la tradición, cuya impronta se detecta en la utilización de modelos deudores del arte gótico, renacentista, barroco, y neoclásico de los reinos hispánicos, muy particularmente de la escultura barroco-clasicista valenciana, de los siglos XVIII y XIX. La tendencia a valorar el estilo del escultor únicamente en base a los parámetros de la tradición valenciana ha soslayado el debate sobre su evolución a lo largo de sus más de sesenta años de vida profesional. Al realismo inicial de pliegues quebrados, actitudes inestables y expresiones intensas, que ofrecen las obras de las primeras décadas del siglo XX, sucede la sobriedad compositiva, la concentración de las emociones y el sentido idealismo, de algunas de las mejores imágenes que labró en la posguerra, como el *Sagrado Corazón de Jesús* de Carlet [1946, cat. 200], o las dolorosas de Oliva [1941, Cat. 169], y la iglesia del Salvador de Valencia [1951, cat. 223]. Este proceso discurre en paralelo a la evolución experimentada por escultores como José Llimona (Barcelona, 1864-1934) o Miquel Blay (Olot, 1866-Madrid, 1936), en los que el realismo de su formación inicial da paso a un estilo más sentido y reposado, consecuentemente con la influencia simbolista de Rodin. Aquel “realismo

patético con tendencia literaria y simbolista”, en palabras del crítico Francisco Pompey²⁴⁷.

Ya se han referido la variedad de influencias que de forma conjunta se dan cita a lo largo de la dilatada carrera profesional de José María Ponsoda. Así a la emoción sincera que transmite la *Magdalena* (1909), modelada para la Exposición Regional de Valencia [Cat. 304], o las cabezas de estudio del obrador [Cat. 250-255], suceden cantidades ingentes de obras convencionales de tono blando y piadoso, inspiradas en la estampa devota. El escultor nunca renegó del sentimentalismo piadoso de la imaginería tradicional, a cuyos dictados se plegó en multitud de ocasiones, ante la exigencia de los comitentes, en perjuicio de la originalidad²⁴⁸. A él remiten numerosas obras realizadas antes y después de la Guerra Civil. Durante la posguerra, la herencia de la plástica realista quedará relegada a detalles secundarios, como los expresivos serafines que adornan los grupos de *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [1919, cat. 148], la *Purísima* de la Iglesia de San Juan Bautista de Manises [1939, nº 2554], o el *San Antonio de Padua* de los Franciscanos de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161]. En la variedad de expresiones vivaces de estos conjuntos, se advierte la capacidad del escultor para abordar con éxito el tema infantil. No cabe duda de que el tratamiento individualizado de los rostros fue consecuencia de un proceso creativo semejante al de las obras de estudio, forzosamente difícil de mantener en la posguerra. Al margen de alguna obra como el *San Elías* de la Iglesia de la Santa Cruz de Valencia [Cat. 139], de tratamiento pictoricista en barba y cabellos [Fig. 296], en ese momento se abre paso un estilo sobrio y monumental, con escasas concesiones al pormenor decorativo.

²⁴⁷ Véase: LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre, el último imaginero*, Bilbao, 2008, p. 167.

²⁴⁸ Por poner solo unos pocos ejemplos, el reverendo Vicente Avellana le exigía “poner unción divina por arrobas” en las imágenes de la Purísima Concepción y San José [L.E., nº 2817], que deseaba encargarle para el Seminario de Zaragoza. (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta del reverendo Vicente Avellana a José María Ponsoda. Zaragoza, 10 de diciembre de 1941). El reverendo Domingo Monferrer solicitaba para el *San José* del seminario de Toledo: “... un verdadero retrato de las virtudes del Santo Patriarca y enfervorice a estos chicos”. Y a propósito de la *Purísima Concepción*: “... imágenes que sean piadosas y hagan a nuestros chicos muy fervorosos”. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Domingo Monferrer remitida a José María Ponsoda. Toledo, 1946). María Josefa de Jesús, priora del carmelito de la Sagrada Familia, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, establecido en Llocnou de Sant Jeroni, a propósito de una Virgen del Carmen que no llegó a realizarse le indicaba: “... lo que más deseamos es no tenga un semblante moderno, sino con unción que inspire devoción” (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de María Josefa de Jesús a José María Ponsoda. Llocnou de Sant Jeroni, 6 de julio de 1948). Con respecto al parecer de nuestro escultor recogido en algunas cartas, señalaba al respecto de la *Virgen de Gracia* de los Trinitarios de Alcázar de San Juan, encargada finalmente a Pío Mollar, su disposición a realizarla: “siempre haciendo un trabajo bien hecho, con una cara de la Santísima Virgen que sea devota y que inspire devoción” (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta de José María Ponsoda a León Barrilero. Valencia, 26 de octubre de 1944). Acerca del *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2845], comunicaba en otra carta al abogado Pascual Serrano, la posibilidad de poderle mandar: “... alguna estampa que fuera de su devoción”, como asimismo el interés que tenía: “... por hacer una cara bien hermosa y sentida que inspire devoción”. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de José María Ponsoda a Pascual Serrano. 9 de agosto de 1946).



Fig. 296. José María Ponsoda, *San Elías*. 1939. Valencia, Iglesia de la Santa Cruz.

A este estilo remiten las imágenes de San José de la catedral de Valencia [1941, cat. 171], y la iglesia dedicada al santo en el barrio de Carolinas en Alicante [1945, cat. 198]. El modelo creado *ex novo*, de esta primera obra, supone un compromiso entre el neobarroco valenciano tradicional y el mundo del grabado devoto, que inspiró la imaginería seriada de los talleres de Olot, cuyo uso reaparece de la mano de las socorridas estampas, entregadas en ocasiones por los propios clientes al tiempo de encargar las obras. Recuérdese que el *San Elías* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia [1939, cat. 139], el *Niño Jesús* de las Catequistas de Valencia [1945, cat. 291], o el *San Honorato* de Vinalesa [1956, cat. 239], por poner algunos ejemplos, se realizaron a partir de este tipo de fuentes. No cabe duda, de que la identificación post-bélica con el período barroco-clasicista valenciano, determinó también el mantenimiento de su idealismo tradicional. Buena prueba de ello resulta la ya aludida imagen de *San Vicente Ferrer Niño*, que José María Ponsoda regaló a la parroquia de San Esteban de Valencia [1948, cat. 210], asignada nuevamente al taller de José Esteve Bonet por Ana Buchón.

La reproducción de muchas imágenes destruidas a partir de las fotografías conservadas [Figs. 297-300], y la utilización de los modelos del obrador anteriores a 1936, también contribuyeron decididamente a la perpetuación del neobarroco²⁴⁹. Atrás

²⁴⁹ El Archivo particular del Escultor, custodiado por Dolores Soler Ballester, conserva aún numerosas fotografías de imágenes antiguas, recreadas por el obrador en esta época, como el *Cristo* de Massalavés [L.E., nº 2511], la *Santa Eulalia* de Totana [Cat. 138], el *San Miguel* de Lliria [Cat. 141], la *Virgen de la Paz* de Villar del Arzobispo [Cat. 149], la *Purísima* de la catedral de Valencia [Cat. 150], el *Cristo del Amparo* de la Font d'Encarròs [L.E., 2813], la *Santa Bárbara* de Tàrbena [Cat. 160], la Virgen de los Desamparados de Desamparados (Orihuela) [Cat. 151], el *Nazareno* de Cocentaina [Cat. 168], la *Virgen de Lourdes* de Cieza [Cat. 187], la estampa de San Hipólito de Cocentaina grabada por Rafael Esteve con dibujo de Vicente López, a propósito de la imagen que no llegó a realizar, incluso también de algunas obras suyas destruidas que volvió a hacer de nuevo, como *San Juan de Dios* del sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa [L.E., nº 2612], o la *Carroza* de la Virgen del Rosario de Vila-real [L.E., nº 2964]. De otras obras le fueron facilitadas fotografías, por más que estas fueron devueltas y su archivo no las ha conservado, como ocurre con el paso procesional del Santo Sepulcro de Almoradí (MIRAVETE GÓMEZ, J. A., "Notas sobre el tema...", en PERTUSA RODRÍGUEZ, M. T., MIRAVETE GÓMEZ, J. A., (Coords), *Op. cit.*, p. 50. Por su parte, sabemos que en numerosas ocasiones le fueron facilitados vestidos y complemento de las imágenes destruidas para que se hiciera cargo de sus dimensiones. Así

quedaron las obras de inspiración neogótica, estilo que, no obstante ser aún demandado, había empezado a pasar de moda en la posguerra, como atestiguan las indicaciones de Vicente Avellana, Operario Diocesano, quien no deseaba que las peanas de las imágenes de la *Purísima* y *San José*, que le encargó para el Seminario Diocesano de Zaragoza [1941, L.E., nº 2674], tuvieran: "... nada de gótico"²⁵⁰. En ocasiones hay una referencia expresa al modelo, como ocurre con el mancebo de la nueva imagen de San Antonio de los Franciscanos del convento madrileño de Duque de Sesto [1942, Cat. 179], inspirado en el de la *Carroza de la Virgen del Rosario* de Vila-real [1925, Cat. 482]²⁵¹. Las referencias: "como la que hice...", o: "como la que quemaron...", abundaron en el *Libro de Encargos* a partir de 1939, en detrimento de las obras de concepción más personal y naturalista²⁵².

ocurrió con *Jesús Nazareno* de Alcázar de San Juan, (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 y 1960*. Carta de León Barrilero a Amparo Ballester Boix. Alcázar de San Juan, 21 de noviembre de 1968), la *Dolorosa* de los Franciscanos de Benissa (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Antonio Arnau OFM, a José María Ponsoda, Benissa, 25 de octubre de 1946), la *Purísima* de Càlig (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Emilio Anglés a José María Ponsoda. Càlig, 19 de junio de 1946), y la *Virgen del Remedio* de Petrer, por poner unos ejemplos (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Vicente Hernández Romero a José María Ponsoda. Petrer, 21 de febrero de 1946). La medida de 140 cm del escapulario de la *Dolorosa* de la Colegiata de Gandía, sugiere condicionó la realización de la nueva efigie (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Carta del canónigo Ramón Soler a José María Ponsoda. Gandía, 23 de febrero de 1942). Incluso en ocasiones los escasos restos supervivientes como ocurrió con la cabeza del *Cristo de la Sangre* de Lliria, o las manos de la *Virgen de Lourdes* de Cieza (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*, Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 25 de febrero de 1943.).

²⁵⁰ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta de Vicente Avellana a José María Ponsoda. Zaragoza, 10 de diciembre de 1941.

²⁵¹ APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta de Patricio B. Ortiz OFM a José María Ponsoda. Madrid, 20 mayo de 1942.

²⁵² Ya me he referido a las impresiones del escultor Juan de Ávalos acerca de la reproducción mimética de las imágenes destruidas durante la Guerra Civil (TRENAS, J., *Op. cit.* s.f.).



Figs. 297, 298, 299, 300. Nazareno de las Clarisas de Cocentaina 1941 (1 y 2). / El Cristo de Massalavés 1939 (3), / y el de la Font d'Encarròs. 1945 (4), según fotografías antiguas del obrador de José María Ponsoda.

Sin lugar a dudas el prestigio del escultor, revalidado tras años de arduo trabajo, determinó su elección en numerosos encargos de imágenes patronales o de acrisolada veneración, destruidas en los disturbios de 1936-1939, por encima de otros artistas noveles que despuntaban con esfuerzo en Valencia²⁵³, condicionando su estilo hacia la

²⁵³ Resulta elocuente de cara a valorar el papel jugado por la ciudad como centro escultórico, el comentario de fray Tomás Domínguez, religioso mercedario residente en el convento de Lleida a José María Ponsoda en una carta fechada en 8 de marzo de 1949, a propósito de la visita de un joven catequista amigo suyo: "... si le puede enseñar alguna cosa estaría muy contento; pues él no sabe lo bueno que hay

recreación historicista. La línea estilística del obrador evolucionó entonces desde el realismo minucioso, atento al detalle y a la reproducción de los efectos de las distintas texturas de lo representado, a un estilo sobrio, y en ocasiones no exento de cierta dureza, a decir de José Rausell Sanchis²⁵⁴, en la resolución de los ropajes y en la expresión de los rostros, que atestiguan el profundo trasfondo catalán de su arte, sin duda informado del naturalismo de obras como el *San Juan de Dios* de Agapito Vallmitajana o la *Dolorosa* de Pamplona de Rosendo Nobás. Resulta significativo a propósito de esta tendencia, la sustitución de los bocetos exigidos por la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, por simples estampas, o por fotografías de obras ejecutadas muchos años atrás, a las que se atuvieron la gran mayoría de las imágenes que le fueron encargadas en la posguerra para diversas poblaciones de la geografía valenciana. La disminución en el número de bocetos que modeló en esta época, se explica, porque la gran mayoría de las imágenes realizadas entonces se plantearon como versiones de otras anteriores, y otras muchas como réplicas escultóricas de las socorridas estampas devotas²⁵⁵.

El efímero recuerdo del decó y la renovación del clasicismo, en su reivindicación de los volúmenes compactos, como contestación a la estética del *aggiornamento* que desde finales de los cincuenta se abría paso en Valencia en algunos conjuntos escultóricos como los del retablo mayor de la Iglesia de San Martín (1959-1961), o la Colegiata de San Bartolomé (post. 1962), realizados por José Esteve Edo, y Alfonso Gabino respectivamente, pudieron avalar esta orientación más sobria de su arte, de la mano del recuperado clasicismo y el idealismo devoto, en un momento en el que para la imagen escultórica religiosa valenciana se vislumbraban nuevos cauces de expresión. La recuperación de las vanguardias no ejerció ninguna influencia en su arte, que continuaría apegado a su histórica y tradicional función referencial.

en Valencia de arte sacro y de mérito en sus artistas” (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*).

²⁵⁴ TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors...*, *Op. cit.*, p. 98.

²⁵⁵ En una carta de contestación a la directora del obrador litúrgico Nazaret de Palencia, nuestro escultor señalaba: “Si desean alguna imagen no es preciso sea modelo mío, pueden mandarme alguna estampa que sea del gusto de los señores interesados y podré hacer según me indiquen” (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*. Valencia, 23 de abril de 1958. El subrayado es nuestro).

6. LA IMPRONTA DE JOSÉ MARÍA PONSODA EN LA IMAGEN ESCULTÓRICA RELIGIOSA VALENCIANA.

La influencia del maestro sobre la imagen escultórica religiosa valenciana del siglo XX, implícita a la aparición de algunas de sus obras de juventud en diversos repertorios de imaginería, publicados en la ciudad, en las primeras décadas del siglo, como el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, o el folleto publicitario de Pío Mollar¹, o entre el material disperso procedente de algunos obradores como el de escultura religiosa y talla de José Casanova Pinter, o los de dorado y pintura de imágenes de Miguel Sales Torres, o Bartolomé García Boluda, por poner unos ejemplos², atestiguan su valoración en Valencia desde los años veinte. Si la reproducción en la posguerra de algunas de sus imágenes más conocidas, destinadas a diversos templos valencianos, como la *Purísima* de la iglesia de San Lorenzo [1942, L.E., nº 2706], el *San Vicente* de los Dominicos [1914, cat. 72], o el *San Rafael* de la catedral [1942, cat. 180], u otras como el *San Francisco* de la Venerable Orden Tercera de Moncada [1908, cat. 55], o las Siervas de María de Portugaleta [1916, cat. 76], por escultores ajenos al obrador, pudo haber obedecido a la demanda de los propios clientes, más que a la voluntad expresa de los escultores responsables de ejecutarlas, la exigencia a tomar en cuenta algunos de sus modelos demuestra en cualquier caso que su arte caló en el imaginario devoto valenciano [Figs. 301, 302], y ello solo fue posible en virtud de su prestigio³. Creador de la iconografía de Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, como se

¹ *Compañía Española...*, *Op. cit.*, p. 161, nº 6059; p. 163, nº 6068, nº 6069, p. 177, nº 6143; p. 207, nº 6303; p. 210, nº 6319; p. 219, nº 6373. *Arte Religioso Español...*, *Op. cit.*, s.a., p. 0.

² Parte del material del obrador de José Casanova Pinter, todavía por clasificar, se conserva en el Archivo de la Catedral de Valencia, que lo adquirió en 2015 en el mercado del arte. En uno de sus álbumes figuran entre otras fotografías la Asunción de Flix [Cat. 225], y un Cristo Yacente ejecutado por José María Ponsoda en su juventud, para un lugar ignorado, que también aparece entre las fotografías de su archivo particular. Entre los restos de la colección fotográfica del obrador de Miguel Sales Torres hemos encontrado una de las Vírgenes de las Tres Avemarías del maestro y un San Antonio de Padua con un niño pobre, cercano a los de nuestro escultor. El material del obrador de Bartolomé García Boluda, conservado por sus descendientes guarda un folleto publicitario de José María Ponsoda en el que se reproduce el San Juan de Dios del sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa de Valencia.

³ La *Purísima* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2706], inspiró las del Colegio Franciscano de Ontinyent, del obrador de Inocencio Cuesta López, ejecutada probablemente bajo la dirección de su primer escultor, Eduardo Villanueva Berenguer, y la iglesia de la Cañada, de Arturo Bayarri Ferriol (ADV., *Arte sacro*, Expediente: 28/ 55.). Los serafines alados de la esfera del *Corazón de Jesús* de la iglesia de San Jaime de Moncada, labrado por Octavio Vicent en 1943 (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 16/ 69), están tomados de este modelo de Purísima, a través de alguna obra de su padre, el escultor Carmelo Vicent, discípulo como se ha señalado de José María Ponsoda. El *San Vicente* de los Dominicos, el de las iglesias de la Asunción de Carcaixent de 1943 (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 38.), y Pedreguer de 1955 (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 7). El San Rafael de la catedral [Cat. 180], el de la ermita de San José de Quatretonda, y la iglesia de Nuestra Señora del Consuelo de Altea, este último de Fernando Llopis Cloquell. El San Francisco de Moncada [Cat. 55], inspiró el de los Franciscanos de Carcaixent. La obra, elogiada por la prensa religiosa de la época, fue realizada en el obrador de Antonio Royo y José Rabasa, invirtiendo los ángeles del trono. También inspiró el de la iglesia de San Juan de Massamagrell, encargado al pintor de imágenes Vicente Bellver (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 67). A pesar de que este figure de pie y no semi-genuflexo, los brazos y la posición de la cabeza remiten a la imagen de Moncada. El de las Siervas de María de Portugaleta [Cat. 76] por su parte, constituyó el modelo del de las clarisas de Oliva, de José López Catalá, encargado al pintor de escultura Miguel Sales Torres (ADV., *Arte sacro*, Expediente: 30/ 94). No sorprende por ello la existencia de una fotografía de una de las Vírgenes de las Tres Avemarías de José María Ponsoda entre los materiales del referido obrador, como hemos señalado. Otras obras de José María Ponsoda que se tomaron como referencia fueron el San Juan Evangelista del grupo del *Ecce Mater* o el Cristo del Amor

ha señalado a propósito de “Los temas y las tipologías iconográficas”, solo su prestigio justifica en este sentido la utilización de los modelos de la fundadora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados por Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez, Rafael Grafiá, y José Estopiña. Lo mismo cabe decir de la carroza de la Virgen del Carmen de los Carmelitas de Borriana, estrenada en 1959, en la que el eco del conjunto de Vila-real, completado pocos años antes [1950, L.E., nº 2964], resulta bien patente⁴. No cabe duda de que la muerte de nuestro escultor, acaecida en Valencia, el 17 de octubre de 1963, coincidió con el final de una época en la historia de la imagen religiosa valenciana, aquella de los viejos barrios y los obradores tradicionales, en los que el oficio se transmitió de maestros a aprendices durante siglos. Resulta significativo del cambio de gusto gestado desde finales de los años cincuenta el consejo: “no copies a Ponsoda”, que Alfonso Roig, profesor de Arqueología e Historia del Arte en el Seminario Diocesano de Valencia dio al joven José Esteve Edo, como también el cierre de algunos obradores como el de José María Rausell y Francisco Lloréns en 1962, el de Enrique Galarza por los mismos años, la marcha de Vicente Salvador a Madrid, o el abandono de la imagen religiosa por el escultor José Sebastián para hacerse cargo de la sección de modelaje de la fábrica de muñecas Famosa de Onil.



Fig. 301. Eduardo Villanueva Berenguer, *Purísima Concepción*, post. 1940. Ontinyent, Colegio “La Concepción”.



Fig. 302. José Hidalgo Egido, *San Vicente Ferrer*, 1943. Carcaixent, iglesia de la Asunción.

de San Andrés de Teruel [Cat. 131], que inspiró la imagen de vestir de la cofradía de la Sangre de Lliria (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 117), el San Francisco de Borja de la colegiata de Gandía [Cat. 81], que inspiró el de la nueva iglesia dedicada a este santo en Valencia (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 1/ 67.), y el San Rafael de la iglesia de San Esteban [Cat. 56], tomado en cuenta para realizar la imagen de la iglesia de Benimámet (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 28/ 6). Las tres fueron llevadas a cabo por el obrador de Inocencio Cuesta. Finalmente el modelo seguido en el San Francisco del noviciado de los Franciscanos de Teruel [Cat. 287], al que siguió el que perteneció al obispo León Villuendas Polo, inspiró el de la iglesia de Pedreguer, obra de 1943 encargada a Pío Mollar (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 19/ 6.).

⁴ LEÓN SANTIAGO, J., *Op. cit.*, p. 80. Aunque se afirma que la carroza de la vecina población de Borriana fue obra de Octavio Vicent, los ángeles mancebos manifiestan la manera inconfundible del escultor Efraín Gómez Montón, que en su juventud realizó trabajos para numerosos escultores y tallistas.

El conocimiento de la obra del maestro, asimilada durante décadas a algunas imágenes veneradas en los templos más representativos de la ciudad, como la catedral, la basílica de la Virgen de los Desamparados, o la iglesia de San Lorenzo, de las que la necrológica publicada por *Archivo de Arte Valenciano* en 1964 se hizo eco, y su magisterio sobre generaciones de escultores, “aquellos buenos temperamentos en su estudio desenvueltos,” en palabras de José María Bayarri⁵, constituyeron su mayor y más directo legado. Ya se ha señalado como en oposición a la actitud de desprecio hacia la imaginería de los escultores valencianos, particularmente los premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, José María Ponsoda exhibió con orgullo la divisa “imagero” o “escultor-imagero,” como se autodenominó en numerosos documentos redactados durante la posguerra. Curiosamente algunos de los obradores de imaginería valencianos más activos y de mayor prestigio durante aquellos años, fueron dirigidos como se ha señalado por antiguos discípulos y colaboradores, y su producción trascendió en el tiempo en muchas ocasiones a la suya. Aunque la restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia en 1939, a la que siguió la realización de una larga serie de imágenes patronales, había manifestado la vitalidad del viejo obrador de la calle San Lorenzo, la posguerra significó en gran medida el despegue de numerosos escultores noveles, algunos de cuyos obradores, como los de José María Rausell y Francisco Lloréns, o Carlos Román y Vicente Salvador, dirigidos por discípulos del maestro, han de contarse entre los que desplegaron una mayor actividad a partir de 1939. A pesar de la competencia y el intrusismo profesional, el obrador del maestro continuó recibiendo numerosos encargos procedentes de pueblos y ciudades, de provincias como Barcelona, Burgos, Ciudad Real, Madrid, Málaga o Murcia, representativos de la confianza que su nombre merecía a comunidades religiosas, juntas de fábrica, párrocos, o simples particulares. La conclusión del concilio Vaticano II, dos años después de su muerte, marcaría un nuevo modo de entender la imagen religiosa. Atrás quedaban su copiosa obra y la enseñanza práctica sobre generaciones de escultores, que aprendieron el oficio en el viejo obrador, y absorbieron algunos rasgos de su estilo, continuando en algunos casos la tradición de la imagen religiosa valenciana hasta las décadas finales del siglo.

Entre los escultores que recogieron de un modo más directo el legado de José María Ponsoda, manifestado en el dominio del oficio y en el uso de modelos y rasgos estilísticos vinculables a su obra, figuran sus discípulos y colaboradores más inmediatos. Ya nos hemos referido a su perfil biográfico y hemos abordado su arte en el capítulo correspondiente a los artistas que tuvieron relación con el obrador. Bastará ahora señalar la influencia que en ese arte detentó nuestro escultor.

Siguiendo un orden cronológico, el primero de los discípulos en quien se percibe la influencia del maestro es Carmelo Vicent Suria. A propósito de la exposición de sus obras en Madrid, el crítico Silvio Lago había notado con cierta extrañeza:

Vicent trabaja la madera con la heredada maestría de los antiguos imagineros españoles. Imagero él mismo, entrega más tiempo de sus jornadas al arte religioso en un forzoso anonimato industrial que a la otra más grata ocupación de crear paganas bellezas⁶.

⁵ BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración...”, *Op. cit.*, s. f.

⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana Espasa-Calpe*, Madrid, 1929, tomo LXVIII, p. 517. Citado por DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública...*, *Op. cit.*, p. 72.

La opinión de haber sido el más españolista de los escultores valencianos⁷, orienta la consideración de su obra en torno al realismo y prueba elocuente de ello la constituyen algunas obras señeras, como el *San Francisco* de Doshermanas, o el *San Vicente* procesional de los Dominicos de Valencia, pieza clave esta última en la renovación de la imagen religiosa en Valencia por la vía del realismo como se ha señalado, pero fundamentalmente la meritoria serie de crucificados y yacentes, realizados en su mayoría a partir de 1939, de los que el labrado para el panteón de Carmen Domecq en la colegiata de Osuna, constituye un destacado precedente. El punto de partida lo constituyen las obras de estudio del maestro, como el *San Francisco* de Portugaleta [1916, cat. 55], cuya influencia acusa el de Doshermanas, los bustos de Cristo [Cat. 250-253], y algún crucifijo, como el de San Andrés de Teruel [1932, cat.131], [Figs. 303-306]. Muchas de las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús de Vicent, como la destruida de la catedral de Valencia, la iglesia de Beniarjó, los Carmelitas de Borriana, o San Andrés de Valencia, se inspiran en el de las Agustinas de Alcoi [1914, cat. 70].

La influencia del maestro se percibe asimismo en otras obras basadas en modelos suyos, como las imágenes de San José de la iglesia de San Jaime de Algemesí, y Tavernes Blanques⁸, relacionables con el del barrio de Carolinas en Alicante [1945, cat. 198], e inspiradas a su vez en una obra anterior a la Guerra Civil de la que existe fotografía en el obrador. La *Virgen del Rosario* con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena de la iglesia de San Pedro de Ademuz recuerda la de la Casa Natalicia de San Vicente Ferrer de Valencia [1916, cat. 77]. La *Dolorosa* de Crevillent, remite asimismo a sus modelos, como atestigua la utilización en la imagen que José María Ponsoda hizo más tarde para Rafelcofer en 1949 [1948, cat. 212]. La *Virgen del Carmen* de los Carmelitas de Borriana, y la iglesia de Foios⁹, figuran sentadas, al modo habitual en el maestro. La *Purísima* de Antella, con las manos cruzadas, a la manera de la de la Institución Teresiana [1941, cat. 172], se basa sin duda en algún prototipo suyo anterior a 1936. Los ángeles del tabernáculo de la iglesia de San Pedro de Paterna, se relacionan con los del convento de las Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús y los Santos Ángeles de Zaragoza [1929, cat. 503]. El *San Miguel* de la iglesia de Bocairant, recuerda el de los Dominicos de Solsona [1919, cat. 97], y finalmente los grupos de la *Virgen de las Tres Avemarías* de los Capuchinos de Valencia y Masamagrell¹⁰, este último ejecutado para sustituir al de su maestro, destruido en 1936, pueden relacionarse también con obras de José María Ponsoda [1921, cat. 104]. Su familiaridad con los modelos creados o difundidos por los talleres de Olot, y con la estampa devota en general, advertible en las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús*, de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, elogiado por José Esteve Edo por su lección de modernidad¹¹, y la iglesia de San Bartolomé de Xàvia, ambos con los brazos en cruz, la *Virgen de la Piedad* de la cofradía de la Virgen de los Dolores y el *Ecce Homo* de Alzira, y en muchos de sus yacentes, se explica sin duda a partir de lo conocido en el obrador. En todos estos ejemplos y en otros muchos que podrían aducirse, su acusada personalidad artística evitó generalmente el empleo literal de los mismos.

Reinterpretados con libertad como es habitual en él, están los modelos de las imágenes de *San Francisco* de Benaguacil y Bonrepós. El primero con los brazos

⁷ VICENT PALAU, S., "La escultura valenciana post-Benlliure", *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1974.

⁸ ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 7/ 55; 22/ 47.

⁹ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 52.

¹⁰ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 15/ 106.

¹¹ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo... Op. cit.*, p. 23.

elevados al modo de las imágenes del santo de Moncada y Cocentaina [Cat. 55], y el último con la cruz y la calavera del de Portugaleta [1916, cat. 76]. Como también el *San Antonio de Padua* de la iglesia de la Encarnación de Alzira, obra que aunque no documentada, sigue en todo su personal estilo, sobre todo el niño que le pide limosna a los pies, a semejanza de algunas imágenes del maestro, singularmente la de los Capuchinos de Santander [1923, cat.108]. La mayoría de estas obras, ejecutadas durante la posguerra, atestiguan la influencia de José María Ponsoda durante toda su carrera. Por más que Vicent infundiera a los paños un carácter quebrado e intensamente abstracto más propio del clasicismo, testimonio de su acusada personalidad, sus rostros no dejan de resultar fieles al prototipo de contorno oval, nariz gruesa y ojos rasgados, acuñado por nuestro escultor. Algunos de estos rostros, como el de *San Bernardo* de la iglesia de la Asunción de Carlet, parten del naturalismo de sus obras de estudio. De lo aprendido en el obrador procede también su sentido del movimiento, y la capacidad en la resolución de arriesgadas composiciones, integradas por numerosas figuras, como el grupo del *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de la Compañía de Valencia, la *Virgen del Carmen* de Foios¹², y las imágenes de la *Purísima Concepción* de Lliria o Torís¹³. También el gusto hacia algunos detalles de signo historicista, como las orlas que adornan las figuras del *Descendimiento* de Crevillent, por más que el concepto de la imagen escultórica religiosa ofrezca en su obra un cariz más acusadamente analítico. No cabe duda que del maestro procede también la capacidad técnica para ejecutar cualquier tipo de encargo. Trabajos de carácter decorativo, monumentos públicos, retratos, y fundamentalmente imágenes religiosas. Como él, también tuvo Vicent una legión de discípulos (Enrique Casterá Masiá, Salvador Furió Carbonell, Francisco Gutiérrez Frechina, Benjamín Mustieles Navarro, Felipe Panach Ballester, Carmelo Pastor o Rafael Pi Belda), algunos de los cuales como su propio hijo Octavio Vicent Cortina, fueron notables imagineros.



Fig. 303. Carmelo Vicent, *Cristo del Perdón y la Concordia*. 1950. Valencia, Iglesia de la Santa Cruz.



Fig. 304. José María Ponsoda, *Cristo en Getsemaní*. Ca. 1920. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

¹² ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 52.

¹³ ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 14/ 123; 23/ 3.



Fig. 305. Carmelo Vicent, *Crucifijo*. Ca. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 306. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1922. Catedral de Valencia.

Caracterizado el estilo del malogrado Julio Benlloch Casares por la inquietud renovadora a través del clasicismo de su desnudo *Bruma Boreal*, o de sus retratos realistas, la influencia del maestro se percibe no obstante en algunos bocetos de obras religiosas o funerarias, conservados en colecciones privadas de Melina, como una Virgen del Carmen, un San José, un Corazón de Jesús, un San Francisco de Borja y un ángel mancebo. La relación de estos modelos, con diversos encargos, atestiguada por la noticia de que la *Virgen del Carmen* fue llevada a cabo para los Jesuitas, podría resultar sorprendente dada la juventud del escultor, pero según refiere Arnau Belén, el propio José María Ponsoda presentaba a Benlloch como modelo de escultor a su propia clientela¹⁴.

El primer boceto muestra la Virgen sentada, sosteniendo al Niño, sobre un trono de nubes deshechas. Este tratamiento impresionista de la materia no constituye propiamente un signo distintivo del maestro, sino que en las primeras décadas del siglo, era propio del medio escultórico valenciano en general, no obstante al igual que ocurre con el San José semi-genuflexo, al modo habitual desde el siglo XVIII, considerando la juventud del discípulo al modelar estas obras, el conocimiento de estos rasgos le vino sin duda a través de lo visto en su obrador. Lo mismo ocurre con la figura de ángel mancebo. Aunque se haya afirmado la influencia en ella de Benlliure a través del panteón de la familia Moróder en el Cementerio General de Valencia, algunos de sus rasgos derivan directamente del ángel de José María Ponsoda para la sepultura de los familiares de Lourdes Ortiz en el cementerio de Benigánim [1912, cat. 428. Figs. 307, 308].

¹⁴ ARNAU BELÉN, J., *Op. cit.*, pp. 21-22. (Citado por Alberto FERRER ORTS, *Op. cit.*, p. 202).



Fig. 307. Julio Benlloch, *Ángel*. Ca. 1911. Meliana, Colección José Rausell Sanchis.



Fig. 308. José María Ponsoda, *Ángel*. 1911. Modelo para el panteón de los familiares de Lourdes Ortiz.

Otros escultores formados con José María Ponsoda que acusaron su estilo, fueron el tándem constituido por José María Rausell Montaña y Francisco Llorens Ferrer. El estilo de Lloréns resulta más recio y monumental, y por ende más cercano a las obras de estudio del maestro. Rausell se revela en cambio como el más destacado heredero de su capacidad en la ejecución de ángeles, Niños Jesús y figuras infantiles, la exquisitez de los cuales rivaliza con la suya, por más que sus modelos resulten todavía más ideales, como atestiguan algunas imágenes del divino Niño como el Pescador de la iglesia de Meliana, basado sin duda en una obra del maestro del mismo título [1914, L.E., nº 452], el pasionario del Huerto, venerado en la pedanía de El Palmar, o el también pasionario de la iglesia de San Pedro en Ciudad Real. La influencia en él de José María Ponsoda fue destacada, como revela el destruido monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Meliana, cuya estilizada figura recuerda el de los Operarios Diocesanos de Salamanca [1929, cat. 124], o algunos bustos como los de su amigo, el escultor Julio Benlloch, o su esposa Luz Sanchis, en la línea de los estudios del natural que hizo el maestro de sus familiares más cercanos. El estilo de José María Rausell, caracterizado por la perfección de la talla, se reveló igualmente insuperable en la realización de delicadas figuras femeninas de rostros inocentes, inspirados en los del maestro, como las vírgenes de la Candelaria de San Juan Bautista de Alzira, y del Consuelo de Xàtiva. En efecto, si la primera ofrece una expresión de misticismo devoto, en cierto modo convencional, la segunda rivaliza por su belleza con alguna de las mejores creaciones de José María Ponsoda, como la *Virgen del Carmen* de los

Carmelitas Descalzos de Castelló [1926, cat. 116], la *Divina Aurora* de Beneixama [1939, cat. 152], o la *Santa Bárbara* de Tárbenas [1940, cat. 160]. Otras obras de Rausell como el *Cristo de la Providencia* de la iglesia de Meliana, cuya expresión recuerda el de la iglesia de San Andrés de Teruel [1932, cat. 131], resulta por el contrario buena prueba de su valía. Con respecto a Francisco Lloréns la impronta de José María Ponsoda se detecta en algunas de las obras que ejecutó para Moncada, de donde era oriundo, como el grupo escultórico de San Jaime, o el *San Antonio de Padua*, con figura suplicante a sus pies, inspiradas en las obras del maestro que siguen estas iconografías. La influencia del maestro sobre el obrador de manera conjunta, resulta particularmente notoria en algunas obras, como la carroza de San Antonio de Padua de Torrent, cuyo planteamiento recuerda en gran medida las carrozas de Vila-real [1925, 1926, cat., 482, 488. Figs. 309, 310], el proyecto para las andas de Santa Bárbara de Moncada, muy cercanas a sus numerosas andas de estructura de hierro, el *San Isidoro* de la capilla del Instituto Luís Vives de Valencia, con casulla gótica al modo del *San Narciso* de Narciso Bosch de Moncada [1901, cat. 266], o el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Alginet, inspirado en el de San Lorenzo de Valencia [1940, cat. 161]. Lo mismo cabe decir de las dolorosas de Alginet y Llaurí con el sudario en las manos, los nazarenos de Benidorm y Benifairó, que recuerdan el de San Luís (Argentina), [1929, cat. 123], o el trono de ángeles de la Virgen de la Asunción de Biar [Cat, Fig. 1152]. Este último conjunto, inspirado en el trono del camarín de la Virgen del Milagro de Cocentaina [1946, cat. 494], a requerimientos del párroco José Soler Cardona, que lo encargó, resulta muy cercano al concepto de su modelo, a pesar de que al igual que otras obras, cuando se hizo ya no trabajaban con el maestro. Relacionada con la influencia del maestro se percibe el aprecio por los modelos olotenses, que atestiguan las estampas procedentes del obrador, conservadas hoy por el escultor Ricardo Rico.



Fig. 309. José María Rausell y Francisco Lloréns, *Carroza de San Antonio de Padua*. 1930. Torrent, Pía Unión de San Antonio de Padua.



Fig. 310. José María Ponsoda, *Carroza de San Antonio de Padua*. 1926. Vila-real, Pía Unión de San Antonio de Padua.

Relacionado con José María Ponsoda estuvo también el escultor José Arnal García. A pesar de que su obra religiosa participe en ocasiones de los rasgos intemporales del clasicismo mediterráneo de su obra pública (lápida de José Aguirre en la calle de Valencia rotulada en su honor (1926), monumentos de Roque Chabás, 1929, y Wenceslao Querol, 1931, en el parque de Viveros de la misma ciudad, o monumento al Cardenal Belluga en Dolores, 1948), su impronta se detecta en aspectos concretos, como la expresión realista del *Crucifijo* de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, en la línea de algunas obras de Carmelo Vicent, cuyo punto de partida hemos de buscar asimismo en algunos estudios de obras pasionistas realizados por nuestro escultor. También el rostro del judío de *La Flagelación* del Grao, de acusado realismo, probablemente José de Arimatea [Figs. 311, 312], la figura de uno de los sayones, o el rostro del *San Juan Bosco* de los Salesianos de Valencia, en el que se hace patente la impronta del busto que el maestro talló a partir de la fotografía hecha en la finca de los Martí Codolar [1929, cat. 261]. Lo mismo ocurre con el carácter amable de las figuras infantiles de la *Virgen de los Desamparados* de la ermita de Nazaret de Valencia, o el misticismo devoto de las vírgenes de Agosto de Beniferri y Godella al modo en que nuestro escultor abordaba estos temas. Testimonio de la capacidad de Arnal para la talla en madera, aprendida en el obrador, fueron el referido paso de la *Flagelación* del Grao y la monumental imagen de *Santo Tomás*, para su iglesia de Valencia, en la línea monumentalista marcada por el *San Vicente* de los Dominicos [1914, cat. 72].



Fig. 311. José Arnal, *José de Arimatea*, perteneciente a *La Flagelación* del Grao de Valencia (detalle). 1930. Destruído.



Fig. 312. José María Ponsoda, *San Joaquín* (detalle). 1915. Valencia, Iglesia de San Juan y San Vicente. Destruído.

Frente a lo dicho a propósito de José Arnal, la influencia del maestro en la obra de José Ballester Badía, resulta más difusa a la luz de la *Purísima Concepción* de Benilloba¹⁵, inspirada en las pinturas de Murillo [Figs. 313, 314], realizada en sustitución de otra de Modesto Pastor, y en el *San Fulgencio* de la pedanía de este

¹⁵ ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 9/ 82.

nombre, cuya cuidada decoración fue también obra suya; únicas imágenes llevadas a cabo por él de las que tenemos noticia.



Fig. 313. José Ballester, *Purísima Concepción*, 1941. Benilloba. Iglesia de la Natividad. Fig. 314. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1918. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.

Al contrario que José Ballester, la obra conocida de Carlos Román y Vicente Salvador resulta bastante copiosa. Su obrador fue uno de los que desplegó una mayor actividad durante la posguerra, en paralelo a lo señalado a propósito de José María Rausell y Francisco Lloréns. Mucho de lo dicho al respecto de ambos, resulta también aplicable a estos escultores. Algunos aspectos concretos, como los rostros anchos y nobles de algunas vírgenes, como la del Carmen de la iglesia de San José de Carlet, o ciertos rasgos de signo realista, como el carácter pronunciado del labio inferior de algunas imágenes pasionistas, puede relacionarse con el naturalismo de las obras de estudio de José María Ponsoda.

Al margen de la utilización de algunos de sus modelos, como el de San Antonio de Padua Limosnero [1923, cat. 108], (iglesia de la Virgen del Rosario del Canyamelar), o el del *San José* de la catedral de Valencia [1941, cat. 171], (iglesia de Quartell), la investigación realista de algunas obras, sobre todo sus crucifijos, o el *San Luís Bertrán* de la iglesia de Albaida, relacionable en este empeño con el de los Dominicos de Valencia [1914, cat. 112], derivan del maestro. Su influencia se detecta también en la probada capacidad del obrador para resolver cualquier tipo de trabajo de imaginería. De este modo, algunos de sus mejores conjuntos, como los grupos de la *Asunción de la Virgen* de Santa María del Mar de Valencia y Villanueva de Castellón, el paso del *Nazareno* del Grao de Valencia, o el grandioso relieve de la *Virgen del Carmen como intercesora ante las Almas del Purgatorio* de Santa María de Elx, no se explican sin el elevado dominico en la talla de la madera que aprendieron en él.

Relacionado con Carlos Román y Vicente Salvador estuvo asimismo su amigo y discípulo Enrique Villar, uno de los escultores que realizaron trabajos para el obrador de escultura de Francisco Sambonet. Desgraciadamente, el *San Vicente* de San Roque de Alcoi, única obra documentada con seguridad que de él tenemos, llevada a

cabo en el obrador de la calle Salvador de Valencia¹⁶, que ambos condiscípulos regentaban, aún mostrando su buen oficio, es un trabajo impersonal, dentro de la línea idealizada y tradicional cercana a José María Rausell, Vicente Salvador, o Francisco Martínez Aparicio, y no resulta concluyente para dilucidar la influencia que en su arte pudo tener el maestro.

Cercano al idealismo dulzón definido a propósito de José María Rausell o Vicente Salvador está la obra de Francisco Martínez Aparicio, los rostros de cuyas vírgenes siguen el modelo de cara ancha, nariz gruesa y boca pequeña del maestro. Algunas de sus imágenes remiten a los modelos que él utilizó, como la *Dolorosa* de Dosaguas, basada en la de la iglesia de San Nicolás de Valencia [1931, cat. 127], la *Virgen del Carmen* de la iglesia de Villar del Arzobispo, o el *Nazareno* del Cabanyal en Valencia, cuyo impactante realismo entronca con el estilo practicado en sus obras de estudio de carácter pasionista. Las *Almas del Purgatorio* de esta imagen de la Virgen del Carmen resultan muy semejantes a las obras del maestro de inspiración más devota [Figs. 315, 316], y en consecuencia deben derivar de obras suyas, como las almas encargadas por fray Juan de Benissa [1927, L.E., nº 1779]. También resulta en gran medida deudor del maestro el *Ecce Homo*, que se venera en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, del barrio del Cabañal de Valencia, en el que residía, inspirado en el de Callosa de Segura [1939, cat. 143]. Si bien y aunque a Martínez Aparicio le tocara terminar las obras que quedaron inacabadas en el obrador a su muerte, continuando su producción a partir de los prototipos originales, se reveló como un escultor sólido, creador de conjuntos de gran empeño, como los grupos de *Nuestra Señora de los Ángeles* del Cabanyal, la *Virgen del Rosario* del Canyameral, o la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Martín de Valencia, cuyos tronos de nubes y ángeles mancebos no se entienden sin las carrozas de Vila-real [1925, 1926, cat. 482, 488], como tampoco sus figuras infantiles, sin los niños del maestro. La línea tradicional mantenida por él con posterioridad a la muerte de nuestro escultor en 1963, fue la seguida por la mayoría de los obradores de imaginería valencianos que lograron sobrevivir a las directrices postconciliares.

¹⁶ ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 5/ 50.



Fig. 315. Francisco Martínez Aparicio, *Virgen del Carmen*, (Detalle). 1942. Villar del Arzobispo. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz.



Fig. 316. José María Ponsoda, *Santa Catalina de Siena*.

Más fiel al estilo de José María Ponsoda, aunque menos interesante en líneas generales, resulta la obra de Ramón Granell Pascual. Algunas de sus imágenes como el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de San Antonio de Padua de Catarroja, *San Antonio de Padua*, el *Sagrado Corazón de Jesús*, y *San José*, de San Francisco de Lliria, el *Ecce Homo* de la ermita de la Sangre de Sagunto, las vírgenes del Carmen de Masarrojos y Beniarrés, o la *Purísima* procesional de Albalat de Sorells, por poner solo unos ejemplos, reproducen literalmente o adaptan con ligeros cambios los modelos utilizados por el maestro [Figs. 317, 318]. Singularmente el *Cristo del Salvador* de la iglesia de Sagunto del mismo nombre, conocido por la publicidad de su obrador, recuerda en gran medida el del Amor de San Andrés de Teruel [1932, cat. 131]. Lo mismo puede decirse del *Resucitado* de Alfara del Patriarca inspirado en el de Hellín [1925, cat. 111], y la *Virgen de la Paz* de San Nicolás de Valencia, basada en la que nuestro escultor ejecutó para Villar del Arzobispo [1939, cat. 149], en la que este discípulo debió tener una participación destacada, el más tardío *Cristo Yacente* del mismo, templo que recuerda sus obras de juventud de esta tipología, conocidas por las fotografías. Las obras de la ermita de Atzeneta de Albaida, *Jesús Atado a la Columna*, el *Ecce Homo*, o la *Oración de Jesús en el Huerto*, esta última realizada también para Ayerbe (Huesca), apegadas asimismo al estilo del maestro, a pesar de su calidad resultan en cierto modo convencionales. Algunas poblaciones valencianas como Alzira, Sagunt, o Villena conservan asimismo grupos escultóricos suyos de carácter pasionista. Realizó numerosas imágenes de la Virgen de los Desamparados inspiradas en las del maestro [Figs. 319, 320], como las del Salvador de Elx y la iglesia de Montán, de las que daba cuenta la revista *Mater Desertorum*.



Fig. 317. Ramón Granell, *San Antonio de Padua*. 1960. Llíria, iglesia de San Francisco. Fig. 318. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1940. Valencia, iglesia de San Lorenzo. Fig. 319. Ramón Granell, *Virgen de los Desamparados*. 1957. Elx, iglesia del Salvador. Fig. 320. José María Ponsoda, *Virgen de los Desamparados*. 1949. Moncada, colección Dolores Soler Ballester.

Al igual que José María Ponsoda, también colaboró con los talleres de imaginería de Olot, llevando a cabo un afortunado modelo de Virgen de los Desamparados que aún se reproduce¹⁷. Como su maestro, también figuró entre las páginas de la revista *La Acción Antoniana*, editada por los Franciscanos de Valencia, donde se dio cuenta de algunas imágenes suyas. Su prolongada estancia en el obrador le permitió mimetizar ciertos aspectos de su estilo, singularmente los rostros de ojos rasgados, parpados pesados y labios prietos, de sus vírgenes, que combinó con las expresiones almibaradas de las figuras infantiles, generalmente adocenadas y carentes de la gracia y la naturalidad de las obras de nuestro escultor. Otros rasgos como las nubes acuchilladas en sólidos volúmenes, también denotan el estilo sobrio de José María Ponsoda que se abre paso después de la Guerra Civil. La *Divina Pastora* de la Iglesia de la Sangre o el *San Juan de Mata* de la iglesia del Remedio, ambas en Llíria, casi podrían confundirse con obras suyas. Tampoco se sustraen a la influencia de nuestro escultor los ángeles mancebos encargados para solemnizar la fiesta de la Virgen del Remedio, en este último templo, cuya imagen titular realizó el maestro¹⁸ [Figs. 321-324].

¹⁷ Véase: *Mater Desertorum, homenaje filial a la excelsa patrona de la Región Valenciana*, Valencia, mayo, 1964. s.f.

¹⁸ ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 126.



Fig. 321. José María Ponsoda, *Ángel*, Retablo del Cristo del Hospital, Vila-real. Ca. 1931. (Destruído). Fig. 322. Ramón Granell, *Ángel*. Ca. 1957. Cofradía de la Virgen del Remedio. Lliria. Fig. 323. José María Ponsoda, *Ángel*, Retablo del Cristo del Hospital, Vila-real. Ca. 1931. (Destruído). Fig. 324. Ramón Granell, *Ángel*. Ca. 1957. Cofradía de la Virgen del Remedio. Lliria.

Relacionados asimismo con José María Ponsoda, estuvieron como se ha señalado a propósito de su obrador, algunos colaboradores como Francisco Pablo Panach, Fernando Llopis Cloquell, Luís Bolinches Company, Enrique Galarza Moreno, Justo Vivó Huguet, Vicente Rodilla, José Sebastián Claver, Antonio Fernández Gómez y Federico Esteve Defés, los cuales, aunque formados en su mayoría con otros escultores, mantuvieron una relación profesional con el maestro, y el paso por el obrador les llevó a absorber algunos de sus rasgos, que incorporados a su obra podemos rastrear. Así, ciertos rostros de Francisco Pablo, como los de la *Verónica* de León y la *Dolorosa* de Biar, se sitúan a medio camino entre la apuesta del maestro por el naturalismo y los manidos e idealizados estereotipos de la imaginería valenciana más tradicional.

El paso de Fernando Llopis por numerosos obradores de imaginería valencianos diluye la impronta de Ponsoda en su obra, no obstante algunas imágenes suyas remiten indiscutiblemente a sus modelos, singularmente el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Benaguacil, con figura del niño pobre a sus pies, y el *San Rafael* de las iglesias de

Altea y Ondara, inspirados en el grupo de la catedral de Valencia [1942, cat. 180]. Aunque este primer modelo circuló en los catálogos publicitarios de los talleres de Olot, no cabe duda de que su contemplación en el obrador del maestro pudo avivar su recuerdo.

Dedicado preferentemente a la cerámica, la escultura decorativa, y la docencia, algunas imágenes de Luís Bolinches, realizadas al término de la Guerra Civil, como la *Purísima Concepción* y el *San José* de la iglesia de Alfara de Algimia, pueden relacionarse con los modelos de la estampa devota de comienzos de siglo, manejados en el obrador de la calle San Lorenzo, cuya elección, sin duda condicionada por su sobria elegancia, resulta acorde con la impronta clasicista del resto de su obra, influida por Francisco Paredes.

A diferencia de Pablo, la influencia de José María Ponsoda en Enrique Galarza se circunscribe más a modelos formales concretos, que a rasgos estilísticos, toda vez que su estilo perseveró en la tendencia naturalista-impresionista en boga a comienzos del siglo XX. Aunque sus figuras infantiles partan de las lecciones recibidas en el obrador de Venancio Marco, su trabajo con nuestro escultor le llevó a perseverar en la dirección realista emprendida en su adolescencia. El *Niño* conservado por su familia, ejecutado sin lugar a dudas durante su paso por el obrador de Venancio Marco, comparte unos presupuestos semejantes al ejecutado en madera sin policromar de la casa de nuestro escultor en Moncada [ca. 1905-1910, cat. 42], que también debió sugestionar a otros escultores como Vicente Rodilla [Figs. 325-327].

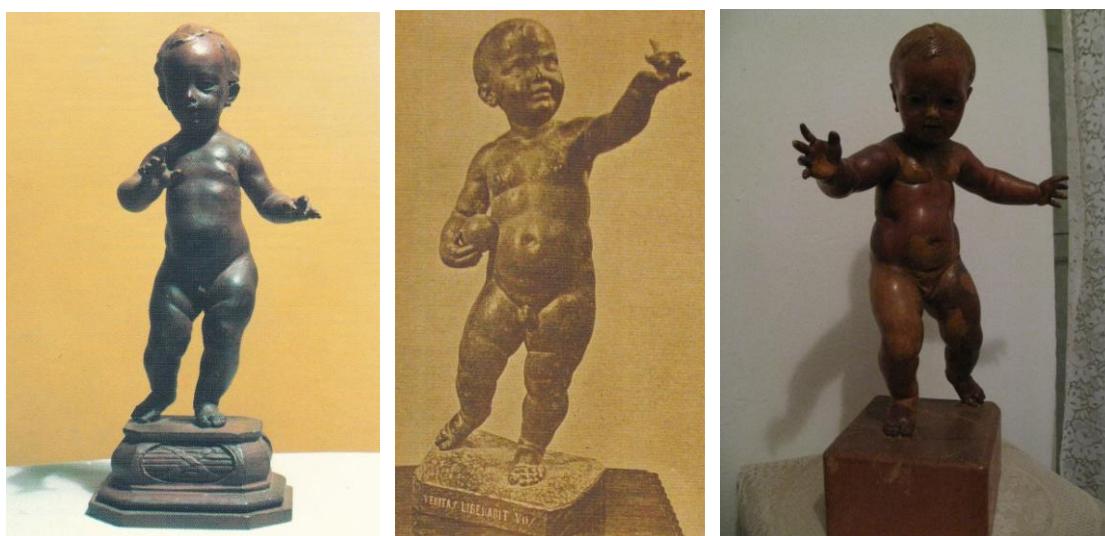


Fig. 325. Enrique Galarza, *Niño*. Ca. 1920. Picassent, colección de la familia del artista. Fig. 326. Vicente Rodilla, *Niño*. Ca. 1925. Obra publicada por la revista *Feriario*. Fig. 327. José María Ponsoda, *Niño*. Post. 1914. Moncada, colección Dolores Soler Ballester.

Las enrayadas circulares de rayos flamígeros de las imágenes de la Divina Aurora de Alfahuir y Enova, la Virgen del Castillo de Corbera, o de las Andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina [Fig. 328], remiten a las que incorporan algunas de sus obras, como la *Carroza de San Antonio* [1926, cat. 488], o el *Sagrario* en forma de Corazón de Jesús de Vila-real [1928, cat. 502]. En las andas de Cocentaina, del Cristo de la Peña, y del Cristo de la Sangre de Guadassuar, en las que los ángeles mancebos en posiciones acrobáticas, a la manera de victorias, adquieren verdadero protagonismo, la sugestión de las carrozas de Vil-real [Cat. 482, 488], y de alguna obra anterior como el grupo de San Rafael con San Juan de Dios llevando a Jesucristo de Ciempozuelos

resulta patente [1913, cat. 67. Fig. 329]. Lo mismo ha de decirse de las hornacinas con pequeñas imágenes que incorporan las andas de Cocentaina y Guadassuar, con respecto a algunas composiciones de José María Ponsoda como la de *San Antonio de Padua* de la aldea de San Antón (Requena, ca. 1920), conocida por la fotografía del obrador, sobre cuyo montaje figura su procedencia [Figs. 330, 331]. El mancebo con el canasto de flores del trono de Cocentaina reinterpreta el que en las imágenes de San Antonio de Villanueva de Castellón [1922, cat. 106], y los Capuchinos de Santander [1923, cat. 108], ofrece panecillos al santo taumaturgo.



Fig. 328. Enrique Galarza, *Trono procesional*. 1949-1951. Cocentaina. Convento religiosas Clarisas.



Fig. 329. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1913. Ciempozuelos, Hospital Mental.

El tabernáculo con ángeles de la iglesia de Montaverner, procedente del colegio de la Sagrada Familia, no se entiende sin los conjuntos que nuestro escultor realizó para el santuario de San Pascual de Vila-real [cat. 495], y la capilla del sanatorio antituberculoso de los Hospitalarios en la Malvarrosa de Valencia [1927, L.E., nº 1792]. Tampoco la *Virgen del Pilar con San Jaime* de la iglesia de Bonrepós, sin el grupo de los Dominicos de Valencia [1913, cat. 68], del que directamente deriva.

Otras obras como el *San Francisco* de la iglesia de Picassent o el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Albaida, se inspiran en distinto grado en obras del maestro, como el *San Francisco* de Portugaleta [1916, cat. 76], el *San Juan de Dios* del Sanatorio de la Malvarrosa [1910, cat. 57], o la ya aludida imagen de *San Antonio* de los Capuchinos de Santander, de donde procede la figura del niño mendigo echado a los pies. A Enrique Galarza correspondió recrear entre otras la *Virgen de las Tres Avemarías* de los Capuchinos de l'Olleria, estrenada en 1944, basada en la imagen anterior de José María Ponsoda [1916, cat.79].



Fig. 330. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1920. San Antonio (Requena). (Destruído).



Fig. 331. Enrique Galarza, *Milagro de la Virgen*. Hornacina de las andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina (1949-1951).

El paso por el obrador del maestro se constata también en la obra del escultor Justo Vivó Huguet. Las imágenes que de él conocemos manifiestan la renovación de los arquetipos habituales a partir del naturalismo, que infundió expresiones vivaces a las figuras infantiles, en las primeras décadas de siglo, a raíz fundamentalmente de la creciente demanda de imágenes del Niño Jesús. La experiencia del obrador explica su capacidad para tallar la madera que denota el *Crucifijo* del panteón del Desierto de las Palmas, o el destruido grupo de *San José*, titular del convento carmelita de Borriana. Al igual que Julio Benlloch, de Justo Vivó Huguet, Francisco del Niño Jesús en la vida religiosa, se conservan muy pocas obras. Durante la Guerra Civil se perdieron el *San José* de Borriana, los *Tronos del Santísimo Sacramento* y la *Purísima*, y la *Santa Cecilia* de Alboraiá, localidad natal del escultor. En el museo de los Carmelitas de Benicasim subsiste por fortuna un grupo de la Santísima Trinidad, obra firmada de pequeño tamaño, que permite hacernos una idea de su estilo, atento al pormenor minucioso de la talla, así como un conjunto de imágenes del Niño Jesús en el referido museo carmelitano, y en distintas colecciones de Borriana. Es en estas deliciosas imágenes del Niño, y en la composición de los tronos de ángeles y nubes, en los que cabe advertir la huella de nuestro escultor [Figs. 332-334]; al margen de la posibilidad de que la tipología sedente de la Virgen de las Carmelitas de Doshermanas, o el corazón en forma de relicario de la familia Planelles-Ros de Borriana, relacionable con los niños dispuestos en el interior del corazón de Santa Teresa y en el Corazón de María o del Dulce Sueño [1913, 1918, L.E., nºs 330, 907], fueran debidos a la influencia de sus modelos.



Fig. 332. Justo Vivo, *Niño Jesús*. Ca. 1930. Benicàssim, Museo Carmelitas Desierto de las Palmas.
 Fig. 333. Justo Vivó, *Niño Jesús en el interior de un corazón*. Ca. 1930. Borriana, Colección Planelles-Ros.
 Fig. 334. José María Ponsoda, *Niño Jesús de Belén*. Ca. 1920.

Formado asimismo en el obrador de José María Ponsoda, las imágenes de Vicente Rodilla Zanón, enteramente llevadas a cabo por sus operarios, invalidan cualquier comparación en este sentido, si se exceptúa el *San Fernando* que ejecutó de joven para la capilla castrense del barrio de Mantelete en Melilla, cuyo planteamiento devoto y simbología resulta en cierto modo deudora del que realizó nuestro escultor en torno a 1918 [ca. 1918, cat. 94]. El *Niño Jesús* que publicó la revista “Feriario”¹⁹, reproducido más arriba, está también en la línea del *Niño* de la casa familiar del maestro en Moncada [ca. 1905-1910, cat.42], referido a propósito de Enrique Galarza.

Por lo que a José Sebastia respecta, la huella de nuestro escultor se muestra en la *Dolorosa* de la colegiata de Xàtiva, encargada por el marqués de Montortal, cuyo afligido rostro parte del naturalismo de sus obras de estudio, y en el grupo de *San Jaime* de Onil, basado en sus grupos escultóricos del maestro sobre el mismo tema [1919, cat. 96].

La influencia de José María Ponsoda en Antonio Fernández Gómez, se percibe en el *Crucifijo* de la iglesia de San Juan Bosco de Cieza²⁰, cuyo cuerpo retoma el canon macizo de algunos de sus cristos [Figs. 335, 336], como los de Yecla [1939, cat. 154], El Puig [1941, cat. 170], los Salesianos de Valencia [1942, L.E., nº 2687], o El Pinós [1943, L.E., nº 2753].

¹⁹ GUILLOT CARRATALÁ, J., “Inauguración de la XXXV Feria Muestrario de Valencia”, *Feriario, Revista de la Feria Muestrario Internacional*, Valencia, año XIX, mayo 1957, nº 21, s.f.

²⁰ Sobre esta obra véase: RUIZ LUCAS, A. M., *Mirarán al que traspasaron, los crucificados en Cieza*, Cieza, 2008, s.f. Ficha nº 42.

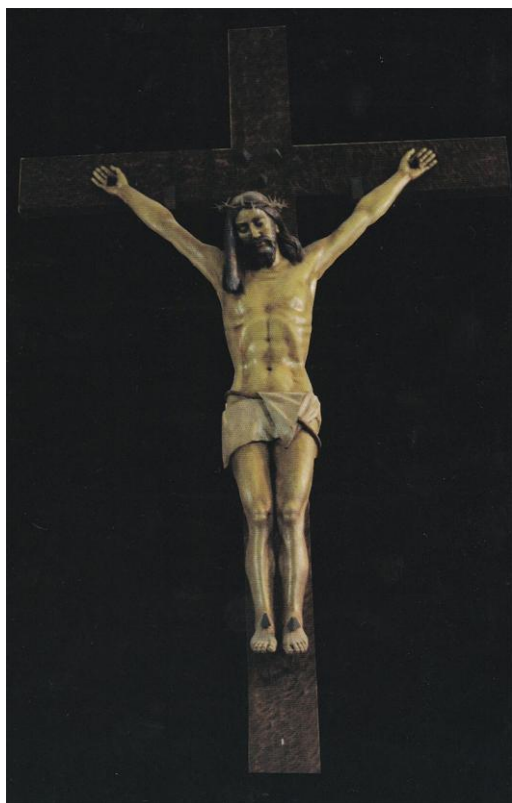


Fig. 335. Antonio Fernández Gómez, *Crucifijo*. 1969. Cieza. Iglesia de San Juan Bosco. Padres Salesianos.



Fig. 336. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1942. Valencia. Iglesia de San Antonio Abad. Padres Salesianos.

La impronta del maestro también se acusa en Federico Esteve Defés, de quien Fernández fue amigo y compañero. Algunas figuras femeninas como *Santa Águeda* de Gestalgar, se relacionan con sus rostros, lo mismo que algunos de los modelos que empleó, singularmente el *San Vicente* de los Dominicos de Valencia [1914, cat. 72], en el que se basó para labrar la imagen de la iglesia de la Virgen de los Desamparados de Bétera [Figs. 337, 338]. Los angelitos de ciertos tronos de nubes y ángeles, como el de la *Virgen de Lledó* de la iglesia de Santa Catalina de Valencia [1947, cat. 204], recuerdan los de las nuevas andas de la Virgen del Patrocinio de Penàguila; si bien su influencia resulta más determinante en su probada capacidad para tallar la madera, a pesar de su manifiesta torpeza en el acabado perfecto de detalles concretos.



Fig. 337. Federico Esteve, *San Vicente Ferrer*. 1986. Bétera. Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados. Fig. 338. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer*. 1941. San Antonio de Benábeber. Colegio Imperial de San Vicente Ferrer.

7. CATÁLOGO. (OBRAS ESCOGIDAS).

7.1. Introducción.

La abundante obra de José María Ponsoda, llevada a cabo en su mayor parte con el concurso de un disciplinado y organizado obrador, invalida cualquier intento exhaustivo de catalogación. Al margen del libro de encargos, existen obras documentadas por otras vías, o aún sin documentar, que acusan indiscutiblemente su filiación. Un elenco de más de tres mil obras necesariamente tuvo que incurrir en repeticiones de los modelos más solicitados, cuya lista completa escapa a cualquier intento de catalogación. Se ha renunciado por ello a una catalogación completa de la obra conocida del escultor, en parte destruida o en paradero desconocido, y siempre provisional por las razones aludidas, en favor de una selección razonada de la misma, que atienda a su calidad y diversidad. En ella se han incluido los modelos más afortunados, como también los más originales. Al margen de que fueran realizados en materiales pobres, es en ellos donde se acusa el estilo del escultor, por encima de las obras definitivas, realizadas habitualmente con el concurso de colaboradores. Se ha procurado que esta selección ofrezca un carácter equilibrado, procurando resulte útil y sea representativa. En este sentido se ha otorgado prioridad a las tipologías menos habituales, frente a aquellas que gozaron de mayor desarrollo, y a las obras conservadas fuera del marco de la Comunidad Valenciana, en orden a destacar la proyección del obrador, procurando que su cronología abarque tanto las obras anteriores a 1936 como las llevadas a cabo desde el final de la Guerra Civil. Si el listado de obras publicado con ocasión de la exposición de Moncada en 1979 corresponde en su mayor parte a la época anterior a la Guerra Civil, a la etapa que se abre paso tras el final del conflicto pertenece el catálogo de la obra conservada en la comarca alicantina de la Vega Baja, publicado en 2006, con ocasión de la exposición de Almoradí. En el caso de obras destruidas o en paradero desconocido las fotografías del obrador y sus anotaciones devienen los únicos testimonios gráficos conocidos, si bien solo las hemos utilizado como referencia principal para el estudio de la obra, cuando su identificación no ofrecía lugar a dudas. Se han preferido las fotografías del obrador a las actuales, en tanto la policromía de las obras realizadas después del conflicto ha sufrido en muchas ocasiones deterioros irreversibles. Atendiendo a razones procedimentales y tipológicas, el catálogo de obras escogidas que se propone se ha estructurado en cuatro bloques. Así, en el primero figuran los dibujos, en razón de constituir la base de todo trabajo relacionado con la escultura y la talla en madera. En un segundo se abordan las esculturas. En un tercero el mobiliario. Y en un cuarto las restauraciones.

Los dibujos no resultan copiosos, destruidos en su mayoría durante la Guerra Civil, los conocemos fundamentalmente a partir de las fotografías que el maestro encargó para entregar a los clientes y evitar la pérdida de los originales. En consecuencia, sus medidas nos son generalmente desconocidas. De trazo ágil y nervioso, al recoger la idea primigenia de la obra de arte, devienen parte fundamental del empeño por concretarla, constituyendo un testimonio fehaciente de la fase inicial del proceso. Esta razón avala el interés de su estudio. En su mayor parte se trata de proyectos de andas, retablos y sagrarios, y solo excepcionalmente de unas pocas imágenes, aunque son curiosamente los dibujos de estas últimas los que se han conservado. Los de andas y sepulcros son de una gran fantasía, en la línea neobarroca de los obradores valencianos de la época, y al igual que los dibujos de algunos retablos suelen mostrar dos posibilidades. En ellos se perciben las líneas maestras de su

estructura, las tallas doradas, interpretación neo-barroca del fitomorfismo y la línea ondulante *art nouveau*, y los bellísimos ángeles que poblaron estas estructuras. Los proyectos de retablos redundan en el eclecticismo del momento, destacando por su exquisitez los de estilo neogótico, preferidos por los obradores valencianos. Obradores de imaginería o talla como los regentados por José Romero Tena, los Hermanos Bellido, o Melitón Comes utilizaron con frecuencia este estilo. Los dibujos de sagrarios y urnas del monumento manifiestan su predilección por las pautas clasicistas y neobarrocas. Los escasos dibujos de imágenes atienden a la fijación del aspecto compositivo y el valor devoto. Finalmente se abordan los pocos dibujos de arte funerario, correspondientes al cenotafio del Siervo de Dios Juan Gilbert Jofré en la iglesia monástica de El Puig.

La escultura constituye como es lógico el apartado más vasto de la obra de todo escultor, en tanto incluye aquella de carácter exento en la tipología civil y religiosa, el relieve, el monumento y la escultura efímera de carácter decorativo. La escultura civil comprende fundamentalmente figuras y retratos. La religiosa, imágenes de tamaño académico, entendiéndose por este adjetivo las que tienen entre 100 y 155 cm, medida esta última que podría considerarse tamaño natural, y las superiores al tamaño natural. También los bustos, las imágenes de devoción, entendiéndose por éstas las asociadas a espacios privados cuya altura resulta inferior a un metro y los bocetos y modelos. El tamaño como criterio de ordenación ofrece algunos inconvenientes, pues las imágenes inferiores a 100 cm veneradas en los templos constituyen obras de culto antes que de devoción, y desprovistas de este dato pertenecen de facto a esta tipología. Se ha exceptuado de la clasificación devocional los grupos escultóricos formados por dos o más figuras, y los de carácter ecuestre, que tengan una altura igual o superior a los sesenta centímetros. En este sentido un grupo escultórico de los santos Abdón y Senén raramente cabe ser considerado obra de devoción, por más que las figuras que lo componen sean inferiores a un metro. Lo mismo que un grupo escultórico de San Jaime de estas características.

Relacionados con las obras para el culto, de las cuales constituyen una reducción, están los bustos, destinados por su menor tamaño a erigirse en testimonio ante los clientes de las obras de estudio hechas en el obrador, en tanto llevar a cabo una escultura corpórea podía resultar caro y ocupar excesivo espacio. Aunque se trata generalmente de obras realizadas sin encargo previo, para ser vistas por los clientes, y en consecuencia carecen de datación, el maestro también ejecutó algunos bustos de devoción dentro de las mismas coordenadas de calidad, de los que existen algunas noticias.

En una clasificación inferior en cuanto a tamaño y categoría, se encuentran las imágenes de devoción. Aunque el maestro realizó para muchos particulares obras cuya calidad nada tiene nada que envidiar a las de altar, destinadas al culto público, siguiendo la tónica general de los obradores valencianos, atentos a este tipo de imágenes.

Realizados enteramente por el maestro, los bocetos constituyen sus obras más personales. Depositarios del impulso creador sobre la materia, en ocasiones acusan una frescura y una expresividad de las que carece la obra terminada en madera. Relacionados con otra parte del proceso de ejecución, están también los modelos a tamaño definitivo de la obra, o de una parte de ella, generalmente de aquellas realizadas en piedra natural, cemento o bronce y solamente en madera en contados trabajos de notable compromiso como el *San Miguel* de Lliria, por su carácter altamente simbólico. Aunque al igual que los bocetos los modelos se realizaron asimismo en materias no definitivas, a diferencia de ellos comprenden una fase más avanzada del proceso escultórico.

Los monumentos, abarcan exclusivamente obras de carácter religioso o funerario, en tanto carece de esta consideración el retrato del Doctor Rodríguez Fornos, ubicado en la plaza de Valencia que lleva su nombre, reproducción de un busto pensado inicialmente para figurar en un contexto privado. Las obras de carácter efímero para fiestas civiles o religiosas detentan cierta representación, con trabajos para el Corpus o la feria de Julio de Valencia. Relacionados también con los temas religiosos o funerarios están los relieves, asociados en el primero de los casos a obras de arquitectura, o a espacios de culto público y privado, contexto este último para el que el maestro modelo originales de gran calidad que fueron reproducidos en serie.

El mobiliario comprende los muebles de estilo, y los pulpitos y retablos, andas, tronos, carrozas, sepulcros para el Cristo yacente y otras tipologías para el culto en las que interviene el concurso de la carpintería y la talla decorativa, como manifestadores, urnas de monumento, o comulgatorios. Las restauraciones abarcan finalmente imágenes de culto, aunque también algunos retablos y tronos procesionales.

Las fichas de las obras incorporan los datos concernientes al título, cronología, técnica, medidas, población, procedencia, bibliografía y exposiciones, siguiendo la ficha tipo que proponen diversas instituciones museísticas de prestigio como el Museo Nacional del Prado o el *Musée Dorsay* en los catálogos de sus exposiciones. Se han preferido los nombres que el maestro dio a las obras, recogidos en los documentos que obran en su archivo personal a los que hoy desde una perspectiva actual, culturalmente distinta, podrían acuñarse. Procedentes asimismo de la documentación, las dataciones que se ofrecen corresponden a la fecha del encargo, en consecuencia se trata de una fecha orientativa. Aunque en ocasiones pudo transcurrir más de un año entre la fecha del encargo y la terminación material de la obra, que figura en los expedientes de algunas imágenes labradas en la posguerra que obran en el Archivo Diocesano de Valencia¹, se ha preferido seguir en este punto la documentación del obrador por su abundancia y riqueza, al abarcar la totalidad de su existencia y no solamente una época concreta. También las medidas son en mayor medida las que obran allí. Solo en los casos en los que se carecía de este dato se han efectuado mediciones propias, precediendo siempre la altura al largo y el ancho de las piezas. En aquellos casos en los que las obras se conservan en lugar distinto para el que fueron creadas se ha indicado la procedencia originaria. Cuando las piezas incorporan inscripciones originales se han transcrito e incorporado a la ficha. También en los casos en los que las obras han participado en exposiciones se ha hecho constar este dato. La documentación de las obras comprende fuentes archivísticas y de carácter bibliográfico ordenadas cronológicamente. En los casos en los que la única referencia sobre una obra procede de una fotografía en ocasiones escrita al dorso o sobre el montaje, hemos optado por señalar esta circunstancia en el texto al margen de la ficha.

Siguiendo la clasificación tipológica comentada, las obras se han ordenado atendiendo a criterios cronológicos, a partir del número en el que figuran en el *Libro de Encargos*, en el caso de que nos sea conocido. En aquellas obras integradas dentro de un conjunto ejecutado en diversas fases, se ha optado por ordenarlas a partir de la fecha de inicio de la primera obra. Se ha preferido abordarlas como un todo antes que como piezas aisladas en aras de su coherencia y significado dentro del conjunto. Respecto a las series de un mismo modelo, se ha optado generalmente por estudiar la primera, en el caso de que nos sea conocida, o bien la que ofrece mayor calidad, cuando la fecha entre

¹ En las obras labradas después de la Guerra Civil, puede compararse al respecto la cronología que figura en el *Libro de Encargos*, con la que consta en los expedientes que obran en el Archivo Diocesano de Valencia transcritos en los apéndices, generalmente a la conclusión de las obras. Véase: *Apéndice Documental*, Documentos: 4-128.

la primera obra y la versión resulta bastante próxima. Solamente la calidad de alguna de sus versiones disculpa la presencia en el catálogo de contadas obras de estas características, posibilitando su directa comparación. Los estudios han atendido a destacar los valores artísticos de las obras, así como sus antecedentes y consecuencias. En algunos duplicados de la misma obra en materiales distintos, se ha estudiado el original y solo excepcionalmente la copia, al haberse integrado en un proyecto de carácter arquitectónico (panteón familiar cementerio de Moncada). En aquellas obras que no están datadas y solo documentadas por sucintas referencias escritas al dorso de fotografías o cartas, se ha optado por disponerlas en el lugar que cronológicamente les corresponde en razón de su estilo y características.

7.2. Dibujos.

7.2.1. Andas, carrozas, sepulcros y túmulos.

1.

Proyecto para unas andas. Ca. 1915.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J. Ponsoda". En el ángulo inferior derecho.

El dibujo, con eje central para sugerir dos posibilidades en un mismo diseño, ofrece unas andas con tarjetón central de cueros recortados, grupos de tulipas en las esquinas y peana central elevada sobre cuatro patas [Fig. 1]. No obstante carácter neobarroco, ambos lados ofrecen divergencias, mostrando el izquierdo una ánfora como soporte de las tulipas elevada sobre una voluta, cóncava al igual que la que soporta la peana de este lado, a diferencia de la derecha, en que ambas se ofrecen convexas. La obra de la que existe una fotografía en la casa del escultor en Moncada, puede relacionarse con las andas del Santísimo Sacramento de Alfara del Patriarca, el Sagrado Corazón de Jesús de Lorxa, y la Virgen de la Misericordia de Meliana. Botones en la moldura de la peana de componente neogótico. El planteamiento puede relacionarse con la ilustración nº 216 del folleto publicitario de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 60.), [Fig. 2].



Fig. 1. José María Ponsoda, *Proyecto para unas andas. Ca. 1915.* (Paradero desconocido.).



Fig. 2. Proyecto para unas andas incluido en el folleto publicitario de José Tena. Ca. 1914.

2.

Proyecto para unas andas. Ca. 1915.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “nº 5”. En el ángulo inferior derecho.

Observaciones: “JOSE M^a PONSODA BRAVO ESCULTOR * VALENCIA*” (Cuño impreso en la parte de inferior del dibujo).

Relacionable con las andas de la Virgen de los Desamparados de Moncada y la Virgen del Perpetuo Socorro de Burjassot, presenta los frentes incurvados, transformándose en las esquinas en volutas terminadas en ángel [Fig. 3], que recuerdan los motivos de la corona de la Virgen de los Desamparados de Valencia, realizada en 1923 por el cincelador José Sugrañes, que figuraron con destacado protagonismo en la carroza de la Virgen del Rosario de Vila-real. La solución sin duda más económica propuesta en el otro lado sustituye los mancebos por serafines, incrementando el tamaño de las arandelas de iluminación a los que añade un cuerpo. El hecho de figurar el número “5” en el ángulo inferior derecho sugiere que formaba parte de una serie de dibujos de andas desaparecida. El planteamiento observa algunos paralelismos con la ilustración nº 340 del folleto publicitario de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 61) [Fig. 4].

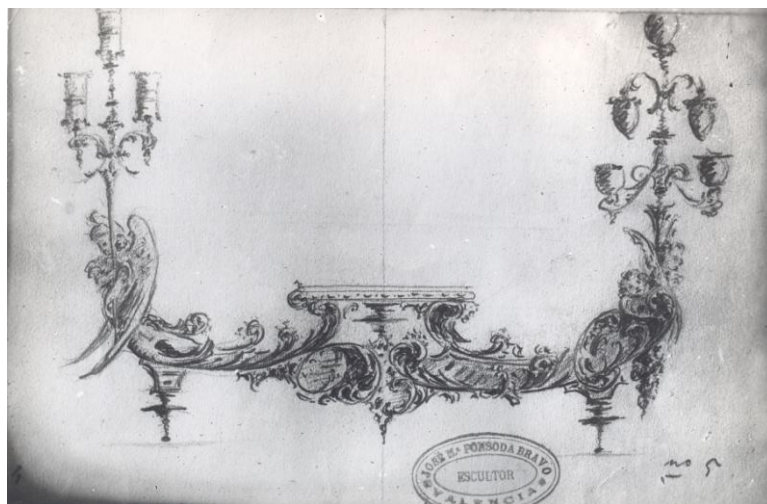


Fig. 3. José María Ponsoda, *Proyecto para unas andas. Ca. 1915.* (Paradero desconocido).



Fig. 4. Proyecto para unas andas incluido en el folleto publicitario de José Tena. Ca. 1914.

3.

Dibujo para unas andas. Ca. 1915.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J. Ponsoda". En el ángulo inferior derecho.

Ofrece un planteamiento semejante al dibujo anterior, sustituyendo los ángeles de las esquinas por volutas recurvadas y añadiendo un trono de nubes sobre la peana [Fig. 5]. Como él presenta dos posibles soluciones para las arandelas.



Fig. 5. José María Ponsoda, *Dibujo para unas andas.* Ca. 1915. (Paradero desconocido.).

4.

Proyecto para una carroza. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Relacionable con la *Carroza de la Virgen del Rosario* de Vila-real [L.E., nº 1540/ nº 1868/ nº 1694], presenta un vocabulario neobarroco, a base de guardamalletas y rocallas asimétricas de notable fantasía [Fig. 6], si bien el trabajo escultórico se limita a angelitos cirioferarios y serafines, en lugar de los grandes mancebos de aquella [Fig. 7]. Se trata sin duda de un proyecto de carroza que no se llevó a efecto.



Fig. 6. José María Ponsoda, *Proyecto para una carroza.* Ca. 1920. (Paradero desconocido).



Fig. 7. José María Ponsoda, *Carroza de las Hijas de María del Rosario* de Vila-real. 1925. (Destruída).

5.

Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “J. Ponsoda” (rúbrica), en el ángulo inferior derecho.

De trazo nervioso y ejecución rápida, el dibujo, conocido como la mayoría de ellos por una fotografía [Fig. 8], muestra una urna de lados trapezoidales, elevada sobre patas y cubierta piramidal, con perinolas en los ángulos y cruz con las *Arma Christi* en el remate. Las aristas se muestran recubiertas de estilizadas rocallas, especialmente acusada en los ángulos, en forma de “C”.

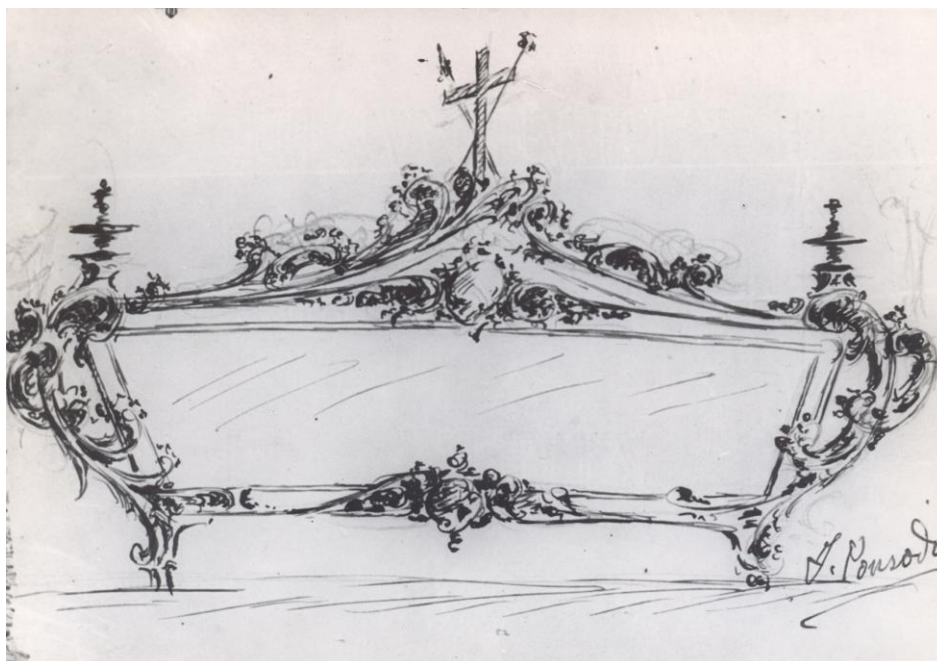


Fig. 8. José María Ponsoda, *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.* (Paradero desconocido).

6.

Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Con eje de simetría central, como resulta habitual a este tipo de dibujos, con vistas a ofrecer dos posibles variantes en una misma traza, muestra unas andas con faroles, sobre las cuales descansa una urna trapezoidal, al uso de los féretros de la época, con remate de la misma forma, en cuyo centro se muestran las *Arma Christi* y en las esquinas perinolas torneadas. El dibujo, conocido por una fotografía conservada en la casa familiar de Moncada [Fig. 9], se relaciona por su forma con la herencia neoclásica que muestra una fotografía de proyecto de sepulcro para Cristo yacente del escultor Francisco Pablo Panach, conservada por su sobrina Carmen de Pedro Pablo. La sobria estructura, se reviste en la parte izquierda de una lujuriente decoración de rocalla, en la que destacan las grandes “ces” de las esquinas de las andas y la urna, de las que carece el lado derecho. En él las esquinas presentan forma acodillada, soportando ánforas torneadas, de las que arrancan los grupos de iluminación. Las aristas de la urna carecen en este lado de la prolija talla neorrococó, mostrando la sobriedad habitual a los ejemplares valencianos del siglo XIX.



Fig. 9. José María Ponsoda, *Proyecto de urna-sepulcro para un cristo yacente*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).

7.

Urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Observaciones: “JOSE M^a PONSODA BRAVO ESCULTOR * VALENCIA*” (Cuño impreso en el ángulo inferior derecho).

La urna, de cristales trapezoidales, presenta en los ángulos ángeles cirioferarios, que sujetan las arandelas, metamorfoseados en volutas. Uno de ellos mancebo y el otro querubín, al modo de las andas de San Bernardo de Carlet 1925 [L.E., nº 1580]. El remate presenta las *Arma Christi* sobre un trono de nubes [Fig. 10]. Se trata de un planteamiento de raigambre neoclásica, al modo de muchos llevados a cabo durante la posguerra [Fig. 11], actualizado mediante talla y ornamentación neobarroca.

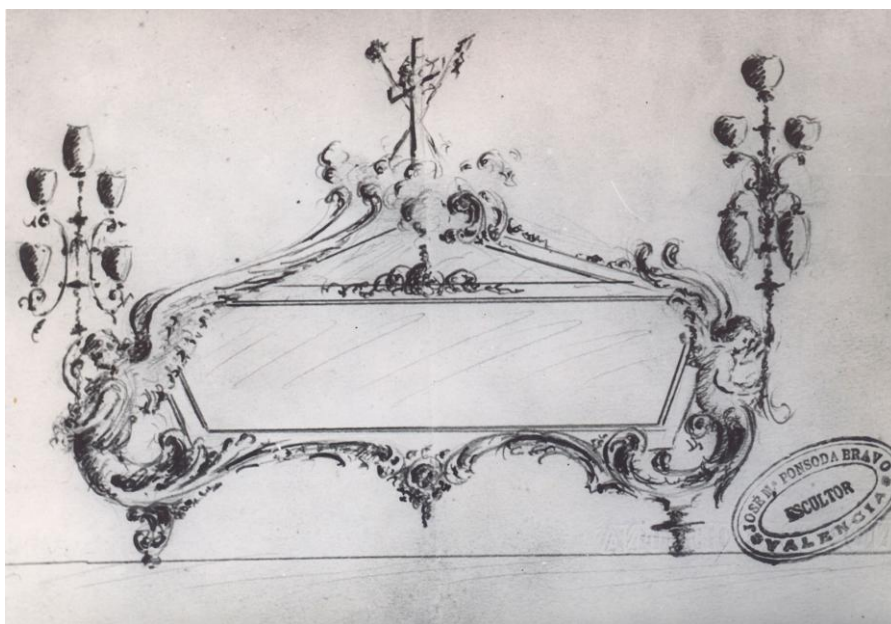


Fig. 10. José María Ponsoda, *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).

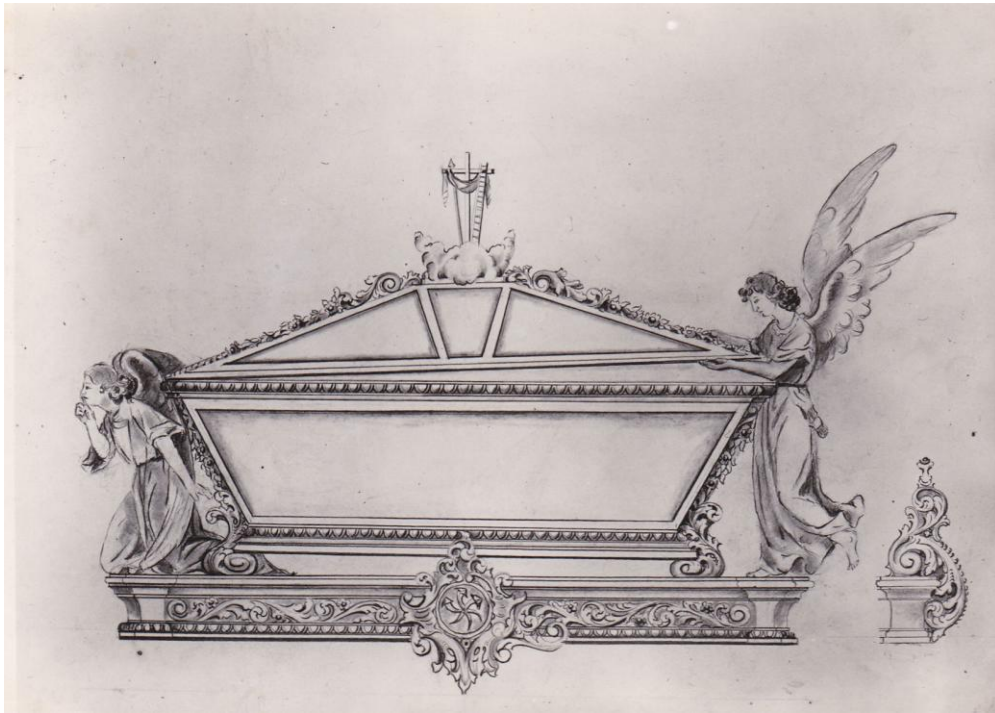


Fig. 11. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.* Fotografía del obrador de Miguel Sales.

8.

Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "nº 1, nº 2" (en la parte inferior).

Observaciones: "JOSÉ M^a PONSODA BRAVO Escultor San Lorenzo, 2 VALENCIA" (Cuño impreso en el ángulo inferior izquierdo).

Dispuesto sobre unas andas con tarjeta central y esquinas avolutadas, ofrece dos posibles soluciones, una con el lado convexo de la voluta y prolija decoración en su frente y otra con el cóncavo y el frente sencillo. La urna, con el cuerpo de Cristo esbozado, presenta lados y tapa trapezoidales [Fig. 12]

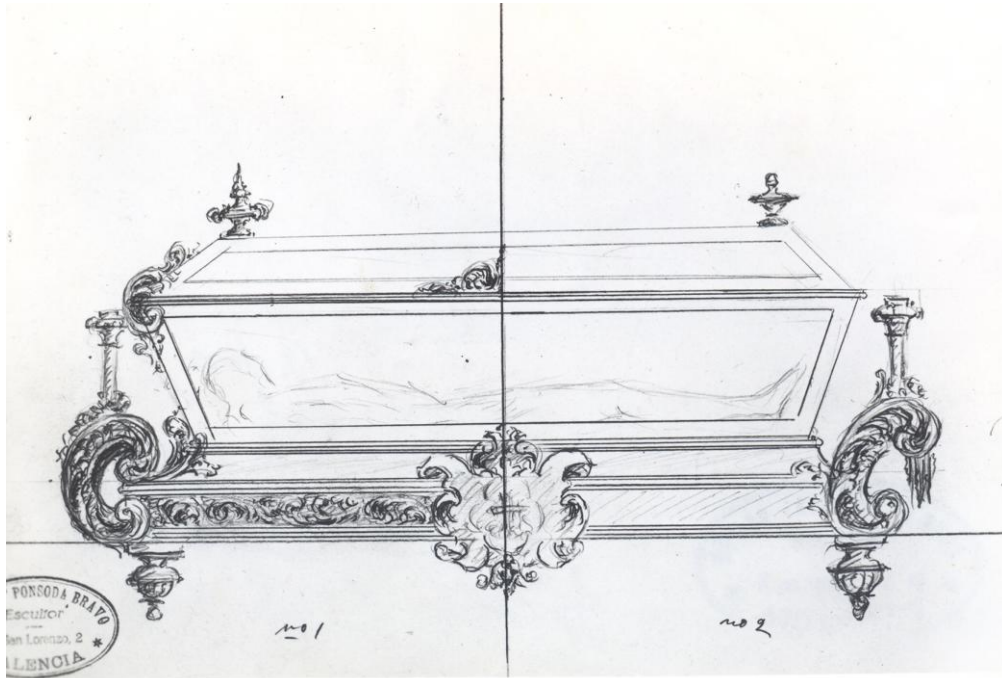


Fig. 12. José María Ponsoda. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).

9.

Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Observaciones: "JOSE M^a PONSODA BRAVO ESCULTOR VALENCIA" (Cuño impreso en el ángulo inferior izquierdo).

La urna presenta lados trapezoidales y cubierta tronco-piramidal rematada con las *Arma Chisti*. Las esquinas pueden resolverse mediante un angelito ceroferrario o bien mediante un serafín de seis alas, de las que arrancan las arandelas de iluminación [Fig. 13]. La talla recuerda los ejemplares rococó, como el que guarda las reliquias de San Calixto en la iglesia de San Mateu [Fig. 14].

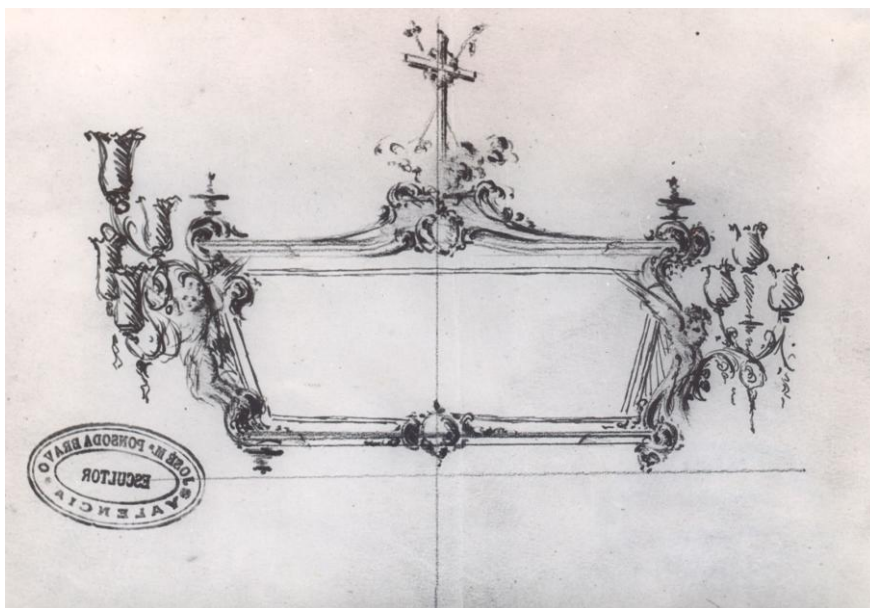


Fig. 13. José María Ponsoda. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).



Fig. 14. Obrador romano, *Urna de San Clemente Mártir*. 1766. Sant Mateu, Iglesia de San Mateo.

10.

Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “nº 1; nº 2. Escala el 10 x 100”. (En la parte inferior).

Observaciones: “JOSE M^a PONSODA BRAVO Escultor Pl San Lorenzo 2 VALENCIA” (Cuño impreso en el ángulo inferior izquierdo).

Dispuesto sobre unas andas con tarjeta central y esquinas avolutadas, ofrece dos posibles soluciones, una con el lado convexo de la voluta y prolija decoración en su frente y otra con el cóncavo y el frente sencillo. La urna presenta lados trapezoidales y tapa tronco-piramidal, decorado en las aristas con prolija ornamentación vegetal [Fig. 15], al modo de algunos ejemplares del obrador de pintura de imágenes y dorado de Miguel Sales Torres [Fig. 16].

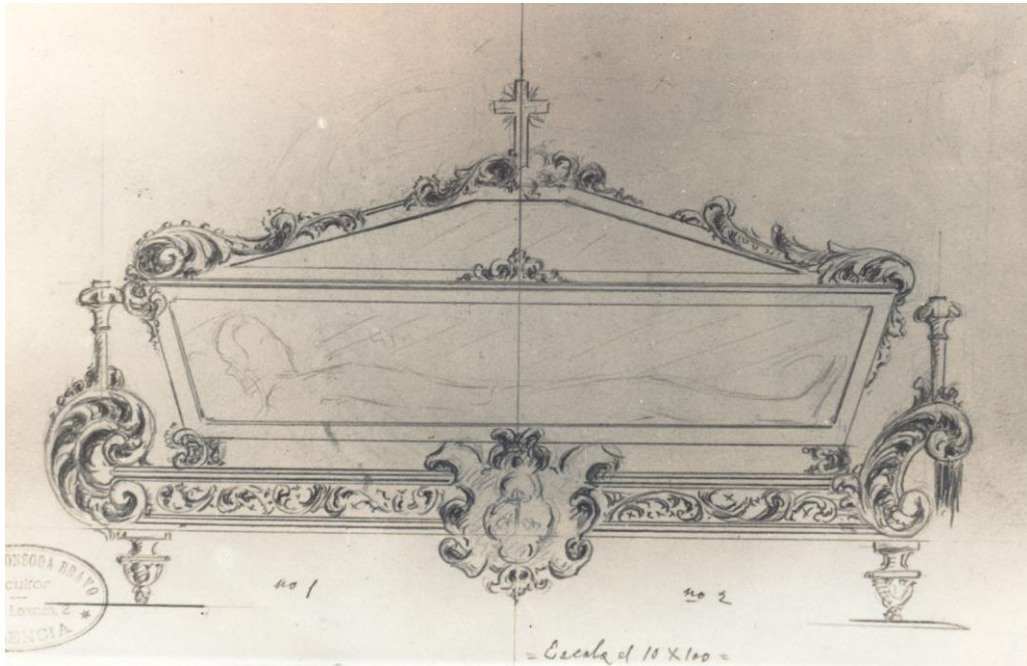


Fig. 15. José María Ponsoda, *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Ca. 1920. Paradero desconocido.



Fig. 16. Obrador de Miguel Sales Torres, *Urna-sepulcro para una Virgen de Agosto*. Ca. 1950. (Paradero desconocido).

11.
Túmulo para un Cristo Yacente. Ca. 1924.
 Tinta sobre papel.
 Paradero desconocido.

Conocido por una fotografía procedente del obrador del maestro, conservada en su casa de Moncada, el dibujo que presenta en la parte inferior una inscripción alusiva a la escala en centímetros, constituye un proyecto para un catafalco destinado a procesionar una imagen de Cristo Yacente, muy probablemente una obra preexistente, acaso antigua, como se deduce de la disposición del cuerpo sobre

almohadones, cubierto por un sudario [Fig. 17], al modo del yacente de la cofradía de la Sangre de Castelló. Durante el primer tercio de siglo, esta tipología compitió con la más antigua y habitual en forma de urna acristalada, en la exposición de la imagen yacente del Redentor. El dibujo que nos ocupa, visto por uno de sus lados mayores, ofrece un lenguaje ecléctico, decantado no obstante hacia el neobarroco. Sobre una severa base moldurada, el túmulo de forma tronco-piramidal, con marcada escocia central, presenta roleos en los ángulos, sobre los que campean ángeles mancebos portadores de los grupos de luz de gusto modernista, con coronas caladas de metal, de recuerdo historicista, y tulipas de globo y en forma de pera. Toda la superficie aparece ocupada por una densa ornamentación vegetal, que enmarca sendos óvalos y un rectángulo de esquinas cortadas, en cada uno de los lados menores, destinados a contener elementos alusivos a la iconografía del yacente, o escenas de la Pasión con varias figuras en bajorrelieve, al uso de los ejemplares antiguos sevillanos. El dibujo, del que desconocemos las circunstancias en que se llevó a cabo, puede datarse en torno a 1924, año en el que se fecha el proyecto del escultor Francisco Palma García (Antequera, 1887-Málaga, 1938), para el túmulo de Nuestro Padre del Santo Sepulcro de Málaga, cuyo concurso ganó el pintor José Moreno Carbonero (Málaga, 1860-Madrid, 1942). A diferencia de esta obra, materializada en Madrid por los talleres Granda [Fig. 18], el proyecto del escultor Palma García que perdió el concurso, contemplaba al igual que el dibujo de José María Ponsoda, cuatro mancebos cerofentarios de gran tamaño.

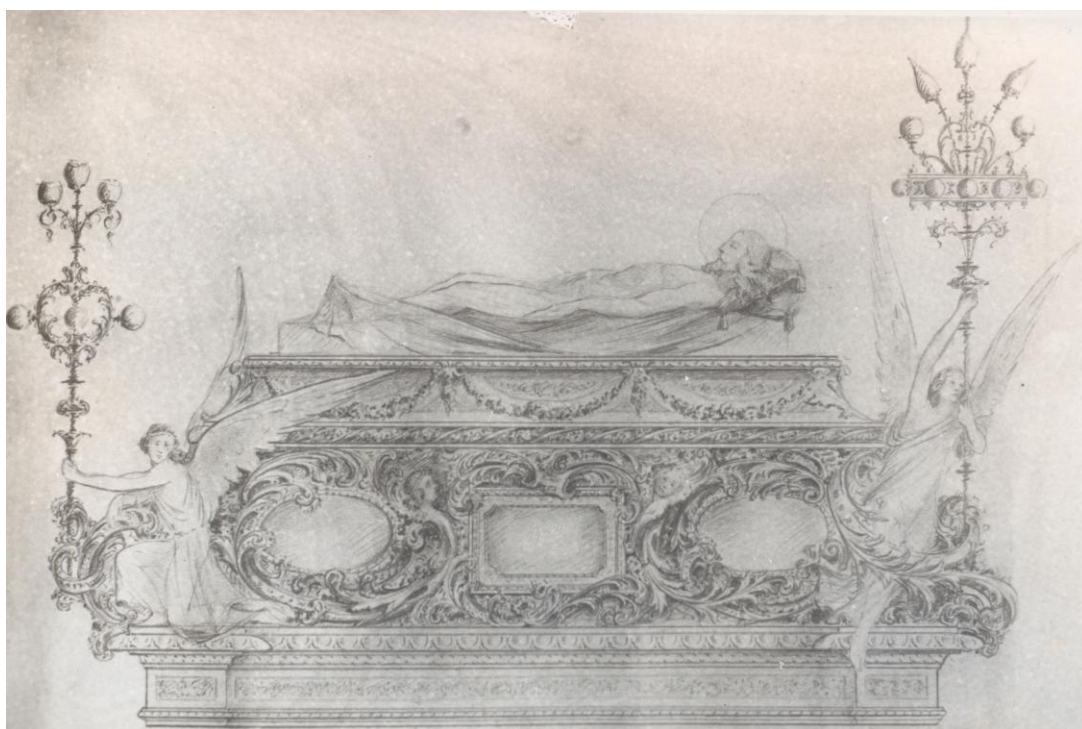


Fig. 17. José María Ponsoda, *Túmulo para un Cristo Yacente*. Ca. 1924. (Paradero desconocido).



Fig. 18. Talleres de Arte Granda, *túmulo para el Cristo Yacente de Málaga*. Reconstrucción del original estrenado en 1927.

12.

Túmulo para un Cristo Yacente. Ca. 1924.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Observaciones: “JOSÉ M^a PONSODA BRAVO Escultor Pl San Lorenzo, 2 VALENCIA” (Cuño del obrador en el ángulo inferior derecho).

El mueble está integrado por unas andas con tarjeta central de cueros recortados y prolija decoración de hojarasca entre las molduras que señalan las orillas de los frentes. Las esquinas se resuelven en forma de volutas, con dos posibles soluciones como es habitual, una más sencilla y otra más elaborada. En aras de destacar el cuerpo yacente de Cristo, el túmulo en forma de gran escocía se dispone ligeramente inclinado [Fig. 19]. El dibujo puede relacionarse con los túmulos para los yacentes de Rafelcofer [L.E., n° 2839], La Font d'Encarròs [L.E., n° 2839] y Vila-real [L.E., n° 3073], este último David Solano Pérez [Fig. 20].

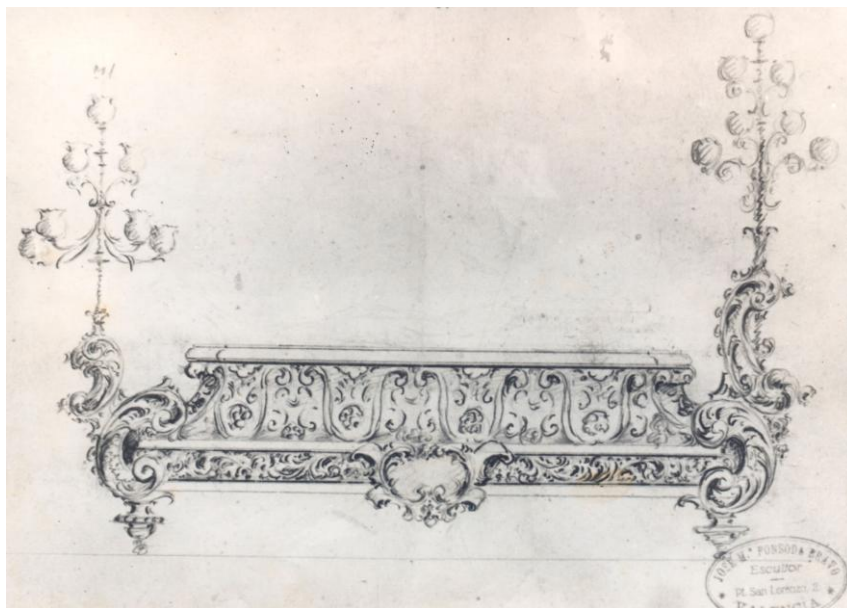


Fig. 19. José María Ponsoda, *Túmulo para un Cristo Yacente*. Ca. 1924. (Paradero desconocido).



Fig. 20. José María Ponsoda, *Túmulo para el Cristo Yacente de Vila-real*. Vila-real, Iglesia de San Jaime.

13.

Retablo. Ca. 1928.

Inscripciones: "J. Ponsoda" (rúbrica). Firmado en el ángulo inferior derecho.

Paradero desconocido.

Con eje central para sugerir dos posibles soluciones, una neogótica, con piñón escalonado, articulada por pináculos y otra clasicista. Esta última presenta un nicho enmarcado por un arco soportado mediante dos pares de columnas [Fig. 21]. Esta segunda recuerda el retablo de Santo Domingo de la Iglesia del convento de Dominicas de la Consolación (1928-1935) [L.E., nº 1907].

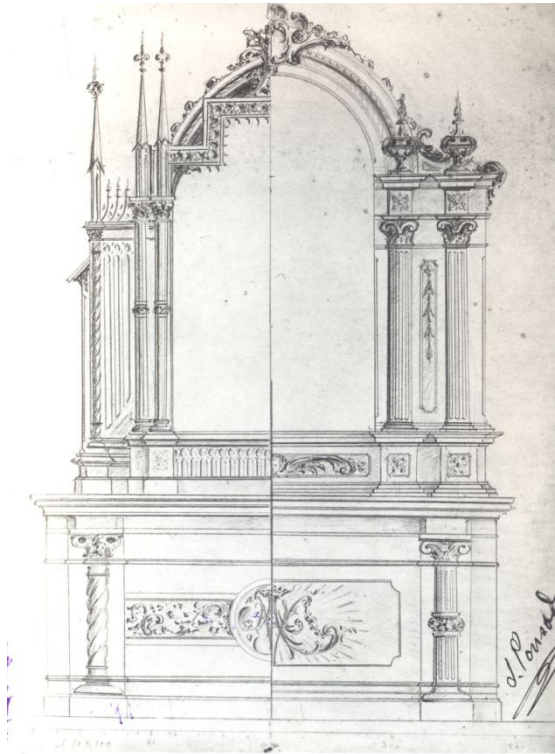


Fig. 21. José María Ponsoda, *Retablo*. Ca. 1928.
(Paradero desconocido).

14.
Proyecto de urna-sepulcro para un cristo yacente. Ca. 1940.
Tinta sobre papel.
Paradero desconocido.

Elevada sobre patas en forma de voluta, la urna presenta lados trapezoidales decorados en la parte superior con tarjeta central y guirnaldas florales, y esquinas cortadas con realce donde se disponen flameros. La tapa tronco-piramidal presenta talla en las aristas y la divisa sacramental del Cáliz con la Hostia como remate [Fig. 22]. El diseño puede relacionarse con los ejemplares de comienzos del siglo XX como atestiguan los paralelismos que observa con la lámina nº 688 del folleto publicado por José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 65) [Fig. 23].

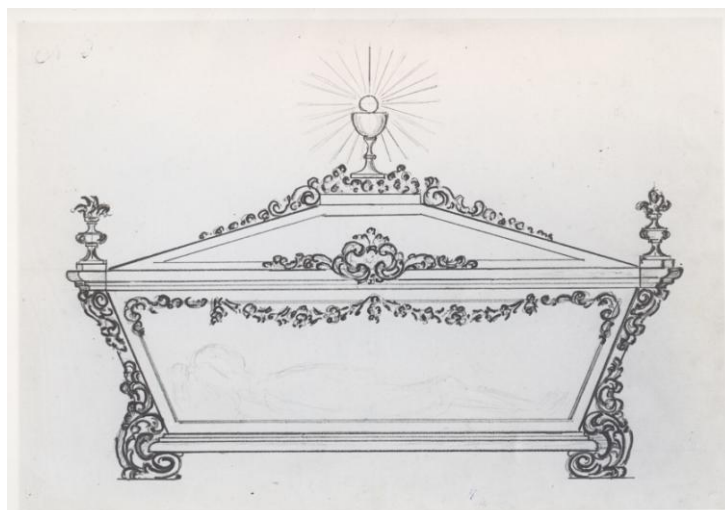


Fig. 22. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo yacente*. Ca. 1940.
(Paradero desconocido).

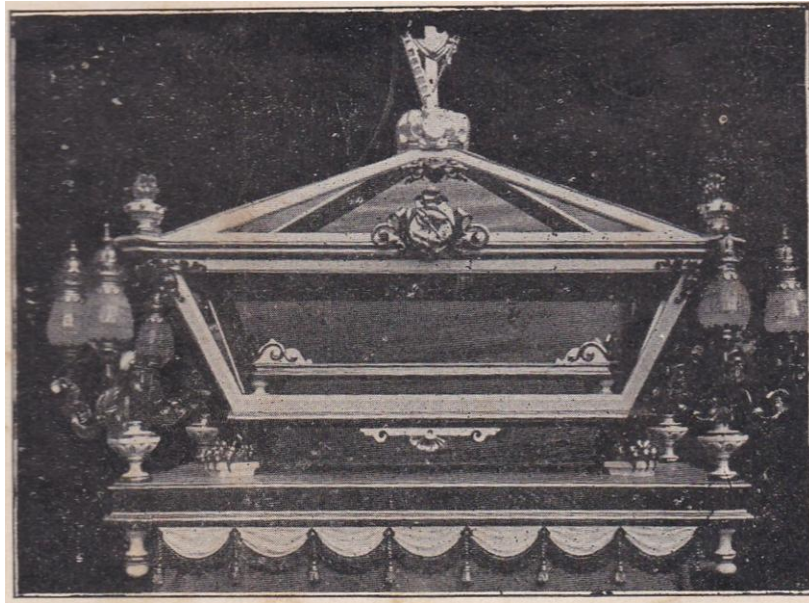


Fig. 23. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Folleto publicitario del obrador de José Tena. Ca. 1914.

15.

Proyecto de urna-sepulcro para un cristo yacente. Ca. 1940.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

El dibujo, de carácter más sumario, al igual que el anterior, frente a los ejecutados por el escultor en las primeras décadas del siglo XX, presenta unas andas con realces cuadrados en las esquinas, que sirven de base a las ánforas en las que asientan las arandelas para su iluminación, tarjetas centrales, talla vegetal en los frentes, y decoración festoneada por en la parte inferior. La urna apoyada en patas en forma de voluta presenta cristales rectangulares y tapa tronco-piramidal con golpes de talla y cruz en el remate [Fig. 24]. El diseño puede relacionarse con los ejemplares de comienzos del siglo XX como atestiguan los paralelismos que observa con la lámina nº 26 del folleto publicado por José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 64.) [Fig. 25].

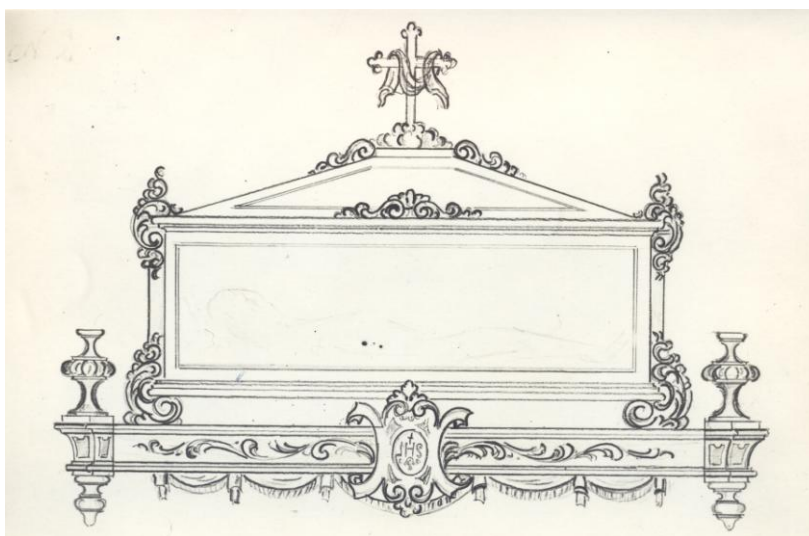


Fig. 24. José María Ponsoda, *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Ca. 1940. (Paradero desconocido).

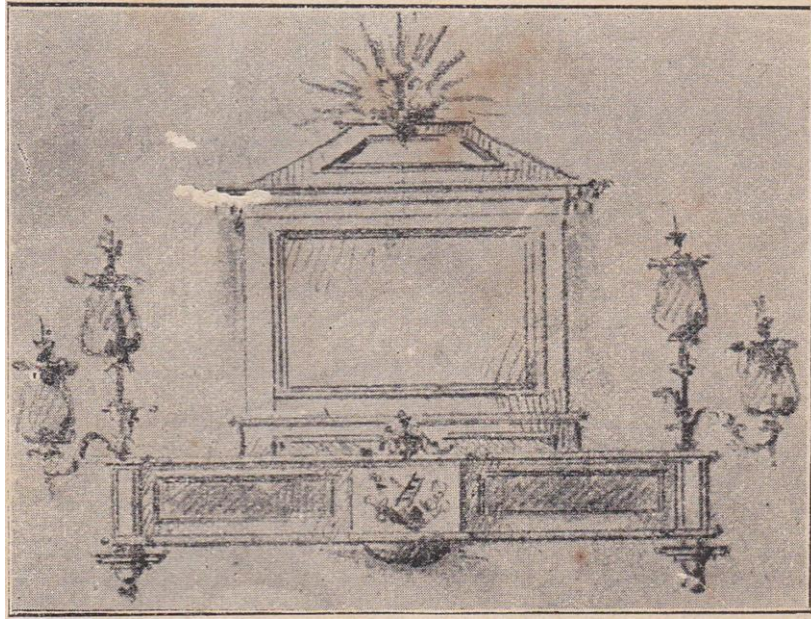


Fig. 25. *Proyecto de urna-sepulcro para un Cristo Yacente*. Dibujo publicado el folleto publicitario del obrador de José Tena.

16.

Dibujo para un paso de palio. Ca. 1940.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Observaciones: Presenta escala numérica en la parte inferior. Impresión parcial de cuño en la parte inferior.

Presenta los frentes rectos con cenefa, guardamalletas y tarjetón central de cueros recortados, resolviéndose las esquinas en forma avolutada, al modo de las andas del Cristo de la Providencia de Rocafort, diseñadas por Ramón Granell, discípulo de José María Ponsoda. De ellas arrancan las varas del palio y unas exiguas arandelas con tulipas. La peana que soporta la imagen, con las manos entrecruzadas al modo de la Soledad, se presenta escalonada, figurando grupos de metal para cirios o marías sobre las gradas delanteras [Fig. 26]. El dibujo, sugestionado por los modelos andaluces, puede relacionarse con algunos intentos de introducción de la estética andaluza de los pasos de palio al ámbito valenciano, del que procede la estética de las andas con esquinas resueltamente avolutadas, tarjetones y guardamalletas, como el que llevó a cabo el arquitecto Vicente Traver Tomás para la Dolorosa labrada por Juan Bautista Adsuara para la cofradía de la Sangre de Castelló, con la que acaso podría vincularse.

La obra puede relacionarse con el dibujo de paso de palio del folleto comercial de Vicente Tena [Fig. 27], editado a comienzos de siglo XX, momento en el que el obrador llevó a cabo numerosos trabajos para las provincias andaluzas (*Catálogo Ilustrado de los acreditados talleres...*, *Op. cit.*, p. 8, nº 625).

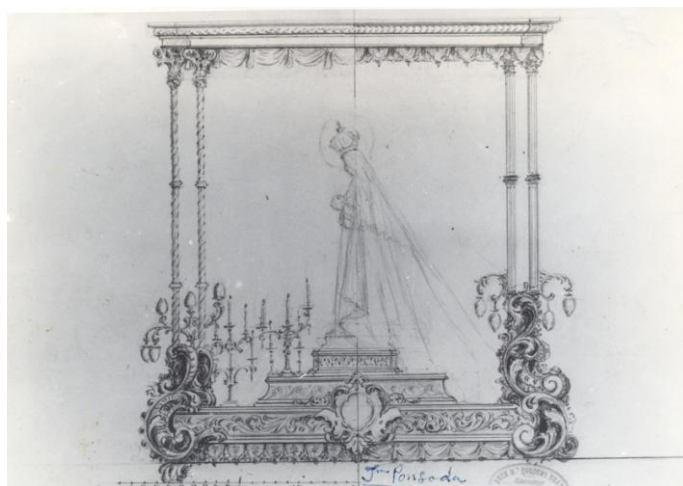


Fig. 26. José María Ponsoda, *Dibujo para un paso de palio*. Ca. 1940. (Paradero desconocido).

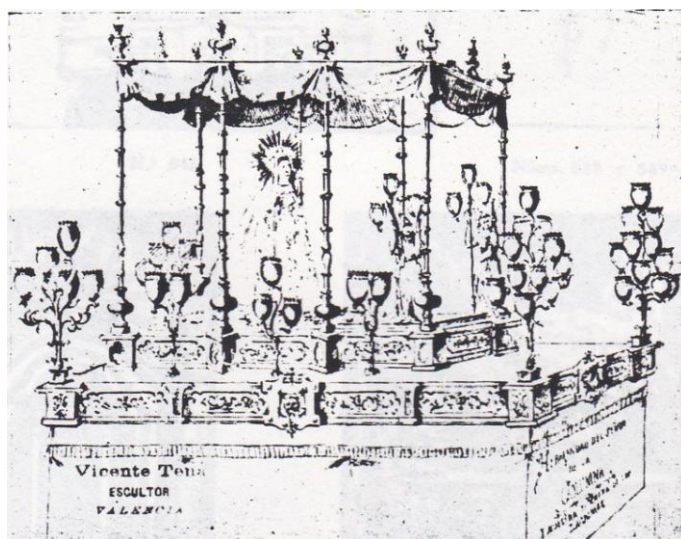


Fig. 27. *Dibujo para un paso de palio*, publicado en el folleto comercial del obrador de Vicente Tena Fuster. Ca. 1910.

7.2.2. Retablos.

17.

Proyecto de retablo. Ca. 1911.

Paradero desconocido.

Inscripciones: Abajo: “nº 1”; “nº 2”; “José María Ponsoda Bravo” (rúbrica).

Constituido por un altar, banco, cuerpo único, y calles laterales, articuladas por finas columnillas, o bien mediante dos pares de atirantadas columnas, con escotaduras foliadas, y otra columna a cada extremo, según el segundo planteamiento. Se completa con hojarasca neobarroca, en los remates y cartonerías, perinolas y jarrones [Fig. 28]. El diseño, de carácter ecléctico, se relaciona con el dibujo del retablo para la capilla de la Asociación Valenciana de Caridad, documentado en 1911 [L.E., nº 203]. El estilo llamado entonces “renacimiento”, se aplicó a diversas obras, como los retablos encargados por Ignacio Benito, destinado a Alicante [L.E., nº 858], Josefa Gómez [L.E., nº 1054], o el reverendo Ezequiel de Bétera para Castellón [L.E., nº 1448].

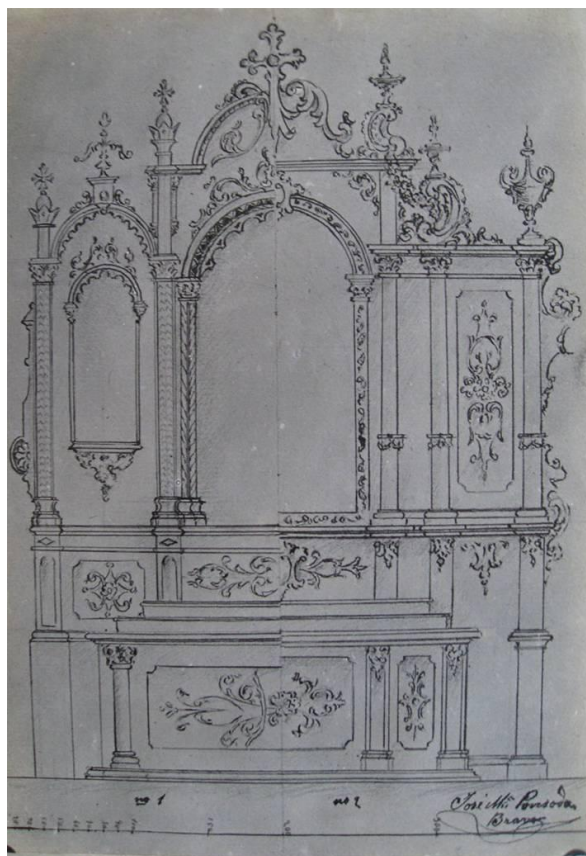


Fig. 28. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*.
Ca. 1911. (Paradero desconocido).

18.

Proyecto de retablo. Ca. 1911.

Paradero desconocido.

Observaciones: "TALLER Y ESTUDIO DE ESCULTOR DE JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO AYUDANTE de la Escuela Oficial de Artes y Oficios de VALENCIA, Plaza San Lorenzo 2. VALENCIA", (Cuño del obrador en el ángulo inferior derecho).

Proyecto de retablo con altar, banco con tabernáculo para la exposición del Santísimo, cuerpo único con nicho destinado al titular y dos calles laterales con un nicho. Presenta eje axial para sugerir dos posibilidades, estando coronado por el monograma de María sobre una enrayada. La izquierda, de raigambre neogótica, con pináculos, columnillas, tracería, y crestería, y la derecha, de traza ecléctica con rocallas, volutas, y tornapuntas [Fig. 29]. El proyecto relacionado estilísticamente con el anterior puede datarse hacia 1911, a juzgar por la condición de: "Ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios" que exhibe el cuño del obrador.

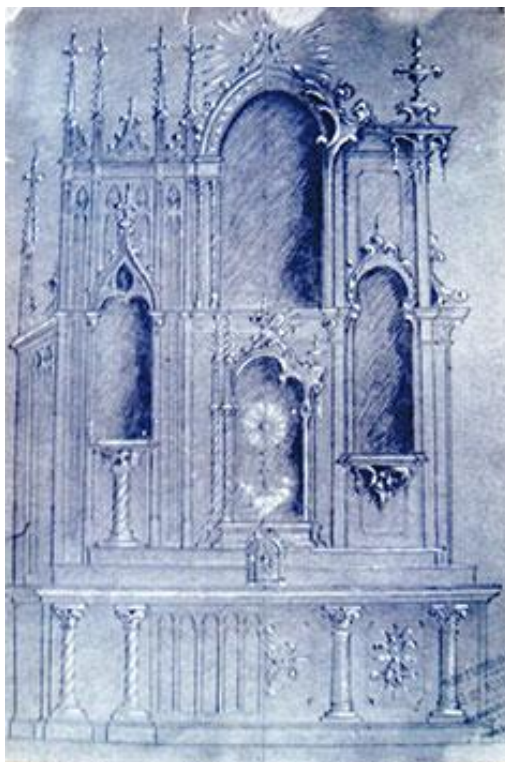


Fig. 29. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*. Ca. 1911. Paradero desconocido.

19.

Proyecto de retablo. Ca. 1911.

Paradero desconocido.

Observaciones: “Escala 4 – X -100” (Escala numérica en la parte inferior). “TALLER Y ESTUDIO DE ESCULTOR DE JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO AYUDANTE de la Escuela Oficial de Artes y Oficios de VALENCIA, Plaza San Lorenzo 2. VALENCIA”, (Cuño del obrador en el ángulo inferior derecho).

Presenta altar, banco o predela con pequeño nicho, y cuerpo único, flanqueado a los lados por calles laterales. Las dos posibles soluciones que plantea el eje axial se circunscriben en este caso al neogoticismo, abundando en tracerías, pináculos, angrelados, y contracurvas flamígeras en las arcuaciones, difiriendo no obstante en su planteamiento [Fig. 30]. Se trata de un planteamiento en la línea del neogoticismo de los obradores valencianos del primer cuarto del siglo XX [Fig. 31].

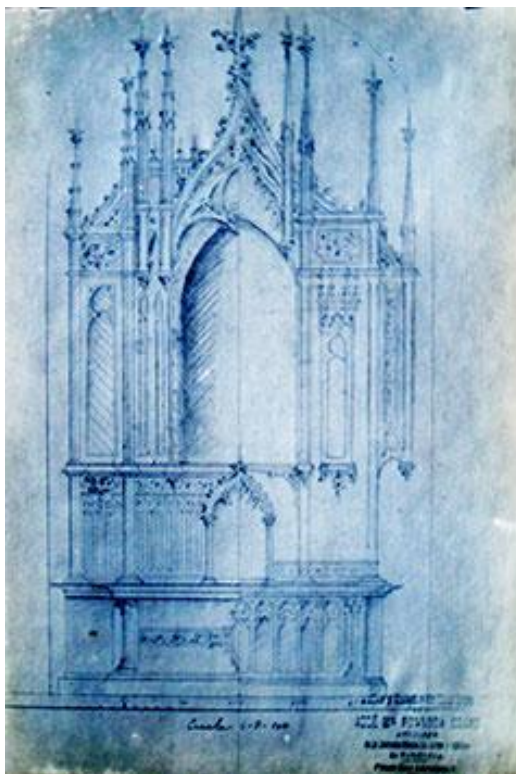


Fig. 30. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*. Ca. 1911. Paradero desconocido.



Fig. 31. Venancio Marco, *Proyecto de Retablo*. Primer cuarto del siglo XX. Paradero desconocido.

20.

Proyecto de retablo. Ca. 1911.

Paradero desconocido.

Observaciones: Impresión del cuño del obrador en el ángulo inferior derecho.

Dividido por un eje axial, en orden a sugerir dos posibles diseños, presenta un retablo compuesto por un altar con gradas, sagrario y tabernáculo en el banco, cuerpo único con hornacina para el titular, y sendas calles laterales a los lados, con peanas u hornacinas para imágenes secundarias [Fig. 32]. La obra, que recuerda por su eclecticismo el antiguo retablo mayor de la iglesia de la Purísima de Torrevieja, redonda en el lenguaje híbrido del eclecticismo que aparece en proyectos de retablos de los obradores de imaginería valencianos a comienzos del siglo XX [Fig. 33]. Columnillas, arcos de medio punto o de herradura, dientes de sierra, y gabletes en forma de disco se dan cita en un planteamiento de aquello que vino en llamarse “estilo Bizantino”, nutrido fundamentalmente de elementos procedentes del arte románico. A él se ceñía el altar efímero de San Vicente del Mercado de Valencia, instalado recientemente como retablo mayor en la iglesia de Manzanera (Teruel), que recuerda en gran medida el diseño de la derecha, que enmarca el nicho del cuerpo principal. Desfasado para los años veinte, época en la que se publicó el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, donde tiene un papel escasamente significativo, el estilo fue utilizado por José María Ponsoda en algunas obras, como el retablo mayor de la iglesia de la Trinidad de Castelló, documentado en 1925 [L.E., nº 1617], el del palacio episcopal de Castelló, de 1926 [L.E., nº 1651], o el “románico” de las religiosas de la Consolación de Borriana en 1928 [L.E., nº 1857].



Fig. 32. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo. Ca. 1911.* (Paradero desconocido).

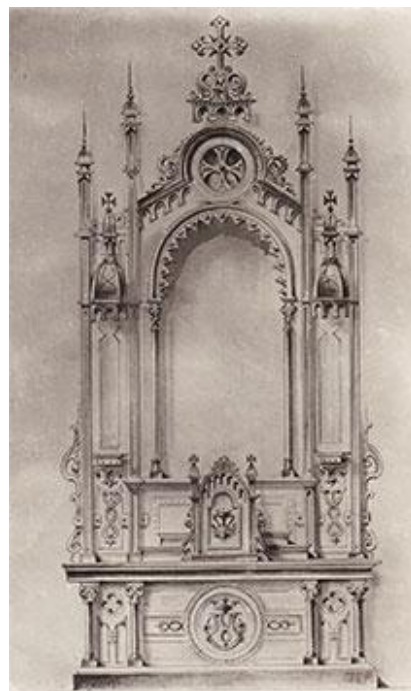


Fig. 33. Pío Mollar, *Proyecto de retablo. Comienzos del siglo XX.*

21.

Proyecto de retablo mayor. Post. 1914.

Lápiz sobre papel.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El dibujo, de acusado verticalismo, presenta un retablo constituido por un primer cuerpo, formado por una triple galería articulada mediante finas columnillas, que apean sobre un basamento decorado con tracería, y rematado asimismo por ricas y variadas tracerías, al modo de los antiguos retablos mayores de las catedrales de Barcelona y Palma de Mallorca. Sobre esta liviana estructura, se dispone un tabernáculo, articulado también mediante finas columnillas, con molduras oblicuas, y una

chambrana de finos pináculos [Fig. 34]. El lenguaje neogoticista abundó en los diseños de los obradores valencianos del primer cuarto del siglo XX, algunos de ellos de impecable resolución compositiva [Fig. 35]. El tabernáculo, enmarcado por un arco conopial, ostenta la imagen de San Vicente Ferrer labrada por José María Ponsoda para los Dominicos de Valencia (nº 469), sobre su monumental trono de nubes y mancebos. Se trata de un proyecto de retablo para su iglesia no llevado a efecto. La imagen del titular no deja lugar a dudas. El retablo que se construyó finalmente, conocido por la detallada maqueta que el escultor llevó a cabo, ostentaba un mayor desarrollo, invadiendo los paños laterales de la cabecera. Probablemente fue ésta la razón por la que el dibujo fue desestimado, en beneficio de una estructura más compleja, que llenara la cabecera en su conjunto, y no únicamente el muro testero. No obstante, la impronta de este dibujo pervivió en el planteamiento del tabernáculo, conocido por una antigua fotografía, con tres registros y delicadas tracerías en la chambrana que lo cubría. El trazo limpio del dibujo y la variedad de soluciones que plantea para la talla, denota el sólido conocimiento del neogótico por nuestro escultor, adquirido durante su formación barcelonesa en la escuela de Llotja, en el que aún se vislumbra la huella de los proyectos de Viollet-le-duc, en el ángel de alas elevadas que corona uno de los pináculos, al modo del proyecto de altar para la Catedral de Clermont-Ferrand.



Fig. 34. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo mayor*. Post. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

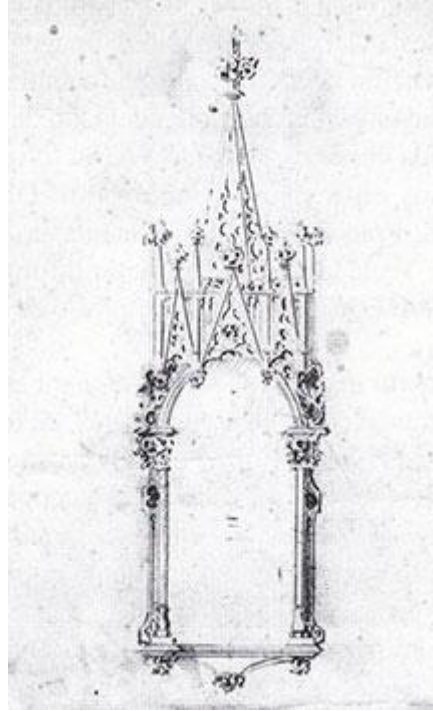


Fig. 35. Venancio Marco, *Proyecto de Tabernáculo*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

22.

Proyecto de retablo. Ca. 1914.

Lápiz sobre papel. 50 x 26 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sobre el altar, que incorpora sagrario en el banco, se dispone una gran hornacina con remate apuntado, en la que figura una Virgen de la Misericordia [Fig. 36]. El planteamiento arquitectónico que alberga, dispone una chambrana central y sendos tabernáculos a los lados, ofreciendo dos posibles soluciones en el cuerpo del retablo que enlaza los lados al eje central, uno en forma de piñón escalonado y otro en forma de ojiva. Dicho planteamiento, que ostenta paralelismos con el hastial de la iglesia de los Dominicos de Valencia, para la que acaso se pensó el dibujo, ofrece ciertos paralelismos con los retablos nº 5109 del álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*. (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 132, nº 5109.), y los de San Francisco de Asís [Fig. 37], y San Antonio del Asilo de Benigánim, construidos en Barcelona por Juan Riera (*Álbum de la iglesia y cripta-panteón, con sus principales objetos que Doña Leonor Ortiz Mahiques ha construido para la casa-asilo de los ancianos desamparados de Benigánim*, Barcelona, Establecimiento Gráfico Thomas, 1912, s.f.). Ver nº 469. 470. 1914.



Fig. 36. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*. Ca. 1914. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 37. Juan Riera, *Retablo de San Francisco de Asís*. 1912. Benigànim, capilla de la Casa-Asilo. (Destruído).

23.

Retablo del Cristo de la iglesia de los Dominicos de Valencia. 1916.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 606

El retablo, con dos gradas sobre el altar para disponer la candelaria, presenta dos posibles soluciones, una con gablete en forma de ojiva y otra con remate de dosel o chambrana calada [Fig. 38], ambas flanqueadas con multitud de pilares rematados en pináculos con florones, o ángeles chambelanes, de gran fortuna a raíz del retablo de la catedral de Clermond-Ferrand, trazado por Viollet-le-Duc en 1861. Consecuentemente con las dos posibilidades que plantea la mazonería, también el nicho ofrece dos posibles soluciones, una al modo de un Calvario, como atestigua la disposición de la figura de la Dolorosa, a la izquierda y otro con figuras de medio cuerpo que representan las almas en ademán de súplica, en el de la derecha. Se trata de un proyecto de retablo para la capilla del Cristo de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, como demuestra la referencia que obra en el *Libro de Encargos*: “Modelo en forma de dosel. Mesa con dos gradas, y mi (sic) grupo de cinco Almas”.

La solución con dosel puede relacionarse con el trabajo nº 1600 del *Libro de Encargos*. Tanto esta como la otra, ofrecen paralelismos con otros diseños de retablos publicados por los folletos y catálogos publicitarios de los obradores valencianos de la época, singularmente el de San José del Asilo de Benigànim [Fig. 39].



Fig. 38. José María Ponsoda, *Retablo del Cristo de la iglesia de los Dominicos de Valencia*. 1916. (Paradero desconocido).



Fig. 39. Juan Riera, *Retablo de San José*. 1912. Benigánim, capilla de la Casa-Asilo. (Destruído).

24.

Proyecto de retablo. Ca. 1916.

Paradero desconocido.

Observaciones: Impresión del cuño del obrador en el ángulo inferior derecho.

Dibujado en torno a 1916, por su relación estilística con los retablos de la iglesia de los Dominicos de Valencia, presenta un diseño para un retablo con altar, tabernáculo, cuerpo único, y sendas calles laterales, con dos posibles soluciones [Fig. 40]. Una con escalera para acceder al tabernáculo y calles laterales en esviaje, y otra plana en la que la imagen del correspondiente a ella se sostiene sobre una columna. La solución del cuerpo central varía también en ambas, resolviéndose bien en forma de piñón ojival, o mediante chambrana. La relación de este dibujo con el retablo de las Teresianas de la calle Cirilo Amorós de Valencia, encargado a José María Ponsoda en torno a 1941 [Fig. 41], año en que le fueron encomendadas sus imágenes [L.E., nº 2673], sugiere que la opción oblicua se combinó con aspectos ofrecidos en el segundo planteamiento, como el soporte columnario para la escultura de las calles laterales, variándose la solución del banco.

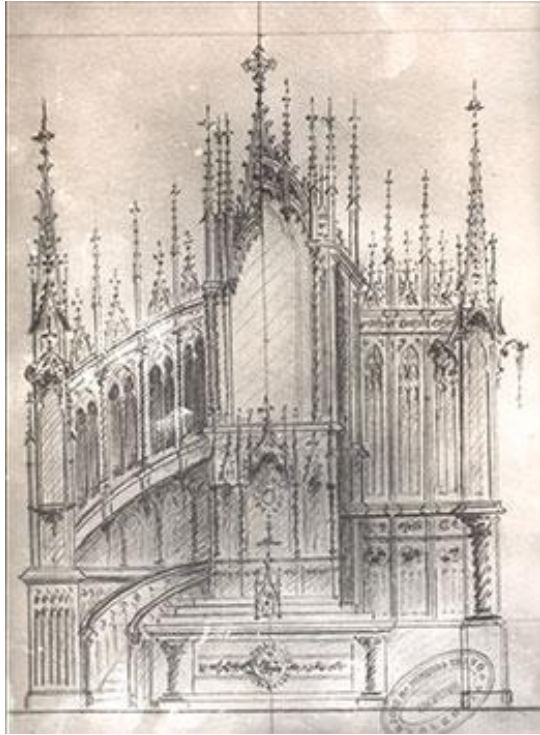


Fig. 40. José María Ponsoda, Proyecto de retablo. Ca. 1916. Paradero desconocido.

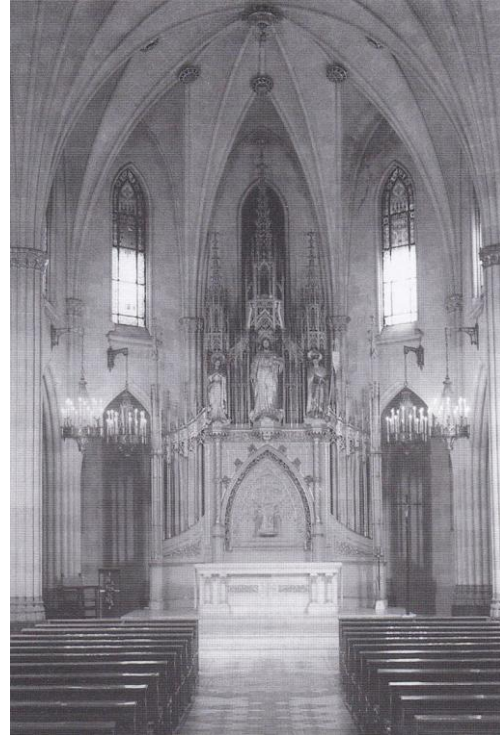


Fig. 41. José María Ponsoda, Retablo mayor de las Teresianas de Cirilo Amorós, de Valencia. Ca. 1941.

25.

Proyecto de retablo. Ca. 1916.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J. Ponsoda" (en el ángulo inferior derecho).

Plantea una traza para retablo destinado a una cabecera poligonal [Fig. 42], al uso de los levantados en las nuevas iglesias neogóticas de San Juan y San Vicente de Valencia y la Purísima Xiqueta de Benissa en las primeras décadas del siglo XX. Compuesto de altar con tabernáculo, banco, y tres cuerpos, se articula al modo de un gran tríptico, adaptado a los paños de la cabecera de un templo neogótico. Cada uno de estos paños ostenta en el centro un registro rematado mediante chambrana, y el central sendas chambranas de menor altura, con imágenes dispuestas a los lados del Corazón de Jesús que lo preside. Todo ello articulado por pináculos rematados por florones, y decorado con abundante labor de delicada tracería en los tableros que revisten las superficies murarias. La influencia de este tipo de obras pervive en el nuevo retablo mayor de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia, ensablado en la posguerra por el retablista Francisco Garcés [Fig. 43].

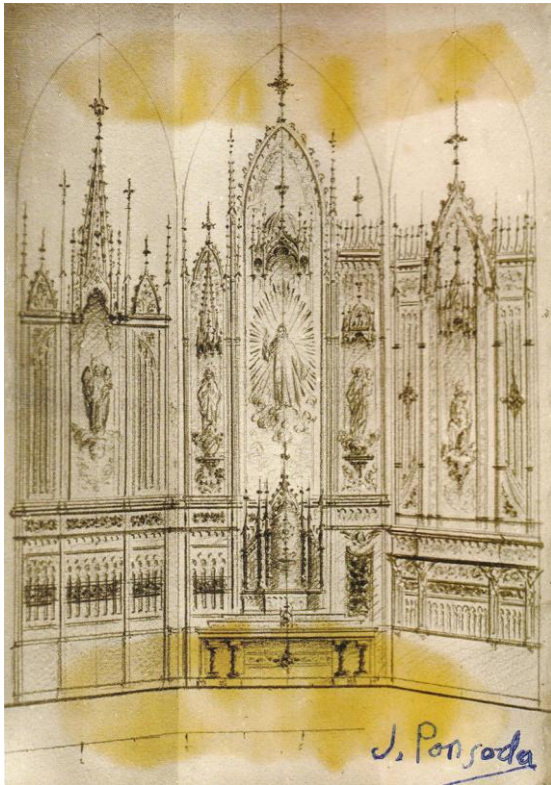


Fig. 42. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*. Ca. 1916. Paradero desconocido.

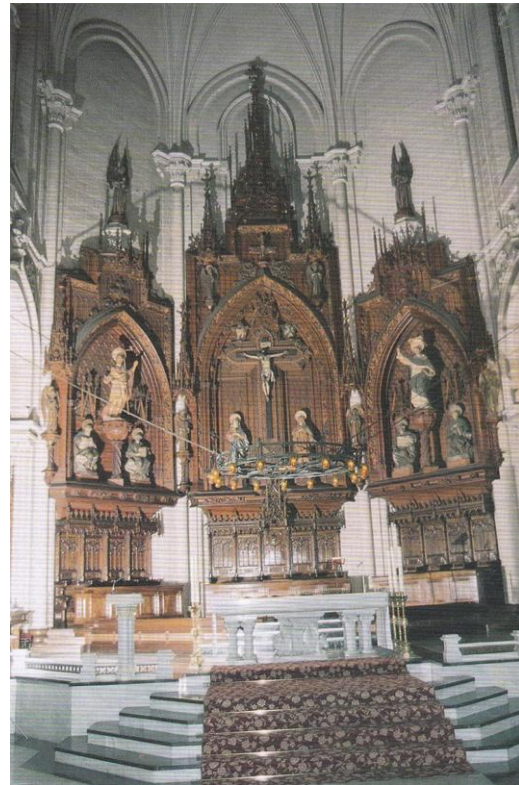


Fig. 43. Francisco Garcés, *Retablo mayor*. Ca. 1950. Valencia. Iglesia de San Juan y San Vicente.

26.

Proyecto de retablo mayor para la iglesia de los Terciarios Capuchinos de Godella. 1923.

Madera policromada. 110 x 400 cm.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J. Ponsoda" (en el ángulo inferior derecho).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1365.

Constituido por un altar con graderío y tabernáculo, presentaba un cuerpo único cubierto por una esbelta y elegante chambrana [Fig. 44]. Entre el tabernáculo y la hornacina del cuerpo principal en el que figuraba una imagen de San José, documentada en 1923 [L.E., nº 1371], se disponía un relieve con la Virgen de los Dolores, venerada especialmente por los Terciarios Capuchinos, realizada asimismo por José María Ponsoda. A los lados figuraban dos registros correspondientes a las calles laterales, cubiertos asimismo por chambranas, resolviéndose de forma distinta, con vistas a orientar la elección del cliente. La izquierda, a un nivel inferior, salvaba la distancia con el cuerpo central mediante un plano decorado con pináculos coronados por florones, dispuestos en sentido ascendente. Frente a esta solución oblicua, el planteamiento de la derecha se disponía al mismo nivel que el cuerpo central. El banco del retablo presentaba también dos posibles soluciones destacando la de la derecha, en forma de piñón o gablete escalonado, relacionada con el retablo de San Francisco de Asís del Asilo de Benigánim. La decoración combinaba el dorado de las tallas con el color marfil de los planos. Se trata en su conjunto de un esquema bastante habitual en los repertorios de dibujos publicados por los obradores valencianos en sus folletos y catálogos publicitarios. Relacionado con este planteamiento hemos de señalar el retablo mayor de la iglesia de Alfara construido en 1913 por los Hermanos Bellido [Fig. 45].

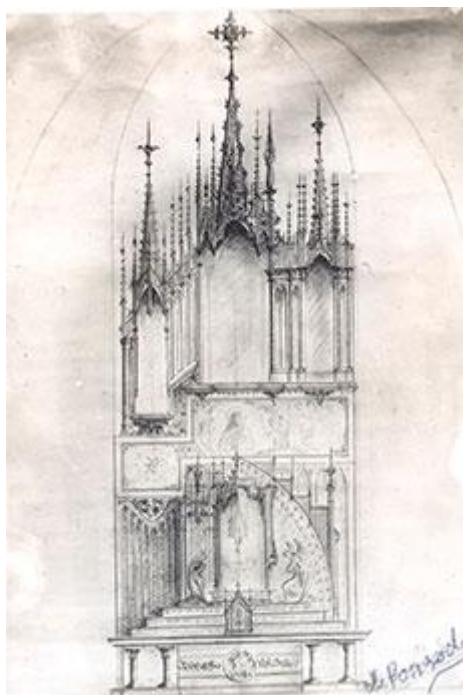


Fig. 44. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo para la iglesia de los Terciarios Capuchinos de Godella*. 1923. Paradero desconocido.



Fig. 45. Obrador de los Hermanos Bellido, *Retablo mayor*. 1913. Alfafara, iglesia del Salvador. (Destruído).

27.

Proyecto de retablo mayor para la iglesia de los Terciarios Capuchinos de Godella. Ca. 1923. Paradero desconocido.

Observaciones: Impresión del cuño del obrador en el ángulo inferior derecho.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1365.

Se trata del desarrollo de una de las soluciones del retablo anterior, exigida probablemente a José María Ponsoda por los Terciarios Capuchinos de Godella, como atestigua el relieve de la Virgen de los Dolores dispuesto entre el tabernáculo y la hornacina del cuerpo principal [Fig. 46]. Presenta como el anterior retablo, altar con gradas, tabernáculo en el banco, cuerpo central, y calles laterales cubiertas como la central por chambranas. Éstas se disponen a una altura inferior, enlazadas a la central mediante sendos paños con pináculo y florones en sentido ascendente, siguiendo la línea oblicua de la cornisa. Esta solución resulta frecuente en los proyectos de los obradores valencianos, como entre otros atestigua un proyecto de Melitón Comes [Fig. 47].

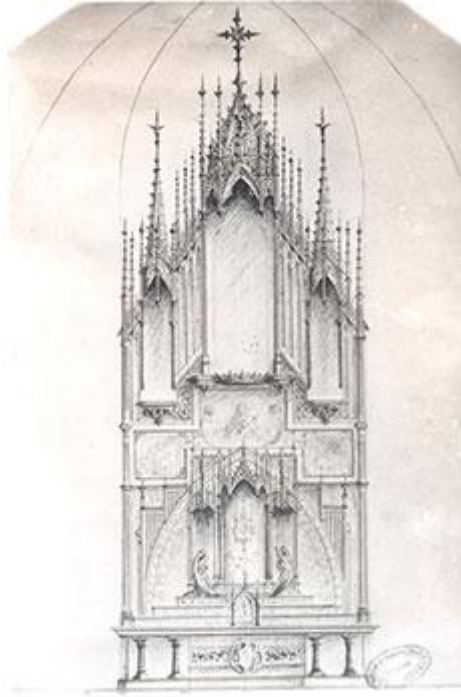


Fig. 46. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo mayor para la iglesia de los Terciarios Capuchinos de Godella*. Ca. 1923. Paradero desconocido.

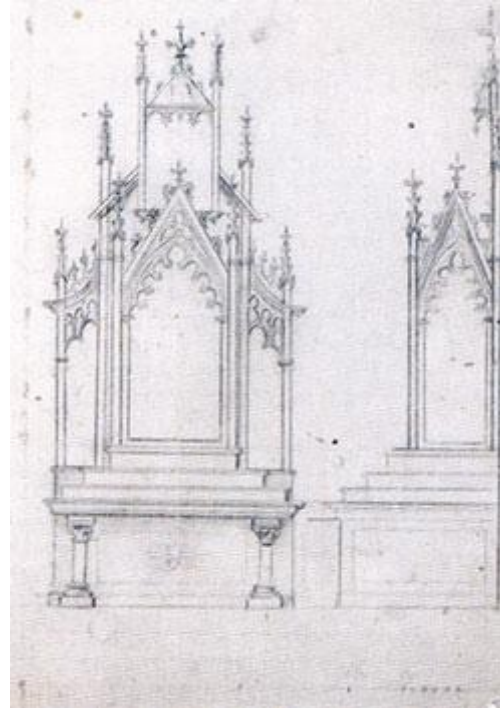


Fig. 47. Melitón Comes, *Proyecto de retablo*. Primer cuarto del siglo XX. Madrid. Colección Particular.

28.

Proyecto de retablo mayor para la iglesia de los Terciarios Capuchinos de Godella. Ca. 1923. Paradero desconocido.

Observaciones: Impresión del cuño del obrador en el ángulo inferior derecho.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1365.

Dividido por un eje axial con vistas a sugerir dos posibles soluciones, presenta altar con graderío para colocar la candelaria, tabernáculo, cuerpo central, y sendas calles laterales [Fig. 48]. La solución de la izquierda presenta un ático que recuerda el retablo de San José de la iglesia de San Esteban de Valencia [Fig. 49], atribuible al obrador de los Hermanos Bellido, destinado a albergar un relieve de la Virgen de los Dolores, de gran veneración por los Terciarios Capuchinos; y un ángel sobre una columnita en el extremo, al modo del altar mayor de la catedral de Clermont-Ferrand de Viollet-le-duc. El derecho, más elegante, carece de ático, presentando una chambrana de estilizados pináculos sobre el cuerpo central, resuelto a la manera de un edículo. El tabernáculo presenta en ambos casos ángeles genuflexos.

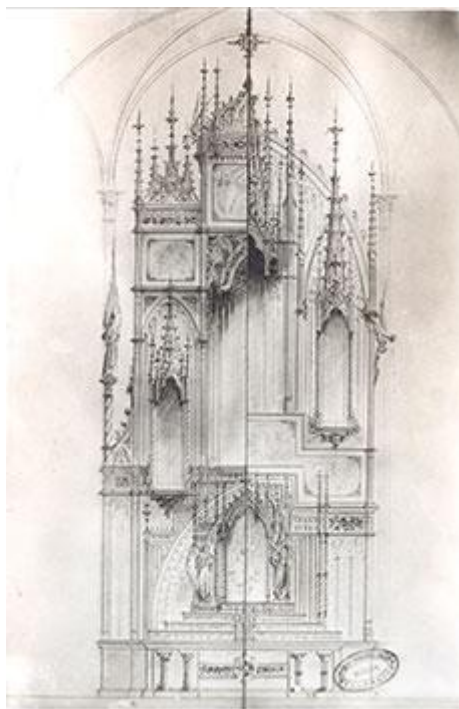


Fig. 48. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo mayor para los Terciarios Capuchinos de Godella*. Ca. 1923. Paradero desconocido.



Fig. 49. Obrador de los Hermanos Bellido, *Retablo de San José*. Ca. 1900. Valencia, Iglesia de San Esteban.

29.

Proyecto de Retablo para el Cristo del Hospital de Vila-real. 1931.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "Ponsoda". (En el ángulo inferior derecho).

Conocido por la fotografía del obrador, presentaba una estructura articulada mediante cuatro columnas salomónicas sobre pedestales, con fuste revestido de hojarasca [Fig. 50]. Dicha estructura, soportaba sobre trozos de entablamento, grandes volutas y figuras de ángeles mancebos, todo ello rematado por el escudo de Vila-real. El altar presentaba sobre las gradas un sagrario y un expositor para el Santísimo, tras el cual emergía la poderosa efigie del secular Cristo del Hospital, destruido en 1936, flanqueado por angelitos. Se trata de una adaptación del barroco castizo del antiguo retablo, descabalado para construir uno nuevo, encargado a José María Ponsoda [nº 2058], a las nuevas pautas neobarrocas, imbuidas de planteamientos más cosmopolitas, a los que se ciñe la tipología tabernacular. Destinada a tener cierto protagonismo en la posguerra, a ella responde el dibujo del obrador de Melitón Comes, [Fig. 51], ideado para una imagen mariana de pequeño tamaño.



Fig. 50. José María Ponsoda, *Proyecto de Retablo para el Cristo del Hospital de Vila-real*. 1931.
Paradero desconocido.

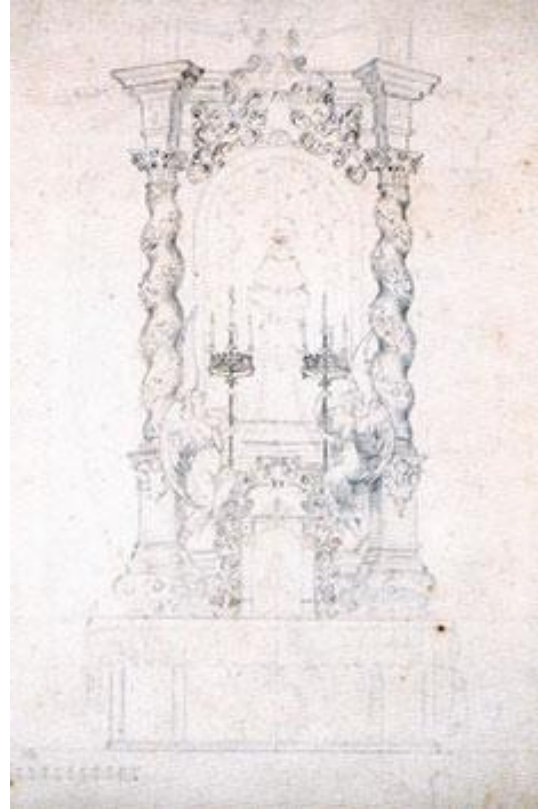


Fig. 51. Melitón Comes, *Proyecto de retablo*. Ca. 1900. Madrid, Colección particular.

7.2.3. Sagrarios, urnas del monumento y estandartes.

30.

Proyecto para un sagrario. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "nº 3" (en el ángulo inferior izquierdo).

Propuesto para el frente de un sagrario, presenta un frontispicio en forma de portada neogótica, articulada mediante arco conopial con florón y labor de cardinas y sendas columnas sogueadas, que soportan otros tantos pilares rematados mediante un pináculo y crestería sobre la cornisa [Fig. 52]. Se trata de un diseño sencillo, relacionable con algunos de los ejemplares encargados al obrador en las décadas anteriores a la Guerra Civil [L.E., nºs 924, 984, 1034, 1254, 1533], con posterioridad a la cual el gusto por los medievalismos fue sustituido por el neobarroco. El dibujo puede relacionarse con los sagrarios de la iglesia de Beniarrés [Fig. 53], y la capilla del colegio de los Franciscanos de Ontinyent, realizados por el obrador de los Hermanos Bellido, a juzgar por el primero, de ellos que todavía se conserva y presenta pegada al dorso la tarjeta del establecimiento, y de algunos propuestos por el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 102, nº 4326), y el folleto publicitario del obrador de José Romero Tena, donde se reproduce un sagrario realizado para Trujillo que observa algunos paralelismos con el que nos ocupa (*Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº 228.).



Fig. 52. José María Ponsoda,
Proyecto para un sagrario. Ca. 1920.
Paradero desconocido.



Fig. 53. Hermanos Bellido,
Sagrario. 1898. Beniarrés. Iglesia
de San Pedro.

31.

Dos diseños para el frente de un sagrario. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "4" y "5" (en la parte inferior).

Dispuestos en un mismo papel, el primero presenta una opción de articulación columnaria o bien con volutas al modo de las cartonerías de los retablos neobarrocos, figurando en la puerta con arco mixtilíneo un cáliz con la Hostia sobre una nube. El segundo con idénticos lados avolutados y enrayada con la cruz en el remate, presenta la puerta muy similar al anterior [Fig. 54]. Ambos modelos pueden relacionarse con numerosos trabajos recogidos en el *Libro de Encargos* [L.E., n^{os} 759, 820, 968, 1100, 1162, 1207, 1250, 1461, 1516, 1795, 3111]. Del n^o 1162 consta su articulación columnaria, y del n^o 3111 se ofrece en el *Libro de Cuentas*, un diseño semejante a la opción de la izquierda de este dibujo. En el archivo fotográfico del obrador figuran algunos sagrarios con columnas al bies en el frente, que pueden relacionarse con el primer diseño [Figs. 55, 56].

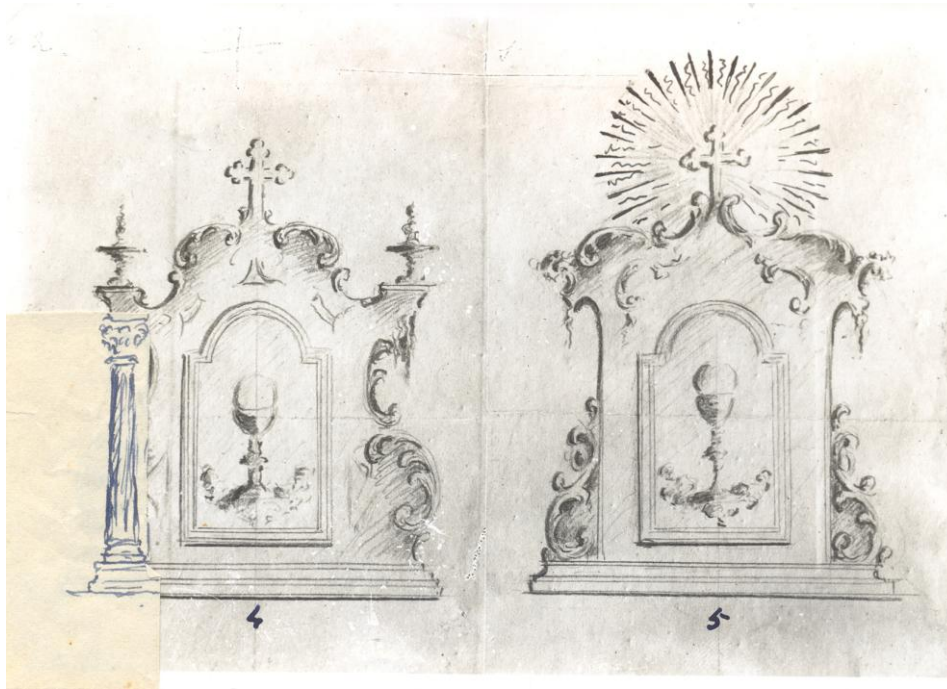


Fig. 54. José María Ponsoda, *Dos diseños para el frente de un sagrario*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).



Fig. 55. José María Ponsoda, *Sagrario*. Ca. 1925.



Fig. 56. José María Ponsoda, *Sagrario*. Ca. 1940.

32.

Proyecto de urna para el Monumento. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J (osé) Ponsoda". (Rúbrica), en el ángulo inferior derecho.

De planta poligonal, presenta un cuerpo abombado sobre patas en forma de garras, decoración de rocallas, perinolas, y un remate tronco-piramidal, coronado por el *Agnus Dei* sobre el Libro de los Siete Sellos [Fig. 57]. La forma, de raigambre sepulcral recrea una tipología común al barroco de los reinos

hispánicos para obras de platería, o de carpintería y talla en madera dorada inspiradas en ellas [Fig. 58]. Se trata de una obra en la línea de las ofrecidas por obradores valencianos en sus folletos publicitarios como el de José Romero Tena [Fig. 59]. Su dependencia de las obras antiguas queda atestiguada por la publicación de la fotografía de una urna barroca en un catálogo anterior del mismo obrador. Relacionado con este dibujo, o con otros semejantes, se encuentra acaso el encargo de una urna con enrayada y trono de nubes anotado en 1926 de una urna destinada a la Casa de la Salud de Mondragón (Guipúzcoa), [L.E., nº 1736], o de la urna de las Capuchinas de Agullent [L.E., nº 1815].

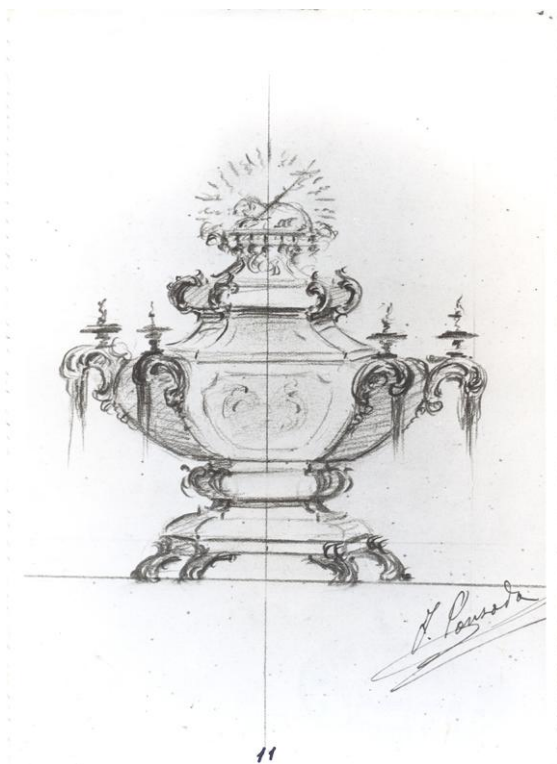


Fig. 57. José María Ponsoda, *Proyecto de urna para el Monumento*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).



Fig. 58. Urna para el Monumento reproducida en un folleto publicitario del obrador de José Romero Tena. Finales del siglo XVII.



Fig. 59. Proyecto de dos urnas para el monumento reproducidas en un folleto publicitario del obrador de José Romero Tena. Ca. 1914.

33.

Proyecto de urna para el Monumento. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "J(osé) Ponsoda". (Rúbrica), en el ángulo inferior derecho.

Sobre una base poligonal, presenta el cuerpo abombado, dividido en dos registros, uno inferior gallonado, y otro superior con costillas en las aristas, rematadas por perinolas. El remate tronco-piramidal, con gruesa moldura culmina con las Tablas de la Ley y la Serpiente de Bronce sobre una enrayada [Fig. 60]. Como el dibujo anterior, se relaciona con los modelos propuestos por el obrador de José Romero Tena en su folleto publicitario [Fig. 61].

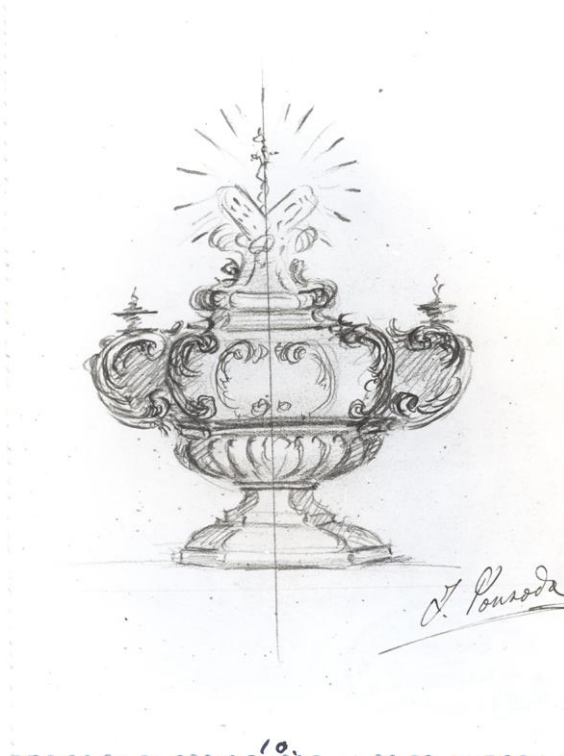


Fig. 60. José María Ponsoda, *Proyecto de urna para el Monumento. Ca. 1920.* (Paradero desconocido).

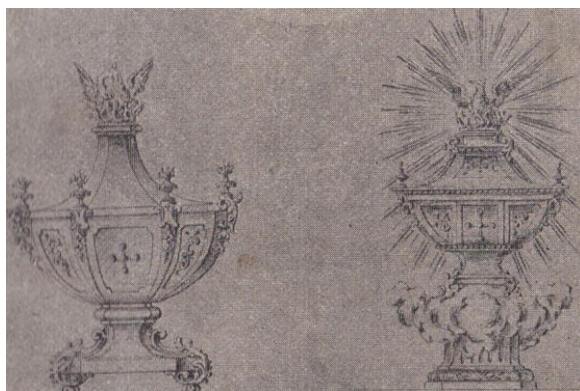


Fig. 61. Obrador de José Romero Tena, *Proyecto de dos urnas para el Monumento. Ca. 1914.*

34.

Proyecto de urna para el Monumento. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "9" (en la parte inferior).

Dispuesta sobre un frontal con talla neobarroca al centro, y guirnaldas vegetales en los laterales, resaltados en su volumen, al modo de unos pedestales, presenta un pie poligonal, decorado con cartelas sobre las esquinas cortadas [Fig. 62]. El cuerpo abombado ofrece pequeñas costillas y perinolas, rematándose mediante un cuerpo tronco-piramidal, que culmina en un trono de nubes con las Tablas de la Ley y la Serpiente de Bronce sobre una enrayada. Otra gran enrayada de rayos rectos y flamígeros alternados, enfatiza todo el volumen de la urna. Al igual que los dibujos anteriores, se relaciona con los modelos propuestos por el obrador de José Romero Tena en su folleto publicitario, cuya vigencia pervive durante la posguerra, como muestra la fotografía de una urna para el Monumento del obrador de Miguel Sales [Fig. 63].

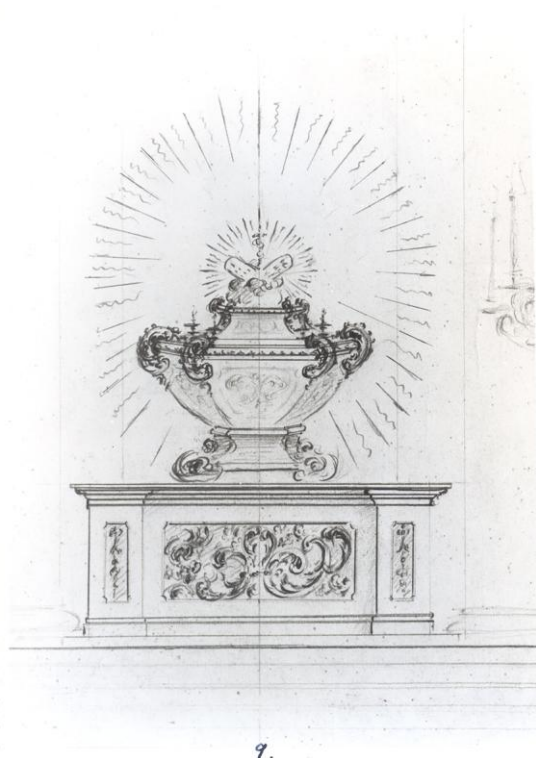


Fig. 62. José María Ponsoda, *Proyecto de urna para el Monumento. Ca. 1920.* (Paradero desconocido).



Fig. 63. Obrador de Miguel Sales Torres, *Urna para el Monumento. Ca. 1950.*

35.

Proyecto de dos urnas para el Monumento. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

Inscripciones: "n° 1; n° 2; n° 3/ Escala el 10 x 100". (En la parte inferior).

Llevados a cabo sobre un mismo papel [Fig. 64], las urnas figuran dispuestas sobre peanas de esquinas cortadas con molduras, y trono de nubes, estando enmarcadas por marcos rematados en arcos de medio punto. La primera presenta el frente articulado en medio punto, con las Tablas de la Ley y la Serpiente de Bronce, y el monograma "I H S" en la puerta, pudiendo disponerse sobre columnas de fuste torso, al modo de las obras de inspiración neorrománica o bizantina. La segunda, rematada también en medio punto, en este caso con el monograma "I H S", presenta el Santo Cáliz de la catedral de Valencia, sobre trono de nubes en la puerta, cuya menor anchura respecto al remate, coadyuva a la forma de

parábola invertida, decorándose con golpes de talla en forma de roleos. Relacionadas con ambos diseños se encuentran sendas fotografías de urnas, existentes entre el material del obrador de José María Ponsoda [Figs. 65,66]. La primera de ellas, decorada con tallas impropriadamente caracterizadas de estilo plateresco, ofrece similitudes con el sagrario construido en madera dorada para la iglesia de Benifaraig [Fig. 67].

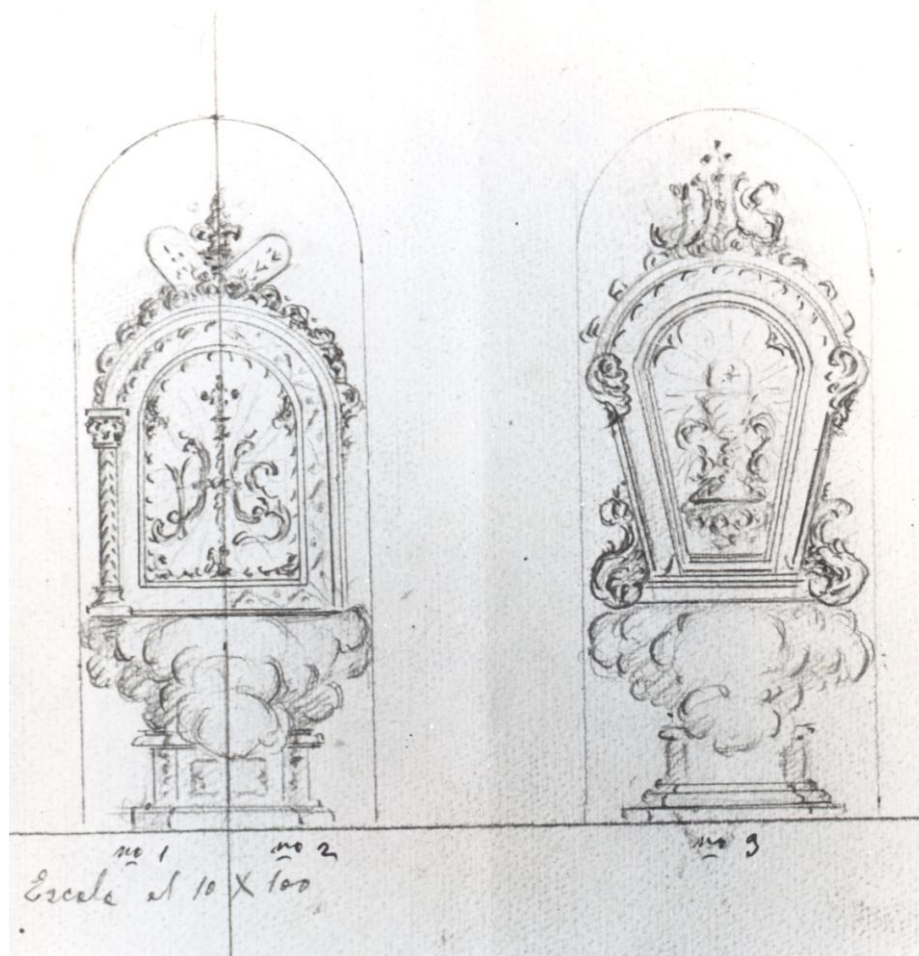


Fig. 64. José María Ponsoda, *Proyecto de dos urnas para el Monumento*. Ca. 1920. (Paradero desconocido).



Fig. 65. José María Ponsoda, *Sagrario semejante al de la iglesia de Benifaraig*. Ca. 1940.

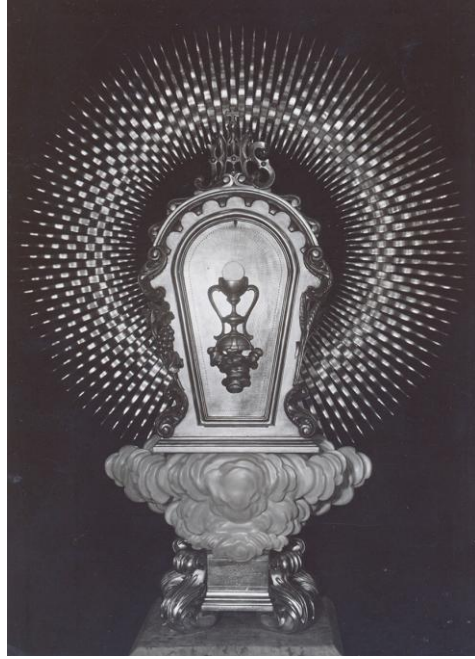


Fig. 66. José María Ponsoda, *Urna para el Monumento*. Ca. 1940.



Fig. 67. José María Ponsoda. *Sagrario*. Ca. 1940. Valencia (Benifaraig). Iglesia de la Magdalena.

36.

Proyecto para un estandarte. Ca. 1920.

Tinta sobre papel.

Paradero desconocido.

De contorno irregular, al modo de un tarjetón de cueros recortados, terminado en guardamalletas, presenta un vocabulario neorrococó de gran fantasía, a base de lambrequines, borlas, roleos de acantos, redes de rombos, guirnaldas etc., todo ello alrededor de un óvalo, destinado a contener la imagen pintada o bordada del titular. Siguiendo un eje central, el dibujo presenta dos posibles soluciones para la misma obra [Fig. 68]. La corona con imperiales entre los varaes de fundición, que adoptan la forma de acantos, indica que se trata de un diseño para un guión o estandarte dedicado a la Virgen. Los motivos de progenie

neobarroca, al uso del regionalismo vernáculo, recuerdan los estandartes de la cofradía de la Virgen de los Desamparados de Valencia [Fig. 69], y San Jorge de Banyeres. Algunas décadas antes, el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, ofreció diversos modelos de estandartes neobarrocos.

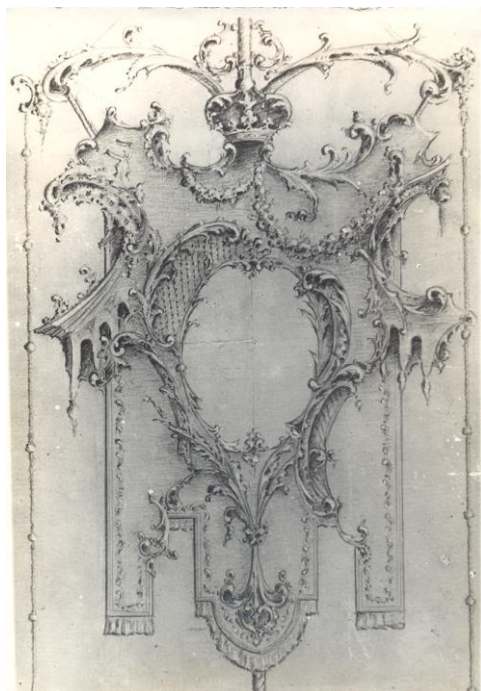


Fig. 68. José María Ponsoda, *Proyecto para un estandarte*. Ca. 1920. Paradero desconocido.



Fig. 69. Obrador valenciano, *Estandarte de la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Ca. 1945. Valencia, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

7.2.4. Imágenes y tronos.

37.

Proyecto para una imagen de Nuestra Señora del Castillo. Ca. 1946.

Lápiz sobre papel. 21 x 14, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., Cartas de 1947 hasta el 1948. Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 6 de febrero de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 22 de febrero de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 9 de mayo de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 8 de julio de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda sin fechar, anterior a 17 de julio de 1946 en que José María Ponsoda le remite su contestación; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 6 de octubre de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 16 de octubre de 1946; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en 9 de junio de 1947; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda en 1 de julio de 1947; Carta de Marcelo Gómez Matías a José María Ponsoda fechada en San Bartolomé de Pinares en 17 de agosto de 1947.

Inscripciones: “Suplico me indique si la imagen de la S^{ma} Virgen la quiere con mantilla como indica la adjunta foto ó solo con cabellera” (arriba). “Escudo que lleva el Divino Niño” (abajo).

El dibujo, de formas delicadas, atentas a la captación del detalle [Fig. 70], fue realizado por el escultor para remitirlo al reverendo Marcelo Gómez Matías, a fin de que éste diera su conformidad respecto a la imagen de la *Virgen del Castillo*, patrona de Castillo de Bayuela [L.E., nº 2820], que siguiendo sus indicaciones había de llevar a cabo. Gómez había sido párroco de la población y deseaba encargar una nueva imagen de Nuestra Señora del Castillo con sus propios recursos y los aportados por diversos devotos. La imagen sustituía a otra anterior, de escasa calidad, adquirida a raíz de la destrucción de la antigua, en un incendio fortuito que calcinó todo el interior de la iglesia en 1924. La obra [Fig. 71], dispuesta en el cuerpo principal del retablo mayor, construido por el ceramista Juan Ruiz Luna en 1934,

difiere del dibujo, fundamentalmente en la banqueta, que sustituye el trono, semejante al de la *Virgen de la Merced* encargada por Juan Magro Espinosa para Alicante [L.E., nº 2759], la toca con la que la Virgen cubre su cabeza, y la disposición del Niño sobre la rodilla izquierda, que en consecuencia obligó a desplazar el cetro a la mano derecha. Según las indicaciones dadas por el comitente, la figura del infante, dispuesta sobre la rodilla derecha, había de sostener el escudo de la población, realizado arreglo al dibujo [Fig. 72], y colocado finalmente en la peana, en tanto el orbe era considerado por él un elemento desfasado.



Fig. 70. José María Ponsoda, *Proyecto para una imagen de Nuestra Señora del Castillo de Castillo de Bayuela*, (detalle). Ca. 1946. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 71. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Castillo de Castillo de Bayuela*. 1947. Castillo de Bayuela, Iglesia de San Andrés.



Fig. 72. José María Ponsoda, *Dibujo para el escudo de Nuestra Señora del Castillo de Castillo de Bayuela*.

38.

Proyecto de Trono de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina. Ca. 1946.

Lápiz sobre papel.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2837. *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 20 de julio de 1946; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 9 de agosto de 1946; Carta de

Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina 26 de agosto de 1946; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 1 de marzo de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 8 de abril de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 12 de abril de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 9 de mayo de 1947.
Inscripciones: “J. Ponsoda”. (En el ángulo inferior derecho).

Se trata de uno de los tres dibujos realizados por José María Ponsoda para el trono de la Virgen del Milagro de Cocentaina [Fig. 73]. Sobre una peana clasicista que recuerda la de la Virgen de los Desamparados de Valencia, se dispone un trono de nubes algodonosas. En él figuran cinco serafines y sendos ángeles mancebos. Uno de los dos mancebos sostiene la pintura de la Virgen, orlada por un marco de hojarasca neobarroca, en el que figura la réplica de la corona de la coronación de 1920, labrada en 1945, y el otro señala a la imagen enfatizando su presencia. Del cuadro parten dos enrayadas circulares de rayos rectos y flamígeros, completando la composición. La obra constituye la ulterior realización de este género llevada a cabo por el obrador. En ella se retoman elementos que figuran en otras, llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX, como los neogotizantes ángeles con túnicas sin ceñir, y grandes alas, en posición de amainar el vuelo, en el momento de posarse sobre la nube. No obstante, no se trata de un revival de elementos realizados en conjuntos de otras épocas, sino de una excelente obra en la que se retoman las experiencias de toda una vida. Comparando el dibujo con el conjunto realizado finalmente [Fig. 74], se constata la veracidad de las noticias contenidas en la documentación, acerca de la combinación de aspectos concretos de los dos dibujos en la obra definitiva, ejecutada a partir de un tercer dibujo. Así se incluyeron dos angelitos, a cada lado de la corona, en ademán de reverenciar a la Virgen, se suprimió la peana, y se variaron las enrayadas, realizadas únicamente con rayos flamígeros o serpentinas, reduciéndose el tamaño de la segunda, hoy eliminada, que albergaba al Espíritu Santo en forma de paloma. El tratamiento desecho de las nubes sobre el papel, al modo seguido por el realismo escultórico, contrasta con el carácter compacto que finalmente adoptaron, a la boga del clasicismo, variando su disposición sobre la enrayada.



Fig. 73. José María Ponsoda, *Proyecto para el trono de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina*. Ca. 1946. Paradero desconocido.



Fig. 74. José María Ponsoda, *Trono de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina*. 1946. Cocentaina. Iglesia de las Clarisas.

39.

San Francisco de Asís con Jesucristo y la Virgen de los Ángeles en la visión de la Porciúncula. 1953.

Lápiz sobre papel. 21,8 x 15,4 cm.

Archivo Diocesano de Valencia.

Documentación: APEJMP., Libro de Encargos, Asiento nº 3017. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3017. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 43.

Después de vencer diversas contrariedades, en 1952 las monjas Clarisas del convento de Nuestra Señora de los Ángeles del barrio valenciano de Ruzafa, se decidieron a encargar el grupo titular de su iglesia a José María Ponsoda [L.E., nº 3017]. En carta fechada en Valencia, en 19 de junio, la abadesa comunicaba su intención al maestro. Al año siguiente, cercana la fecha de su fiesta litúrgica, la obra debía estar a punto de concluirse, pues de haber estado terminada, el escultor hubiera presentado una fotografía del grupo escultórico a la Comisión Diocesana de Arte Sacro, como acostumbraba hacer y no éste dibujo [Fig. 75], el único que entregó a esta institución entre 1939 y 1963, al que dado su estilo sumario denominó “croquis del conjunto hecho en cuatro rayas”.

Cursada la instancia en 28 de julio, se aprobó tres días más tarde. Acompañando dicha instancia figuraba el dibujo que nos ocupa, a modo de boceto. Su ejecución creemos obedeció a la preservación de la estampa *La Porciuncula de Murillo* (1618-1682), de Juan Bargaño y Compañía, basada en el cuadro homónimo del Museo del Prado [P00981], propiedad del escultor [Fig. 76], que de este modo evitó desprenderse de ella. Siguiendo la fuente en la que se basa el grupo, sobre un altar en escorzo frente al cual se dispone San Francisco genuflecto haciendo oración, figura un trono de nubes, en el que está sentado Jesucristo portando la cruz, acompañado de la Virgen María. Según la tradición el santo tuvo una visión en la que se le aparecía Jesucristo y la Virgen, mientras oraba en la capilla de la Porciúncula. El dibujo, que recuerda los realizados a comienzos de siglo, atentos al detalle y a las formas evanescentes de la escultura de la época, relegadas después de la Guerra Civil por una suerte de clasicismo de carácter compacto, simplifica la composición de la fuente, eliminando los ángeles. El conjunto, tal y como actualmente se conserva, incorpora la figura de un angelito portando una rama de flores. Dicho ángel, que recuerda el del *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2605], debió realizarse más tarde, siendo probable que no fuera incluido en el presupuesto de 15.000 pesetas que comprendía la realización inicial del conjunto.



Fig. 75. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís con Jesucristo y la Virgen de los Ángeles en la visión de la Porciúncula.* 1953. Archivo Diocesano de Valencia.



Fig. 76. Bartolomé Esteban Murillo, *La Poriúncula.* Cromolitografía de Juan Bargaño y Compañía.

7.2.5. Arte funerario.

40.

Proyecto de cenotafio. 1946.

Paradero desconocido.

Observaciones: Firmado sobre la fotografía en el ángulo inferior derecho: "J. Ponsoda".

Documentación: *Libro de Encargos.* Asiento nº 2830.

Conocido por la fotografía del obrador [Fig. 77], presenta eje axial para sugerir dos posibles soluciones. Una articulada por montantes coronados por pináculos, y gablete coronado por cardinas, y otra por columnillas que describe un arco conopial con fantástica labor de cardinas y florón central. Sobre el zócalo, la urna sepulcral ofrece crestería de arcos conopiales. Se trata de un proyecto para el cenotafio del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré en la iglesia Monástica de El Puig.

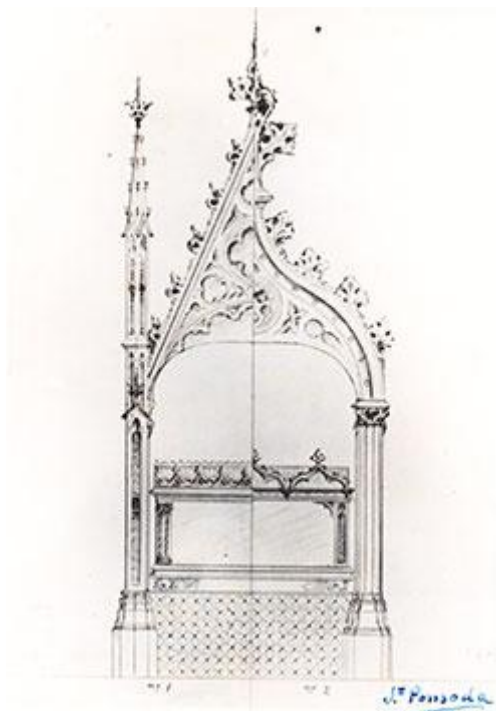


Fig. 77. José María Ponsoda, *Proyecto de cenotafio.* 1946. (Paradero Desconocido).

41.

Proyecto de cenotafio. 1946.

Paradero desconocido.

Observaciones: Firmado sobre la fotografía en el ángulo inferior derecho: "J. Ponsoda".

Documentación: *Libro de Encargos.* Asiento nº 2830.

Conocido por la fotografía del obrador [Fig. 78], presenta una estructura sustentada por columnillas que describe un arco carpanel y otro superior conopial. El espacio resultante entre ambos se rellena mediante tracería flamígera, estando cubiertas las vertientes con cardinas. La composición culminada en un gran florón, alberga sobre un zócalo corrido un sarcófago con tres arcos ojivales que ostentan los emblemas heráldicos de la Orden de la Merced, la Diputación de Valencia, y el municipio de El Puig de Santa María, y sobre él, la urna con la imagen yacente del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré.

Se trata de un proyecto para el cenotafio construido en la iglesia monástica de El Puig, realizado con notable fidelidad a su planteamiento.



Fig. 78. José María Ponsoda, *Proyecto de cenotafio*. 1946. (Paradero Desconocido).

7.3. Escultura.

7.3.1. Exenta.

7.3.1.1. Civil.

7.3.1.1.1. Figuras.

42.

Niño. Ca. 1905-1910.

Madera. 59 x 22 x 41 cm. 49 cm de figura.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La obra se enmarca dentro de la apuesta del naturalismo, vigente aún en las primeras décadas del siglo XX, por la renovación de la talla en madera, secularmente ligada al arte de la imaginería, a partir del estudio de modelos extraídos de la realidad inmediata. La técnica, con los aditamentos postizos de los ojos de cristal es la propia de la imaginería, y recuerda por su destacada calidad el grandioso *Crucifijo* en madera de doradillo sin policromar, que estuvo en la sacristía de la catedral de Valencia, pero la temática se aparta de los Niños Jesús y angelitos tan caros al género en la ciudad, en los que veladamente se introdujeron en algunas ocasiones rasgos del estudio de las expresiones y la anatomía infantil, durante su época de esplendor de la imagen escultórica religiosa valenciana, tras décadas de producción adocenada. La figura muestra un niño de corta edad que con harto esfuerzo ha conseguido tenerse de pie [Fig. 79], al modo de *El Primer Paso* de Mariano Benlliure fechado en 1910 [Fig. 80], del palacio de los Ortiz de Taranco en Uruguay (MONTOLIU SOLER, V., *Op. cit.*, p. 138). Desde el bronce *Accidenti*, el escultor ejecutó diversas obras que tienen el tema infantil como protagonista. *Bambino romano*, *¡Al agua!*, *Buzo de playa* y singularmente *El niño de la Avispa* o la llamada *Fuente de los Niños*. No nos cabe ninguna duda de que la figura infantil de José María Ponsoda pudo haber estado sugestionada por la del escultor valenciano a quien admiraba, pero el modelo necesariamente tuvo que buscarlo en su propio entorno, pudiendo aventurarse que fue el de su propio hijo Pepito. El realismo tuvo predilección por los niños gordezuelos a la manera del jarrón decorativo de José Reynes que decora el parque de la Ciudadela de Barcelona.

El reflejo de la anécdota y lo instantáneo constituye uno de los temas predilectos del realismo escultórico. La obra puede relacionarse con el niño labrado por Enrique Galarza en 1913, también carente de imprimación y policromía, por buscar nuevamente lo inmediato y no estar destinada al culto (SANTANA CARBONELL, F., *Op. cit.*, p. 26), como también con el Niño Jesús de Vicente Rodilla que publicó la revista *Ferriario* (GUILLOT CARRATALÁ, J., "Inauguración ...", *Op. cit.*, nº 21, s.f.).



Fig. 79. José María Ponsoda, *Niño*. Post. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

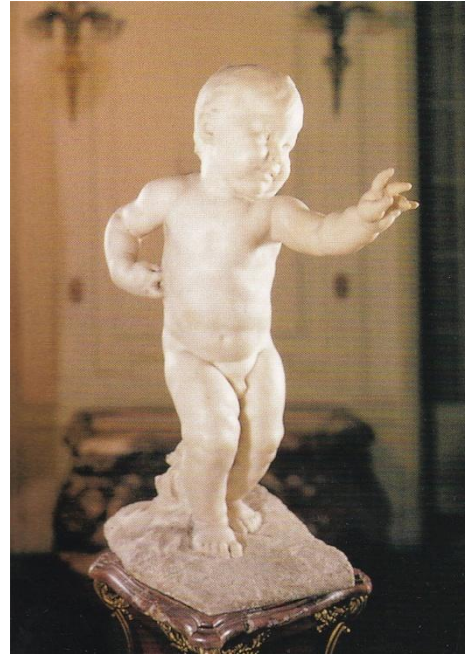


Fig. 80. Mariano Benlliure, *El Primer Paso*. 1910. Uruguay. Palacio de los Ortiz de Taranco.

7.3.1.1.2. Bustos.

43.

Pepito Ponsoda Molina. Ca. 1905.1910.

Escayola patinada. 54 x 21 x 22 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El busto, del que existe fotografía antigua en la colección del obrador, fue identificado por María Dolores Soler Ballester, como Pepito, uno de los hijos de José María Ponsoda, fallecido con sus cinco hermanos a edad temprana [Fig. 81]. Constituye una buena muestra de la capacidad del maestro para abordar el tema infantil. Realizada, muy probablemente del natural, es decir, ante el modelo, que a la sazón contaría unos dos años de edad, muestra al niño efigiado desde el torso, sobre una peana con decoración fitomórfica de recuerdo modernista. Los labios entreabiertos, las pupilas marcadas, las morbideces, y el sentido de lo inmediato, de los que carecen las representaciones del niño como serafín en una de las lápidas del panteón de las familias Ponsoda-Molina y Ponsoda-Ballester, o como angelito en la imagen de San Antonio de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2605], se vinculan a algunas de los retratos infantiles más logrados del realismo, singularmente los de los niños Mercedes de la Rúa (1877), Roberto Domingo y María Benlliure Ortiz (1883), [Fig. 82], Pepino Benlliure Ortiz (1886), y Pilar Comas y Pérez Caballero (1902), modelados por Mariano Benlliure.



Fig. 81. José María Ponsoda, *Retrato del niño Pepito Ponsoda Molina*. Primera década del siglo XX. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 82. Mariano Benlliure, *Retrato de la niña María Benlliure Ortíz*. 1883. Valencia, Museo José Benlliure.

44.

Retrato de una de las hijas de José María Ponsoda. Ca. 1905-1910.

Escayola patinada. 53 x 21 x 23 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El retrato, que al igual que el de Pepito Ponsoda Molina incluye hasta el torso, se dispone sobre una base, de la que emergen sendos serafines [Fig. 83]. A diferencia de la obra anterior, no existe seguridad en torno a la identidad de la efigiada. Acaso pudiera tratarse de María, fallecida en 25 de abril de 1908, o Dolores, que murió el 30 de enero de 1909. En la línea de algunas realizaciones infantiles de Mariano Benlliure, como los retratos de Mercedes de la Rúa (1877), [Fig. 84], María Benlliure Ortiz (1883), y la hija de los Duques de Aliaga (1902), la obra destaca por la acusada expresión de viveza del rostro y el tratamiento minucioso del modelado, singularmente de los cabellos y el vestido.



Fig. 83. José María Ponsoda, *Retrato de una de sus hijas*. Primera década del siglo XX. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester



Fig. 84. Mariano Benlliure, *Retrato de la niña Mercedes de la Rúa*. 1877. Zamora. Colección particular.

45.

Retrato de uno de los hijos de José María Ponsoda. Ca. 1905-1910.

Piedra artificial.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester

Dispuesto sobre una estalactita, en el huerto de la casa, el rostro, de semblante vivo, participa de los rasgos de inmediatez y naturalidad que caracterizan a los retratos infantiles de sus hijos, realizados al margen de los convencionalismos de otras obras. Relacionados con estos retratos infantiles se encuentran los de “Ago” y “Nassio”, modelados por su padre, José María Bayarri, y conocidos por las publicaciones del artista.



Fig. 85. *Retrato de uno de los hijos de José María Ponsoda*. Primera década del siglo XX. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

46.

Dolores Molina Bravo. Ca. 1925.

Escayola policromada. 54 x 18 x 23.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Modelado en torno a 1925, a juzgar por los años que muestra la retratada, este busto de la primera esposa de José María Ponsoda, constituye una de las mejores aportaciones al género del escultor en las décadas anteriores a la Guerra Civil [Fig. 86]. En él evita la frontalidad característica del retrato oficial, buscando la posición ladeada, evocadora de lo instantáneo e inmediato, aspirando con ello a materializar no solo sus rasgos físicos, sino también el carácter y el propio temperamento. A diferencia del retrato de la esposa del escultor Melitón Comes, María Guzmán Iglesias [Fig. 87], el retrato que nos ocupa destaca por su naturalismo e inmediatez, resultando una obra moderna en clara oposición al modelado por Comes, de concepto decimonónico. Nacida en Moncada en 1881 o 1882, Dolores Molina Bravo con quien el escultor contrajo matrimonio hacia 1904, fue la madre de sus seis hijos, fallecidos a edad temprana. Enferma largos años, murió el 25 de enero de 1946 a consecuencia de una dolencia de carácter hepático.



Fig. 86. José María Ponsoda, *Retrato de Dolores Molina Bravo*. Ca. 1925. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 87. Melitón Comes, *Retrato de María Guzmán Iglesias*. Ca. 1900. Madrid, Colección José María Alcácer.

47.

Miguel de Cervantes. 1926.

Escayola patinada. 95 x 83 x 51 cm.

Valencia. Museo Nacional de Cerámica Manuel González Martí.

Inscripciones: “J. PONSODA” (grabado al dorso); “Como recuerdo de la Sesión/ literaria musical. /En honor de Cervantes celebrada en 26 de Noviembre/ último y en prueba de reconocimiento y amistad la V. O. T. /de S. Francisco de Valencia dedica este busto del genial escritor/ AL SEÑOR DON FRANCISCO MARTINEZ Y MARTINEZ/ autor del erudito discurso que allí se leyó/ AÑO MCMXVI”, (en placa de latón fijada a la obra).

El literato, que figura en edad avanzada, exhibe barba y bigote y cubre su cuello con abultada gorguera de lechuguilla sobre el jubón. La obra [Fig. 88], donada al museo de cerámica de Valencia por Carmelina Sánchez-Cutillas, fue encargada según consta en una placa incorporada al busto, por la Venerable Orden Tercera de Valencia a la que el escultor y su esposa pertenecían, para obsequiar a Francisco Martínez Martínez, a quien se debió el discurso leído en un acto en honor de Cervantes celebrado en Valencia el 26 de Noviembre de 1926. Consta asimismo la ejecución en 1936 por José María Ponsoda de dos bustos de Cervantes y Menéndez Pelayo para la librería Universal de la calle Comedias de Valencia [L.E., nº 2464], el primero de los cuales es probable que se vaciara a partir de los moldes obtenidos del modelo original en arcilla de esta pieza, todavía influida por el virtuosismo técnico propugnado por el realismo.

Fechada en 1926, la obra avanza un género de trabajos al que el escultor hubo de dedicarse forzosamente durante la Guerra Civil, ante la dificultad de llevar a cabo imágenes religiosas. Se trata de un tipo de obra a medio camino entre el retrato y las esculturas decorativas, cuyos precedentes cabe buscarlos en obras como los bustos de Cervantes de José Reynés, en la Biblioteca de Cataluña, fechado en 1885 [Fig. 89], y Manuel Gutiérrez-Reyes Cano en el Círculo de Labradores de Sevilla, o de otros literatos como el Shakespeare de Rosend Nobás, en el mercado del arte en 2014, o el Gustavo Adolfo Bécquer de Antonio Castillo Lastrucci de 1935, en la colección de Mercedes Arenas González. Relacionada con la visión introspectiva que se sucede en España a raíz de la crisis de 1898, la temática cervantina se enmarca dentro de la reflexión por lo hispánico a la que abocó el desastre, y a ella coadyuvieron escultores como Lorenzo Coullaut-Valera, José Planes o Vicente Navarro Romero. El busto, inspirado en el retrato apócrifo de Cervantes, de la Real Academia Española, que ha querido identificarse

con el que le hizo según el propio escritor el pintor Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583-Madrid, 1641), se dispone sobre un libro, al modo seguido por Mariano Benlliure en el monumento dedicado al literato en Valencia en 1930.



Fig. 88. José María Ponsoda, *Miguel de Cervantes*. 1926. Valencia. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.



Fig. 89. José Reyes, *Miguel de Cervantes*. 1885. Biblioteca de Cataluña.

48.

El arzobispo Prudencio Melo y Alcalde. Ca. 1923-1936.

Mármol.

Paradero desconocido.

Prudencio Melo y Alcalde (Burgos, 1860-Valencia, 1945), fue obispo auxiliar de Toledo, y titular de Vitoria y Madrid. Preconizado arzobispo de Valencia en 1923, diócesis a la que se reincorporó tras el paréntesis de la Guerra Civil, fue cliente de José María Ponsoda a lo largo de su dilatada etapa al frente de la mitra valenciana. En ella le fue concedida al escultor por Pío XI la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*, en 1932 merced a sus informes favorables, realizando durante la posguerra y gracias a su encargo, las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús de la catedral de Valencia [L.E., nº 2550], y San Bernardo de la iglesia del monasterio burgalés de San Pedro de Cardaña [L.E., nº 2714]. A pesar de su carácter oficial, el busto [Fig. 90], que debió quedar destruido con el asalto al palacio arzobispal de Valencia en 1936 donde se conservaría, capta con sorprendente naturalidad los rasgos del retratado. Su realización cabe relacionarla con la ejecución de diversas obras para su capilla particular en el palacio, efectuadas durante la primera época de su pontificado. Dejando al margen el retrato en bronce del arzobispo Marcelino Olaechea conservado en el Seminario de Moncada, firmado por Vicente Rodilla, se trata del único retrato escultórico conocido de un prelado titular de la sede valentina en el siglo XX.



Fig. 90. José María Ponsoda, *Retrato del Arzobispo Prudencio Melo*. Ca. 1923-1936. Paradero desconocido.

49.

Clementina Vila. Ca. 1930.

Escayola.

Paradero desconocido.

Conocido por la fotografía conservada en uno de los álbumes de fotografías del obrador, en el que figura a lápiz el nombre de la retratada: “S^{ta} Clementina Vila”, el escultor la muestra en edad adolescente con semblante ensimismado y el tratamiento minucioso de los cabellos, que denota aún la influencia del realismo [Fig. 91]. Se trata de un tipo de retrato en el que se ofrece una imagen fresca y directa del personaje que recuerda la pintura de tipos y los retratos del momento. En ella empieza a aparecer un universo de aspectos triviales asociados al universo femenino en consecuencia con la modernidad. Relacionado con el modelo de este retrato, se conserva en la casa familiar del escultor en Moncada un retrato en mármol de impronta clasicista, debido a algún discípulo del maestro [Fig. 92].



Fig. 91. José María Ponsoda, *Clementina Vila*. Ca. 1930. Paradero desconocido.



Fig. 92. Discípulo de José María Ponsoda, *Retrato femenino*. Ca. 1930. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

50.

Fernando Rodríguez Fornos. Ca. 1940.

Escayola. 60 x 23 x 30 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., “Avenida de Blasco Ibáñez”, en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., (Dir), *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1983, p. 116. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia. Estudio y catalogación*, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 2003, p. 86.

Inscripciones: “E^{mo} D^{lor} D. FERNAN^{DO} RODRIGES FORNOS J. M. Ponsoda. V^{cia}”. (Al dorso).

Fernando Rodríguez Fornos (Salamanca, 1883-Valencia, 1951), fue un prestigioso médico y profesor universitario. Formado en Madrid, fue miembro de varias academias y desempeño diversos cargos de responsabilidad. Catedrático de Patología Médica de la Universidad de Valencia, de cuya Facultad de Medicina fue decano desde 1930, y más tarde rector, honores que recuperó en la posguerra, tras ser desposeído de ellos en el curso de la Guerra Civil. Cliente de José María Ponsoda desde los años veinte, encargó a nuestro escultor un *Sagrado Corazón de Jesús* de devoción [L.E., nº 1728]. Este trabajo debió cimentar una cierta familiaridad con el retratado, decisivo para explicar la elección de José María Ponsoda, frente a otros artistas más volcados hacia la estatuaria civil. Nuestro escultor lo esculpó en los años cuarenta en un busto en el que el retratado, vestido con chaqueta y corbata, revela unos sesenta años de edad. El modelo, vaciado en escayola [Fig. 93], sirvió para realizar el busto en mármol de Italia que quedó en su poder. Según Felipe María Garín dicho busto que cabe suponer entonces propiedad de sus familiares, sirvió de modelo al que corona el monumento público erigido en 1963 en Valencia frente a los jardines de la Facultad de Medicina [Fig. 94]. Algunas diferencias entre la obra que remata el sencillo monumento de Valencia, y el original que nos ocupa, como la inclusión de la toga frente al traje y corbata, el pelo más corto o las mejillas más abultadas, aconsejan revisar esta opinión.



Fig. 93. José María Ponsoda, *Retrato de Fernando Rodríguez Fornos*. Ca. 1940. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 94. Monumento al Doctor Rodríguez Fornos. Valencia, Avenida Blasco Ibáñez.

51.
Retrato femenino. Ca. 1940.
Escayola.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Con la impronta del sacado de punto, probablemente a mármol, presenta la retratada con la cabeza algo inclinada y el semblante sereno característico de sus retratos [Fig. 95]. En atención a las escasas obras de estas características realizadas por el escultor podría afirmarse que efigiaría algún personaje de su círculo de amistades o a algún destacado cliente.



Fig. 95. *Retrato femenino*. Ca. 1940.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

52.

Amparo Ballester Boix. 1952.

Mármol blanco. 46,5 x 24 x 25,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*, asiento nº 3022. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3022.

El busto [Fig. 96], del que existe un modelo en escayola en la casa familiar de Moncada [Fig. 97], con las huellas del pantógrafo, fue realizado por cuenta propia para ofrecerlo a la retratada como regalo de cumpleaños. Existe una fotografía del escultor ultimando el modelo, clarificadora del empeño que puso en él. Amparo Ballester Boix (Benifaraig, 1896-Valencia, 1980), contrajo matrimonio con el escultor el 20 de octubre de 1948. Según las referencias que obran en el *Libro de Cuentas*, José María Ponsoda realizó el modelo, el tallista de alabastro José Mayor lo vació en yeso, y Manuel Pastor lo sacó de punto. El maestro la esculió con la cabeza ladeada y la boca entreabierta, al modo de otros bustos suyos, en los que al margen de los usos oficiales aspiraba a plasmas la inmediatez y el carácter del personaje.



Fig. 96. José María Ponsoda, *Amparo Ballester Boix*. 1952. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 97. José María Ponsoda, *Modelo en escayola del retrato de Amparo Ballester Boix*. 1952. Moncada, Colección Dolores Ballester Boix.

7.3.1.2. Religiosa.

7.3.1.2.1. Imágenes de altar y grupos de tamaño académico, natural, y superior al natural.

53.

San Francisco de Borja. 1907.

Madera policromada. 140 cm de figura.

Torís. Iglesia parroquial. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 18. FERRI CHULIO, A., *La Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de Turís*, Valencia, 2010, p. 92.

El conjunto, dispuesto sobre una peana moldurada, de esquinas cortadas y elevada escocia central, estaba constituido por un trono de nubes y mancebos que arropaba al santo [Fig. 98]. En él figuraban en su centro, dos serafines, y a los lados, sendos mancebos de alas extendidas, llevando la calavera coronada sobre un cojín, alusiva a la vocación a la vida religiosa de San Francisco de Borja, suscitada al contemplar el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, y una tarjeta de cueros recortados, con el escudo de la población de Torís, de donde fue proclamado patrono en 1906, como muestra el boceto en barro de la imagen, conservado en la casa familiar del escultor en Moncada. Entre ambos mancebos figuraba el santo, efigiado como sacerdote, al modo del San Ignacio de Loyola de Damián Pastor en la imagen tallada en 1896 para la capilla neogótica, del palacio ducal de Gandía. A diferencia de la talla realizada por el escultor catalán Juan Flotats para el mismo palacio, donde aparece con sotana y manteo, figuraba con alba de encaje y casulla romana de color blanco. Así lo representará de nuevo José María Ponsoda en la imagen ejecutada en 1917 para la colegiata de Gandía [L.E., nº 628]. No obstante, si en la primera figuraba dando la Comunión, en la imagen de Turís lo efigió portando el Santísimo Sacramento, al que dirigía la mirada, girando levemente la cabeza, que se aparta en cierto modo de sus rasgos físicos, en relación al boceto, donde figuran magistralmente interpretados.

Se trata de la primera obra de entidad encargada al artista, como acredita la afortunada resolución compositiva, ideada sin duda para su utilización procesional. En ella, la sobriedad del historicismo neogótico, tan caro a la escultura religiosa catalana de finales del siglo XIX, ha dado paso a un planteamiento de carácter plenamente neobarroco, al uso de algunas obras de imaginería valenciana de este momento, como los ángeles de Damián Pastor para la imagen de San Vicente Ferrer de la iglesia parroquial de Agullent [Fig. 99]. Curiosamente el ángel que en Torís porta la calavera, aparece invertido en el trono de la Virgen del Carmen de Curicó (Chile), tallada probablemente en el obrador de José Romero Tena hacia 1930.

La calidad de la obra se manifiesta asimismo en la decoración, que aunque discreta en los mancebos, resulta sumamente cuidada en la figura del santo, cuya casulla, que en el boceto presentaba cuatro imágenes en la tira, a la manera de los bordados del siglo XVII, aparece decorada con motivos clasicistas dorados a base de roleos, alrededor de un eje central circundado por un encintado también dorado, a modo de galón, en el que figura como motivo principal un gran candelero y sobre el mismo, el monograma I H S, alusivo a la Compañía de Jesús, remedando la calidad de los encajes y los bordados aplicados a los ornamentos a finales del siglo XIX.

El carácter logrado del conjunto justificó su aparición en el catálogo comercial del escultor Pío Mollar, con quien José María Ponsoda mantuvo cordiales relaciones, donde de forma equivocada figura como “San Ignacio de Loyola” (*Pío Mollar, Arte Religioso...*, *Op. cit.*, p. 0). Su pérdida figura referenciada en la “Relación de la Parroquia de Turís”, existente en el Archivo Diocesano de Valencia, donde se recoge lo sucedido en la población durante el trienio 1936-1939, allí se afirma ser obra de “Ponsoda”.



Fig. 98. José María Ponsoda, *San Francisco de Borja*. 1907. Torís, iglesia de la Natividad.



Fig. 99. Damián Pastor Micó, *San Vicente Ferrer*. Ca. 1900. Agullent, iglesia de San Bartolomé.

54.

Sagrado Corazón de Jesús. 1907.

Madera policromada. 111 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 28.

Jesucristo de pie, sobre un trono de nubes, con dos querubines, uno en ademán de señalar su figura, y otro en actitud de sostener una filacteria, y dos serafines, extiende la mano derecha, mientras muestra con la otra su corazón [Fig. 100]. El modelo combina rasgos de una conocida cromografía devota, como la túnica ceñida y el manto anudado al cuello, al modo de una capa, con otros de la tradición valenciana, como la esquina derecha del manto doblada y atada con el cíngulo, que podemos relacionar con algunas imágenes de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como la de la iglesia de Catral, atribuida con fundamento a Damián Pastor, o Xaló, de José Bungalat [Fig. 101]. A la tradición vernácula muy acusada en estos primeros años de vida del obrador, responde la enrayada de rayos rectos y flamígeros, al modo de las obras de Damián Pastor, como también las andas, con volutas en ángulo, tarjetones centrales, y peana de cuatro patas en forma de voluta, al estilo valenciano. El trabajo de los paños nada sumario, la expresión de la cabeza, y el gesto de las manos, ofrece un estudiado tratamiento, en la línea de la imaginería barcelonesa de la época, alejándose del adocenamiento de muchas imágenes de esta iconografía. El conjunto, cuyo paradero se desconoce, estaba destinado a la ciudad de Úbeda.



Fig. 100. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1907. Paradero desconocido.



Fig. 101. José Bungalat, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1895. Xaló, Iglesia de la Mare de Déu Pobra.

55.

San Francisco de Asís. 1908.

Madera policromada. 130 cm de figura.

Moncada. Iglesia de San Jaime. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 28.

Encargada por mediación del vicario de San Jaime de Moncada, José Ferrer, para la Venerable Orden Tercera establecida en esta iglesia, de la que era consiliario, inaugura la serie de encargos destinados a la población, de donde era oriunda Dolores Molina Bravo, primera esposa del escultor, terciaria franciscana como él y gran devota del santo de Asís. Si a ello unimos su deseo de darse a conocer en Valencia, comprenderemos mejor la génesis de lo que fue una de las mejores obras que realizó en los inicios su dilatada vida profesional [Fig. 102], influida entonces por la formación recibida en la ciudad, cuyos obradores de imaginería miraban con veneración escultores de la talla de Ignacio Vergara o José Esteve Bonet, las figuras semi-genuflexas sobre abultadas nubes de los cuales, devendrán características de la imaginería valenciana. La obra, para la que el referido consiliario, confió más tarde al escultor un retablo de madera dorada de 4,25 metros de altura en 1912 [L.E., nº 267], constituye la primera, de una serie de imágenes del llamado Serafín de Asís, realizadas en su mayoría durante la posguerra, siguiendo su modelo, que hemos de relacionar con un boceto en barro atribuido por Ana Buchón a Ignacio Vergara, a la sazón en manos de su maestro, Damián Pastor (BUCHÓN CUEVAS, A., *Op. cit.*, nº 146, p. 388). Este escultor lo empleó en la imagen de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, y en otra de devoción de menor tamaño que se conserva en el convento de Capuchinos de l'Olleria, redecorada modernamente en el obrador de Enrique Galarza, que puso su firma en ella [Fig. 103]. El modelo, que figura en una imagen reproducida en el folleto del obrador de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 47, nº 792), [Fig. 104], y en el catálogo de José Romero Tena (*Ornamentación religiosa José Romero Tena...* *Op. cit.* s.f.), [Fig. 105], parece inspirado en *El Éxtasis de San Francisco*, de la Catedral de Sevilla, obra de Herrera el Mozo. En relación con este modelo, la imagen de Moncada muestra a San Francisco, en posición semi-genuflexa sobre una gran nube. Eleva los ojos al cielo, mientras extiende los brazos, mostrando sus estigmatizadas manos, perforadas por los clavos de la cruz de Jesucristo, tomados de la *Estigmatización de San Francisco* de Murillo, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, eliminados en las obras posteriores a la Guerra Civil. El trono de nubes plateadas, que sustenta la figura, erguido sobre un pedernal de lajas, incorpora dos querubines y un bellissimo mancebo,

con las alas abiertas, en actitud de señalar al santo, inspirado en unos de los mancebos del trono de la Virgen del Remedio de Albaida, de Modesto Pastor. En el suelo figura, la cruz, la calavera, los cilicios y un libro abierto, sobre el que se dispone uno de los querubines, alusivos a la penitencia, erigida en divisa de la orden tercera. A ella remite el escapulario, que debía llevar el querubín inmediato al cuerpo del santo, a juzgar por las características de las manos, pues también lo llevan algunas de las imágenes inspiradas en ella talladas durante la posguerra. Las cualidades táctiles del hábito, el carácter vaporoso de la nube, o la bellísima cabeza del santo, de influencia realista, alcanzan una calidad difícilmente equiparable a las obras de posguerra, algunas de las cuales como la realizada para sustituirla en la parroquia de Moncada simplificaron en exceso su planteamiento. Entre las realizadas con anterioridad a 1936, hemos de señalar la de los Franciscanos de Cocentaina, fechada en 1915 [L.E., nº 514], cuyo modelo retoma la actual, encargada al obrador de escultura Inocencio Cuesta, y la de los Terciarios Franciscanos de Alfara del Patriarca [L.E., nº 1216].



Fig. 102. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1908. Moncada, iglesia de San Jaime. (Destruído).



Fig. 103. Damián Pastor Micó, *San Francisco de Asís*. Ca. 1900. l'Olleria, convento de Capuchinos.



Fig. 104. *San Francisco de Asís*. Imagen reproducida en el folleto publicitario del obrador de José Tena.



Fig. 105. Obrador Valenciano, *San Francisco de Asís*. Ca. 1900. Imagen reproducida en el catálogo de José Romero Tena.

56.

San Rafael. 1909.

Madera policromada. 78 cm.

Valencia. Iglesia de San Esteban. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 52.

El Arcángel, ataviado con polainas, esclavina y bordón de peregrino, sobre un pedernal, que figura la orilla del Tigris, dirige su mirada a Tobías, que arrodillado agarra el pez hallado en el río, al que señala con la diestra, conminándole a no dejarlo escapar, pues su hígado sanaría la ceguera de su padre Tobit. "... pero el ángel le dijo: "¡Agárralo y no lo dejes escapar! Entonces él se apoderó del pez y lo sacó a tierra". (Tb 6, 3), [Fig. 106]. El pasaje aparece en la conocida pintura de escuela italiana de la iglesia del santo en Milán [Fig. 107], posible fuente de inspiración de esta obra, de la que se conoce una versión labrada con posterioridad a la Guerra Civil de mayor tamaño, aunque de ejecución más sumaria, para la iglesia de Rafelcofer [L.E., nº 3049]. Dicha versión se aparta de la extraordinaria calidad de esta obra, patente en la perfección y el detalle de la talla y la belleza de los rostros, sugestionados por la lección de Damián Pastor, al que remiten sin ningún género de dudas. La imagen, llevada a cabo para la iglesia de San Esteban, como reza la inscripción manuscrita del dorso: "Imagen que hice ya hace años para la Parroquia de San Esteban de Valencia y que fue quemada por la barbarie roja", se veneró acaso en la capilla de San José, cuyo retablo neogótico ensablado en el obrador de los Hermanos Bellido a comienzos de siglo ostenta un nicho en el banco con una imagen moderna de San Rafael, obra de José María Bayarri documentada en 1942. Otras realizaciones para el mismo templo con anterioridad a la Guerra Civil fueron sendos medallones en relieve con San Vicente Ferrer y San Luís Bertrán en 1913 [L.E., nº 388], y el relieve de la portada con la apoteosis del titular, cincelado en torno a la primera década del siglo XX.



Fig. 106. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1909. Valencia, iglesia de San Esteban. (Destruído).



Fig. 107. *San Rafael*. Milán iglesia de San Rafael.

57.

San Juan de Dios. 1910.

Madera dorada y policromada. 180 cm de figura.

Valencia. Sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 85. BENAVIDES VÁZQUEZ, F., “José María Ponsoda, escultor de La Hospitalidad Universal”, *San Juan de Dios, Revista de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Sevilla, Septiembre-Octubre 2016, nº 585, p. 15.

Recreada en 1940 a partir del modelo en barro original (nº 2612), constituyó uno de los mejores trabajos de la primera época del escultor, como atestigua la fotografía de gran tamaño publicada en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 219, nº 6373.), tomada con anterioridad a su instalación en el retablo [Fig. 108]. El grupo estaba integrado por la imagen del santo sosteniendo un niño enfermo, junto a otros dos a los lados, uno cojo al que agarra por el hombro, y otro manco con el brazo en cabestrillo, sentado en el lado opuesto, sobre la gran peana neobarroca que soporta el grupo, con escocia central, tarjetón con la granada simbólica de la orden y abultadas patas de hojarasca en las esquinas. Este último niño dirige la mirada al lisiado, que dispuesto de pie, señala con el brazo al santo en ademán de mostrarlo como protector a los niños tuberculosos que albergaba el establecimiento benéfico. La composición prescinde de los elementos celestiales de progeie barroca, tan caros al medio escultórico valenciano, estableciendo un ritmo alternante entre las figuras infantiles que acompañan al santo, cuyo modelo, remite a la imagen donada por Venancio Vallmitjana en 1894 al hospital de San Juan de Dios de Barcelona. De ella procede el niño envuelto en una sábana, que sostiene el fundador de los hospitalarios, y los ojos elevados al cielo implorando el auxilio divino, pero a diferencia de esta imagen, la cabeza figura descubierta, mostrándose sin la capucha, al modo de la pintura del santo del Museo de Bellas Artes de Granada, obra de Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918). Su rostro idealizado difiere de la nueva imagen que la recrea [L.E., nº 2612], utilizada en la posguerra para ilustrar los folletos publicitarios del obrador, basada en su retrato pictórico o *Vera effigies*, al igual que las de Pamplona [L.E., nº 2956] y Zaragoza [L.E., nº 3036]. El niño lisiado, con las piernas fuera del espacio compositivo que ésta representa, a la manera de la figura que muestra esta posición en el monumento a la Defensa de París de Louis-Ernest Barrias (Paris, 1841-1905), [Fig. 109], deriva de la escultura monumental, y fue empleado en otras obras como una imagen de Santa Casilda, conocida por la

fotografía del obrador [Fig. 110], y otras de San Antonio de Padua. La relación de este género con la figura a que hemos hecho referencia, atestigua la variedad de las fuentes de inspiración manejadas por nuestro escultor que utilizó el *San Juan de Dios* de los Hospitalarios de la Malvarrosa en el dorso de su tarjeta de visita [Fig. 111].



Fig. 108. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1910. Valencia. Sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa. (Destruído).



Fig. 109. Louis-Ernest Barrias (Paris, 1841-1905), *Monumento a la Defensa de París*.



Fig. 110. José María Ponsoda, *Santa Casilda*. Ca. 1915. Paradero desconocido.



Fig. 111. La imagen de San Juan de Dios de Valencia en la tarjeta de visita de José María Ponsoda.

58.

Sagrado Corazón de Jesús. 1910.

Madera tallada. 100-110 cm.

La Pobla de Vallbona. Iglesia de San José de las Ventas. (Destruído).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 92.

Encargada por el reverendo Jaime Molins *alma mater* del templo dedicado a San José, en la barriada de las Ventas de la Pobla de Vallbona, Jesucristo aparece de pie, sobre una esfera, con trono de nubes en la que figuran dos querubines y sendos serafines, bendice con la diestra, mientras extiende la otra mano, con el manto echado sobre el hombro de este lado [Fig. 112]. El gesto recuerda la escultura de Aniceto Marinas para el monumento del Cerro de los Ángeles de Madrid, unos años posterior, e inspirada probablemente por el grabado y la pintura devota de la época. La obra, se disponía sobre unas andas doradas de acusada impronta decimonónica, con tarjetones, volutas en ángulo, peana con balaustre central y guirnalda floral, lo mismo que la enrayada de rayos rectos y flamígeros, al modo de las obras de su maestro Damián Pastor. De tamaño discreto, en torno a 100 o 110 cm, a juzgar por las tulipas modernistas semejantes a las andas del *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa [L.E., nº 264], podemos relacionarla con otra de mayor tamaño, conocida por la fotografía del obrador, labrada por los mismos años que sigue el mismo modelo y decoración, incluido el motivo del jarrón de azucenas en la túnica, tomado de la *Purísima* de la catedral de Valencia, con la salvedad de sustituir la esfera por una media esfera, y prescindir de los ángeles [Fig. 113]. La obra precedió la realización de un *San José* [L.E., nº 96] y una *Santísima Trinidad* [L.E., nº 206]. Las andas se citan como modelo a propósito de la imagen procesional de San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia (*Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951, nº 3072.*).



Fig. 112. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*, 1910. La Pobla de Vallbona, iglesia de San José. (Destruído).



Fig. 113. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

59.

San José. 1910.

Madera policromada. 100 cm de figura y 128 de altura total con trono y peana.

La Pobl de Vallbona. Iglesia de San José de las Ventas. (Destruído).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 96.

El santo semi-genuflexo sobre una nube de la que emergen sendos serafines, sostiene al Niño Jesús en ademán paternal [Fig. 114]. La obra se inspira en la imagen del santo del escultor Felipe Andreu († Valencia 1830), que se veneraba en la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. El encargo del *San José* incluyó las andas, con tarjetones y marmolinas de acusada impronta decimonónica, lo mismo que la peana cuadrada, de impronta neoclásica, y la enrayada de rayos rectos y flamígeros, constituye un homenaje a la escultura valenciana del academicismo, modelo y referencia de muchas obras de los Modesto y Damián Pastor, y de los obradores valencianos de la época en general, singularmente la de los Franciscanos de Oruro (Bolivia), del obrador de José Romero Tena (*Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº A. 68.), [Fig. 115], la de la iglesia de San Roque de Oliva [Fig. 116], de Modesto Pastor, y la anónima de San José de Gandía [Fig. 117]. No en vano, la obra coincide en el tiempo con los primeros años de vida profesional del escultor, cuando más influido estaba por lo aprendido en el obrador de su segundo maestro.



Fig. 114. José María Ponsoda, *San José*. 1910. La Pobl de Vallbona, iglesia de San José. (Destruído).



Fig. 115. Obrador de José Romero Tena, *San José*. Ca. 1920. Oruro (Bolivia), iglesia de los Franciscanos.



Fig. 116. Modesto Pastor, San José. Oliva. Iglesia de San Roque.



Fig. 117. Obrador valenciano, *San José*. Último tercio del siglo XIX. Gandía. Iglesia de San José.

60.

San Rafael. 1910.

Madera policromada. 160 cm de figura.

Valencia. Sanatorio antituberculoso de San Juan de Dios de la Malvarrosa. Paradero desconocido.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 31.

El arcángel, de pie, en ademán de caminar, se dispone sobre una peana neobarroca, de volutas en las esquinas, y tarjeta central, semejante a la del San Juan de Dios, titular del sanatorio. Porta el bordón de peregrino y los panes sobre el escapulario del hábito hospitalario [Fig. 118], según la iconografía propia de la orden.

La iconografía del santo, como hospitalario, figura en algunas imágenes barrocas como la del Hospital de San Juan de Dios de Cádiz [Fig. 119], el sanatorio de Santa Rosalía de Jerez de la Frontera, y la iglesia de San Juan de Dios de Murcia, esta última de Francisco Salzillo, por poner unos ejemplos, cuyo conocimiento evidencia sin lugar a dudas la obra de Valencia. La esbeltez de la figura, el tratamiento sumamente cuidado de los ropajes, todavía influido por la moda realista, la bella expresión del rostro, y la cuidada policromía, con orlas doradas en relieve, en el escapulario, avalan sin duda la consideración de la imagen como obra de estudio, inscrita en el registro correspondiente al *Libro de Encargos*. Para su realización modelo José María Ponsoda un boceto, que fue vaciado en escayola, cuyo tamaño y detalle excede el de muchos otros.

Relacionada con esta obra, figura también la imagen de la clínica del paseo de Colón de Zaragoza, fechada en 1953 [L.E., nº 3035], escultura de notable empeño, como atestigua la existencia de su registro fotográfico en el álbum del obrador en el que el escultor reunió sus mejores trabajos. Dicha imagen, conservada actualmente en el convento de religiosas clarisas de la Virgen del Milagro de Cocentaina, ofrece la cabeza ladeada, observando mayor fidelidad al boceto de la imagen de Valencia, existente en la casa de Moncada. De la obra de Valencia que la inspiró, salvada en 1936, como se afirma en el *Libro de Encargos*, se desconoce su paradero.



Fig. 118. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1910. Valencia. Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa.



Fig. 119. *San Rafael*. Cádiz. Hospital de San Juan de Dios. Siglo XVIII.

61.

Purísima Concepción. 1910.

Madera policromada. 170 cm.

Tánger. Misiones Franciscanas. (Paradero desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 222.

Destinada a la misión que los Franciscanos regentaban en Tánger [Fig. 120], como consta al dorso de la fotografía de la imagen que perteneció al obrador: “Hecha por encargo de los R^{dos} P.P. Franciscanos de O.M. de Tanjer”, constituye una de las obras de referencia de la primera época del escultor, caracterizada por la utilización de modelos de progenie neobarroca, inspirados en la escultura del siglo de oro de los reinos hispánicos, particularmente de la valenciana, junto a otros procedentes del neoclasicismo y el historicismo del siglo XIX, libremente interpretados, según el criterio del eclecticismo, sin menoscabo del equilibrio compositivo y de la calidad de la talla, manifestada en la perfección de los ropajes y en la belleza de las expresiones, del todo alejadas de la vulgarización a la que abocó su progresiva repetición durante la posguerra. Así, el trono de nubes con un gran ángel mancebo en ademán de ofrecer a la Virgen una estrella dorada de ocho puntas alusiva a la excelencia immaculista: *Stella Maris*, y sendos querubines portadores de otras excelencias como el ancla alusiva a la virtud teologal de la esperanza, y la antífona: *Tota Pulchra es Maria*, inspirada en el Cantar de los Cantares remiten a la herencia barroco-clasicista. Las actitudes acrobáticas que ambos observan, la esquina del manto que cuelga de uno de los hombros de la Virgen, o los dos cuernos del creciente lunar, remiten a las sucesivas reinterpretaciones de la obra Murillo, cuya influencia pervive hasta finales del siglo XVIII en la Purísima del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, obra de Zacarías González Velázquez. En el terreno de lo escultórico su impronta se manifiesta por poner un ejemplo, en la antigua imagen de la Purísima de Catral, obra murciana del siglo XVIII, que acusa la impronta salzillista [Fig. 121]. Frente a los ángeles, la diadema del mancebo, sus alas angulosas, la hojarasca de las esquinas de la peana, o los caracteres de la filacteria ofrecen una inspiración marcadamente neogótica. Otros elementos como los serafines de expresiones vivaces, tomados del natural, que se disponen sobre las nubes de la enrayada, o el mismo rostro de la Virgen, relacionable con modelos de Damián Pastor, entroncan más claramente con el legado decimonónico valenciano.

Relacionadas con las misiones de Tánger están sendos encargos de devoción para el obispo de la diócesis, el franciscano padre Civera, y una Virgen del Carmen para el padre Cástor Álvarez, fechado en 1913, 1919 y 1926, respectivamente [n^{os} 387, 955, 1687]. Por el contrario, las versiones posteriores de la Purísima Concepción, fueron encargadas por dos particulares valencianos en 1916 y 1918 [L.E., n^o 541 y n^o 931]. Ambas se resuelven con algunas variaciones en el trono, como la eliminación de los ángeles en la primera o su sustitución por dos angelitos y dos serafines en la segunda. Después de la Guerra Civil su modelo fue seguido en la *Purísima* de Altea, para la que el escultor presentó como modelo a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia la fotografía de una imagen inspirada en la de Tánger, acaso una de las dos que se refieren en el *Libro de Encargos*, la del convento franciscano de Benissa, de 1945 [L.E., n^o 2787], la de Moncófar del mismo año [L.E., n^o 2799], y la de Denia de 1947 [L.E., n^o 2853], basada en la de Benissa, (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 13/ 16-1266).



Fig. 120. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1910. Tánger. Misiones Franciscanas. (Paradero desconocido).



Fig. 121. Obrador murciano, *antigua imagen de la Purísima Concepción*. Ca. 1800. Catral. Ermita de la Purísima. (Destruída).

62.

San Esteban. Ca. 1912.

Madera policromada. 131 cm.

Pamplona. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento n^o 255.

Encargado por el redentorista José Pardo para Pamplona, el santo, dispuesto sobre una elevada peana, de esquinas cortadas y sencillas molduras, al uso de los obradores valencianos del momento, viste alba y dalmática y porta la palma y la bandera roja de los mártires, coronada con la corona de laurel, alusiva al triunfo [Fig. 122]. Relacionado con esta obra, encargada por el redentorista José Pardo para Pamplona, se conserva un vaciado en escayola del modelo en la casa de José María Ponsoda en Moncada. El modelo, combina la moda nazarena, difundida en pinturas y estampas, de la dalmática, ceñida al cuerpo, carente de pliegues y movimiento, con la herencia barroco-clasicista valenciana de la bandera, inspirada en algunas obras de José Esteve Bonet, como el *San Vicente Mártir* del antiguo retablo de la Asunción de Denia o el *San Esteban* de su iglesia en Valencia. A esta tradición responde el gesto de la cabeza, algo infantil y aniñada, aunque de gran calidad, con la mirada hacia lo alto, que vemos en las imágenes de diáconos mártires del escultor Esteve. El motivo de la bandera utilizado también en la

estatuaria decimonónica de carácter civil, aparece en el San Ignacio de Loyola del colegio de los Jesuitas de Chamartín, obra de Eduardo Barrón [Fig. 123].



Fig. 122. José María Ponsoda, *San Esteban*. 1912. Paradero desconocido.



Fig. 123. Eduardo Barrón, *San Ignacio de Loyola*. Finales del siglo XIX. Madrid. Jesuitas de Chamartín. Paradero desconocido.

63.

Sagrado Corazón de Jesús. 1912.

Madera policromada. 120 cm de figura y 180 de altura total.

Lorxa. Iglesia de Santa María Magdalena (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 264.

Inscripciones: “REINARE EN ESPAÑA”. (En el orbe).

Precedido por la realización en 1908 de un San Antonio de Padua y de un pequeño Crucifijo de nogal, para Miguel Beneito, párroco de Lorxa [L.E., nº 27], el encargo, fruto de la mediación del reverendo Vicente Soto, incluyó también la construcción de las andas. El conjunto, a semejanza del *Sagrado Corazón de Jesús* labrado para Úbeda [L.E., nº 26], estaba integrado originalmente por la imagen con su enrayada [Fig. 124], y unas andas doradas y jaspeadas [Fig. 125]. Dichas andas con elegantes toques de rocalla en las tallas, presentaban grupos de metal modernistas para las tulipas muy similares a las andas del Santísimo de Alfara del Patriarca, construidas en 1910. A ellas se añadió más tarde un trono de nubes con dos mancebos y un querubín portador del cáliz en el centro, seguramente a instancias del Apostolado de la Oración de la parroquia, cuyo escudo portaba uno de los mancebos, pues al margen de que no exista referencia alguna sobre él en el *Libro de Encargos*, sus rostros resultan del todo ajenos a las maneras del maestro.

De tamaño académico, la imagen que efigiaba a Jesucristo mostrando el corazón, en actitud de bendecir, sobre un orbe con nubes en el que figuraba el mapa de España junto a la leyenda: “REINARE EN ESPAÑA”, alusiva a la consagración del Reino a su devoción, era obra notable, a juzgar por la composición y expresiones dulces de los rostros, singularmente de los serafines que en número de siete adornaban el trono y la enrayada, sin duda basados en modelos reales, al modo de la *Purísima Concepción* labrada el año antes para las misiones franciscanas de Tánger. Sin menoscabo de la calidad de la obra, el modelo con el manto echado sobre la espalda, cayendo en esquina sobre la rodilla izquierda, procede de los talleres de Olot, acaso fue obra del escultor Miquel Castellanas, de quien proceden los de Olivares y Albaida del Aljarafe, cuyos modelos fueron adquiridos por el taller olotense “El Sagrado

Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall". Los obradores valencianos lo tomaron del mundo de la imaginería seriada, como revela la imagen de Pío Mollar publicada en el *álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos*, donde figura junto a otras de serie, que observan entre ellas evidentes paralelismos (*Álbum...*, *Op. cit.*, s. a., pp. 152, 153, nºs 6014, 6009, 6011). Relacionado con la imagen de Lorxa está la conservada en la iglesia parroquial de Sotresgudo, fechada en 1918 [L.E., nº 941], muy semejante a ésta, con la salvedad de eliminar los serafines, y la de la iglesia de Guadalest [Fig. 126], que hacia *pendant*, con un Corazón de María, identificables con las que encargó en 1923 el hacendado y político Carlos Torres Orduña [L.E., nº 1345]. Muy similar resulta asimismo la del Seminario de Teruel [L.E., nº 1549], cabeza de una larga serie labrada en la posguerra. La imagen de Lorxa sirvió de modelo a otras más, como atestigua el envío de su fotografía a Consuelo Sanchis, maestra jubilada que promovía la construcción de una imagen del Corazón de Jesús para la iglesia de Benimeli, en compañía de las del Ángel Custodio de Valencia y la iglesia de Benifaraig (APEJMP, *Cartas de 1947 hasta 1948*, Contestación de José María Ponsoda a la carta de Consuelo Sanchis de 17 de septiembre de 1947.).



Fig. 124. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1912. Lorxa, iglesia de Santa María Magdalena. (Destruído).



Fig. 125. *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa sobre su trono procesional. (Destruído).



Fig. 126. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1923. Guadalest, Iglesia de la Asunción. (Destruído).

64.

Los Sagrados Corazones de Jesús y María. 1912.

Madera policromada. 150 cm de figura.

Madrid. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles (Barrio de Cuatro Caminos). Destruídos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 280.

Encargados por María del Pilar Mazarredo y Tamarit, viuda del acaudalado Francisco Zabálburu y Basabe, dama perteneciente a los marqueses de San José, a cuya munificencia se debió el altar mayor de la iglesia de los Dominicos de Valencia, y protectora de José María Ponsoda, como el escultor reconoció en la entrevista concedida a Eduardo Bort Carbó, constituyen una prueba fehaciente de la temprana presencia de su obra fuera de Valencia [Figs. 127, 128]. Dispuestas sobre un orbe con trono de nubes y serafines, el Corazón de Jesús, con túnica ceñida, y capa abrochada al cuello, presentaba los brazos extendidos en señal de ofrecimiento. El Corazón de María, con túnica y manto, extendía la diestra, mientras mostraba su corazón. Ambos presentaban grandes enrayadas de rayos rectos y flamígeros, que destacaban su armoniosa volumetría. Los modelos, utilizados en los *Sagrados Corazones* de la capilla de los Hospitalarios de la Malvarrosa en Valencia [L.E., nº 277], que cabe considerar su precedente directo, obedecen a fuentes diversas. Así, la primera imagen puede relacionarse con la imaginería seriada de Olot [Fig. 129], que inspiró acaso la de Venancio Marco para la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia, que Delicado sitúa en torno a 1904 (DELICADO MARTÍNEZ, J., “*Un escultor...*”, *Op. cit.*, p. 137), estando cercana la segunda a algunas obras del clasicismo de la primera mitad del siglo XIX, como el *Corazón de María* de Vicente López de las Salesas de Orihuela, aunque acaso a través de algún modelo de los talleres de Olot que desconocemos. De allí lo tomarían los obradores valencianos, en tanto figura en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía...*, *Op. cit.*, p. 162, nº 6064, nº 6066), [Fig. 130]. Semejantes al Corazón de María de Madrid se encuentran el de la parroquia de San José Artesano de San Fernando (Cádiz), procedente de la capilla del Auditor, obra valenciana de 1926, titular de la extinguida cofradía del Inmaculado Corazón de María, o los del obrador de Vicente Tena conocidos por fotografías antiguas, cuyo modelo recogió su folleto publicitario. Relacionados con las dos imágenes de los sagrados corazones de Cuatro Caminos se encuentran los del Hospital de Alcoi [L.E., nº 671], y con la del Corazón de María las de Sotresgudo (Burgos), [L.E., nº 941]. El maestro utilizó finalmente el modelo de la Virgen para labrar la imagen que su esposa regaló en 1962 a las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [L.E., nº 2939].



Fig. 127. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de Jesús*. 1912. Madrid, (Cuatro Caminos), iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. (Destruído).



Fig. 128. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de María*. 1912. Madrid, (Cuatro Caminos), iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. (Destruído).



Fig. 129. Modelo de Sagrado Corazón de Jesús propuesto por el taller olotense "Las Artes Decorativas".



Fig. 130. Sagrado Corazón de María, publicado en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*.

65.

Cristo atado a la columna. 1912.

Madera policromada. 175 cm de altura total.

Sueca. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de encargos.* Asiento nº 304.

La obra, de la que existe un boceto en escayola, fue encargada por el franciscano Amado Burguera, probablemente para la iglesia de Nuestra Señora de Sales, donde radicaba la Venerable Orden Tercera. Presentaba sobre una peana lisa de esquinas cortadas, la figura del Redentor, con las manos cruzadas, amarrada a una elevada columna, dispuesta en primer término, en la que había sido flagelado [Fig. 131]. A pesar del duro tormento, el rostro mantenía el rictus sereno que manifiestan algunas obras renacentistas como las flagelaciones de Isidro Villoldo y Juan de Frías del retablo de la sacristía de la catedral de Ávila [Fig. 132], y Francisco Giralte en el retablo de la capilla del Obispo en San Andrés de Madrid. El modelo, que se encuentra también con algunas variaciones en la obra de pintores como Pedro Berruguete y Joan de Joanes, se transmite a los siglos XVII y XVIII en las imágenes de Sebastián Ducete de la iglesia de San Gil de Burgos y Julián Ximénex y Benito de Hita y del Castillo en la iglesia de Santa María de la Mesa de Utrera. A su sugestión responde el Cristo atado a la columna de Cáceres, obra de Francisco Font fechada en 1913, y el de Luís Marco Pérez para Santa María de Elx, labrado en 1939.



Fig. 131. José María Ponsoda, *Cristo atado a la Columna.* 1912. Sueca, iglesia de Nuestra Señora de Sales. (Destruído).



Fig. 132. Isidro Villoldo y Juan de Frías, *Cristo atado a la Columna.* Siglo XVI. Ávila, sacristía de la catedral.

66.

Santa Eulalia. 1912.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Murero (Zaragoza). Iglesia Parroquial.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 308.

Aunque la fotografía del obrador presenta sobre el montaje la inscripción: “Santa Eulalia. Se venera en Torrijo del Campo. Teruel”, nos inclinamos a creer que corresponde en cambio a la encargada por el párroco de la población zaragozana de Murero en 1912, junto con otros trabajos, constituyendo en cualquier caso una de las mejores obras de José María Ponsoda en las primeras décadas del obrador [Fig.

133]. La santa, de inspirado y bellissimo rostro, porta el ecúleo en el que fue atormentada y la palma martirial, y viste a la antigua, al modo de las vírgenes que sufrieron martirio en los primeros siglos del cristianismo. A saber, *stola* romana y sobre ella una prenda de mangas cortas, deformación convencional de la *palla* y el *chiton*, que anudada a la derecha con un ancho cingulo, genera quebrados y angulosos pliegues. El modelo se relaciona con la estampa devota y la imaginería de Olot. De esta primera fuente procede la posición del brazo izquierdo agarrando el instrumento martirial, que así figura en la xilografía del manresano Pablo Roca. El atuendo en cambio, guarda relación con la litografía madrileña de la santa de J. J. Martínez, y la imaginería olotense en general, nutrida en gran medida como se sabe de la estampa devota (véase la Santa Lucía de Miguel Castellanas o los modelos de santas mártires de la Anónima Mató, *Catálogo General de Imágenes Anónima Mató...*, p. 28), [Fig. 134]. Con todo, la elegancia de los paños y la nobleza del semblante, de ojos suplicantes y boca entreabierto, se vinculan a la profesionalidad del maestro, que modeló un boceto para su realización, seguido en gran medida a excepción de la posición de la cabeza. Acrecienta el interés de esta obra su cuidada policromía, con finas orlas de roleos dorados, relacionables con el San Vicente Ferrer de los dominicos de Valencia [L.E., nº 469], y classicistas meandros rectilíneos de vocación arqueologista. Miguel Castellanas.



Fig. 133. José María Ponsoda, *Santa Eulalia*. 1912. Muro. Iglesia Parroquial.



Fig. 134. Miguel Castellanas Escolá (Gràcia, 1849-Barcelona, 1924). *Santa Lucía*.

67.
San Juan de Dios. 1913.
 Madera policromada. 180 cm de figura y 25 de peana.
 Ciempozuelos. Hospital Mental. (Destruído).
 Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 323.

Dentro del amplio conjunto de imágenes de San Juan de Dios, llevadas a cabo por el escultor para los Hospitalarios, destaca el impresionante grupo escultórico del hospital mental de Ciempozuelos, cuyo interés reside tanto en sus valores plásticos, derivados del carácter plenamente logrado de la composición, y el cuidado tratamiento de los ropajes y las expresiones de las figuras, como en su compleja y nada corriente iconografía, alejada de la más habitual del santo, cargado en solitario con el enfermo, difundida por el arte decimonónico. En él, el fundador de la orden, carga con un enfermo que figura ser el mismo Cristo, auxiliado por San Rafael, cuya prodigiosa figura, elegantemente vestida con el

hábito hospitalario, parece proteger a ambos, bajo el manto de sus grandes y ampulosas alas [Fig. 135], resueltas con una talla impresionista que podemos relacionar con las del ángel del panteón de la familia Moróder labrado por Mariano Benlliure para el Cementerio General de Valencia. Esta influencia realista podría afirmarse también de los paños, que doblados en multitud de quebrados y aristados pliegues, ofrecen una exquisita decoración de finos cardos en las vestiduras del arcángel, que parece anticipar el decorado del escapulario del San Vicente Ferrer de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469]. Las concesiones a la moda neogótica, a la que se ceñía la antigua iglesia del centro hospitalario de Ciempozuelos, se significaron asimismo en los golpes de hojarasca que rematan la peana, de esquinas cortadas y acusada escocia central. Al margen de este neogoticismo epidérmico, la concepción del grupo es claramente neobarroca, como atestiguan no solo la estructura general de la peana, que incorpora en su frente la granada con la cruz de la orden, el pez de San Rafael, y la corona de espinas, referida a San Juan de Dios como un *alter Christus*, sino también las expresiones intensas y la empatía entre la sorprendida figura del fundador de los Hospitalarios, al descubrir la presencia auxiliadora del arcángel mientras cargaba con el enfermo. Refiere Male a propósito del cuadro del santo de Murillo conservado en el Hospital de la Caridad de Sevilla [Fig. 136], un suceso que estaría en el origen del tipo iconográfico: una noche, al volver San Juan de Dios al hospital de Granada después de pedir limosna, vio un enfermo abandonado al que cargó sobre sus espaldas durante tan largo trecho, que al fin se sintió desfallecer (MALE, E., 2001, pp. 90-91). La obra de Murillo refiere este instante, incorporando la imagen del arcángel auxiliador, cuya figura alada invierte el conjunto de José María Ponsoda. A diferencia del lienzo del hospital sevillano, que constituyó su fuente de inspiración, el enfermo con el brazo doblado sobre su hombro tomado del cuadro de Manuel Gómez-Moreno del Museo de Bellas Artes de Granada, aparece efigiado como Cristo, a quien vestido como peregrino figura lavarle los pies en multitud de pinturas de los siglos XVII y XVIII, tomadas de la leyenda de San Agustín.



Fig. 135. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1913. Ciempozuelos, Hospital Mental. (Destruído).



Fig. 136. Bartolomé Esteban Murillo, *San Juan de Dios*. Sevilla, Hospital de la Caridad.

68.

Nuestra Señora del Pilar. 1913.

Madera policromada. 140 cm de figura.

Valencia. Iglesia del convento de San Vicente Ferrer. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 371. MARTÍNEZ ANDRÉS, F., “El templo de San Vicente Ferrer: un ambicioso proyecto neogótico de la arquitectura conventual valenciana”, *Saitabi*, Valencia, 1987, p. 6.

El conjunto, sufragado por Pilar Manzanedo, destacada benefactora del convento dominicano de Valencia, en cuya festividad, sería bendecida la iglesia, el 12 de octubre de 1916, mostraba la Virgen sentada con el Niño, acompañada de una gloria de ángeles, en el momento de aparecerse al apóstol Santiago [Fig. 137]. Las figuras de Santiago y la Virgen en una misma composición hunden sus raíces en el grupo tallado por Pedro de Mena para Don Juan de Austria. La disposición sedente de la Virgen remite al conjunto de la Venida de la Virgen, labrado por el escultor José Ramírez de Arellano, para la basílica del Pilar de Zaragoza, si bien y a diferencia de éste, sostenía el Niño, como se ha señalado, cuya presencia descarta la tradición de la aparición, y descansaba sobre una columna o pilar, elevado por sendos mancebos, en el momento de mostrarse en carne mortal al Apóstol, que vestido como peregrino, contemplaba la visión de rodillas.

La composición, ideada para uno de los retablos neogóticos que poblaron las capillas de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, está basada en una estampa de Louis Auguste Turgis (1818-1894), sobre el mismo tema [Fig. 138], cuyo eco se deja sentir asimismo en la imagen que el obrador de José Romero Tena labró a comienzos del siglo XX para la iglesia de Los Vadillos (Valladolid), que reproduce el folleto de su obrador. A diferencia de la estampa, la imagen de Valencia, reinterpreta libremente la talla borgoñona que se venera en Zaragoza sobre el pilar original. Su posición sedente, con la mano derecha extendida, remite en cambio al grupo construido por el escultor Francisco Borja en 1902 para la cofradía del Rosario de la capital aragonesa. Esta actualización de las efigies antiguas más veneradas no fue algo propio de la imaginería valenciana moderna, pues ya la imagen del convento valenciano del Pilar, labrada en el siglo XVIII, planteaba una adecuación a los tiempos barrocos de la secular imagen zaragozana. Las paredes del nicho, de marcada configuración ogival, pobladas por una gloria de serafines y querubines, dispuestos sobre nubes arremolinadas, coadyuvaban al decoro de la obra. El empeño del conjunto, que sirvió de modelo al escultor Enrique Galarza para realizar el de la iglesia de Bonrepós, justificó la realización del boceto en barro que se conserva en la casa de nuestro escultor en Moncada. El eclecticismo en lo tocante a las fuentes manifiesta el proceder habitual del maestro. Así, aunque la imagen de la Virgen está en la línea de lo realizado por la escultura valenciana coetánea, los gotizantes mancebos se inspiran en el grabado de devoción decimonónico, inclinado en ocasiones a reinterpretar obras antiguas, como la pintura de la Venida de la Virgen del siglo XVIII conservada en la basílica del Pilar.

Con posterioridad su realización, el escultor labró sendas imágenes de la Virgen del Pilar para los Dominicos de Manacor en 1918 [L.E., nº 1003], y la iglesia de Santiago de Orihuela en 1946 [L.E., nº 2819]. Esta última formando un conjunto con una imagen de Santiago, si bien dispuesto de pie y no semi-genuflexo.



Fig. 137. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Pilar*. 1913. Valencia, convento de Dominicos. (Destruído). Fig. 138. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Nuestra Señora del Pilar*.

69.

San Juan Grande. 1914.

Madera policromada. 140 cm de altura.

Ciempozuelos. Hospital Mental. (Destruída).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 400.

Integrada muy probablemente en la capilla del hospital mental que los Hospitalarios regentaban en Ciempozuelos (Madrid), estaba esta imagen de San Juan Grande, destruida en 1936 [Fig. 139]. La obra a semejanza de la cual se hizo la del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia, conocida por la fotografía del obrador, mostraba al santo con el hábito de la orden, con las manos cruzadas sobre el pecho, llevando un crucifijo. Se trata de una de las imágenes de José María Ponsoda en las que los imperativos devotos resultan más patentes, sobre todo en el rostro, cuyo carácter idealizado contrasta con el excelente estudio de las huesudas manos, surcadas por venas y tendones. El modelo, que recuerda el San Bruno de José de Mora de la cartuja de Granada, está basado en la imagen de la catedral de Jerez, labrada en 1900 por Damián Pastor. La existencia de estampas devotas de la misma [Fig. 140], sugiere la posibilidad de que fueran tenidas en cuenta en esta obra.



Fig. 139. José María Ponsoda, *San Juan Grande*. 1914. Ciempozuelos. Hospital Mental. (Destruído).



Fig. 140. San Juan Grande según una cromolitografía devota coetánea de la obra anterior.

70.

Sagrado Corazón de Jesús. 1914.

Madera policromada. Tamaño natural.

Alcoi. Iglesia del Santo Sepulcro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 441.

Costeado junto a su retablo neobarroco [Figs. 141, 142], dorado en oro fino por la munificencia de doña Joaquina Rovira, el modelo con los brazos abiertos, y el manto echado sobre los hombros a la manera de María Auxiliadora, figura en el *Sagrado Corazón de Jesús* del Asilo Antituberculoso de la Malvarrosa [L.E., nº 277], Cuatro Caminos (Madrid), [L.E., nº 280], y el Hospital de Alcoi [L.E., nº 671], [Fig. 143]. Con distintas variantes aparece en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 151 nº 6005; p. 154, nº 6022; p. 157, nº 6035). Relacionado con él se encuentra la imagen de Miguel Torregrosa reproducida por Vicedo Sanfelipe [Fig. 144], basada según se afirma en una obra del pintor Laporta. Los finos mechones de pelo, con perforaciones, cual si estuvieran humedecidos, y las cualidades táctiles de las telas, manifiestan la influencia del realismo sobre nuestro escultor en las primeras décadas del siglo [Figs. 145, 146]. La casa familiar de Moncada conserva un boceto en barro, modelado para labrar la referida imagen de Cuatro Caminos, con el que observa algunas variaciones. En él, el manto aparece ceñido con un broche sobre el pecho y el cinturón se dispone en el lado inverso. La misma donante de la imagen del convento de Agustinas del Santo Sepulcro de Alcoi, costeó en 1924 un grupo del Sagrado Corazón de Jesús con varios ángeles [L.E., nº 1527], acaso para el asilo de San Eugenio en Valencia, institución para la que sufragó al año siguiente el crucifijo en piedra para la cripta [L.E., nº 1537], y un adorno de talla con oro fino para el retablo del Sagrado Corazón de Jesús [L.E., nº 1579]. El modelo: “con los brazos abiertos”, aparece asimismo en una obra devoción para un particular de Alcoi en 1917 [L.E., nº 744], y en la documentada en 1944 para la iglesia de Foios, [L.E., nº 2762]. El escultor Carmelo Vicent se inspiró en este modelo para realizar en la posguerra las imágenes de la iglesia de Beniarjó y los Carmelitas Descalzos de Borriana.



Fig. 141. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1914. Alcoi, Convento de Religiosas Agustinas del Santo Sepulcro. (Destruído).



Fig. 142. José María Ponsoda, *Imagen y retablo del Sagrado Corazón de Jesús*. 1914. Alcoi. Convento de Religiosas Agustinas del Santo Sepulcro. (Destruído).



Fig. 143. José María Ponsoda, *Los Sagrados Corazones de Jesús y de María*. 1917. Alcoi, Hospital Civil Municipal. (Destruídos).



Fig. 144. Miguel Torregrosa, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ant. 1925. Imagen publicada por Vicedo Sanfelipe en la *Guía de Alcoy*.



Fig. 145. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de Jesús*, (detalle). 1914. Alcoi, Convento de Agustinas del Santo Sepulcro. (Destruído).



Fig. 146. Obrador de José Romero Tena, *Sagrado Corazón de Jesús*. Primer cuarto del siglo XX. Oliva, Colección José Miquel Cañamás.

71.
Santa Teresa. 1914.
 Madera policromada y telas endurecidas. 130 cm.
 Valencia (Benimámet). Colegio del Ave María. (Destruído).
 Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 467.

Precedida del encargo de un San José, construido también en palillo [L.E., nº 250], la imagen de la santa, destinada al Colegio del Ave María de Benimámet, porta el libro y la pluma de escritora que enarbola con la diestra y viste el hábito de la orden Carmelitana, cruzado sobre el escapulario [Fig. 147], al modo de la escultura cincelada por Filippo Della Valle en 1754 para la Basílica Vaticana. El modelo, figura reinterpretado con mayor sencillez y verticalidad, al uso de la estampa devota y el nazarenismo, en correspondencia con la técnica empleada, proclive a la realización de drapeados sumarios, que inspiraron también la imagen labrada por Modesto Quilis, conocida por la fotografía de su obrador [Fig. 148], rotulada al dorso con el número 22. Relacionada con dicho modelo se encuentra asimismo la imagen de Vall de Uxó [L.E., nº 2761]. Encargada en 1944 por Josefina Segarra, para la que al término de la Guerra Civil había realizado una imagen San José [L.E., nº 2553], presenta orlas doradas y cuidados espolinados, al ser obra realizada íntegramente en madera.



Fig. 147. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús*. 1914. Benimámet (Valencia), Escuelas del Ave María.



Fig. 148. Modesto Quilis, *Santa Teresa de Jesús*. Fotografía de su obrador. Colección particular.

72.

San Vicente Ferrer. 1914.

Madera policromada. Dos metros de figura y uno de altura del trono.

Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 469.

La imagen del santo, cabeza de serie de una larga lista de obras, inspiradas en ella, presentaba el brazo derecho elevado y el izquierdo extendido [Fig. 149], a diferencia de la imagen de la capilla del de la casa natalicia del Santo en Valencia, restaurada después por el escultor, donde el santo portaba el libro de la predicación, habitual a la pintura valenciana seiscentista. El modelo, procede del grabado de devoción, singularmente de la estampa de Tomás López-Enguïdanos Perales (Valencia, 1773-Madrid, 1814), con dibujo de Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850), reelaborada en litografías y cromolitografías a lo largo del siglo XIX, donde uno de los ángeles del trono acerca el libro de la predicación al santo, que lo toca con la mano. La carencia de este atributo iconográfico descontextualizaba en cierto modo este rasgo, a pesar de todo, el rostro noble de la imagen, su concepción grandiosa, con pliegues verticales que recuerdan las imágenes del santo de bastidor, vestidas con pesados hábitos bordados a realce, habituales en la ciudad de Valencia y su cuidada policromía, con orlas de roleos relacionables con la Santa Eulalia de Murero [L.E., nº 308] y hojas de cardo de inspiración goticista en el escapulario, contribuían a su grandiosa dignidad. Relacionado con los antecedentes y consecuencias de esta obra cabe señalar el San Vicente del folleto publicitario de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 28, nº 646), [Fig. 150].



Fig. 149. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer*. 1914. Valencia, iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 150. *San Vicente Ferrer*, imagen reproducida en el folleto de José Tena. Ca. 1920.

73.

Crucifijo. 1915.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Valencia (Benimámet). Escuelas del Ave María. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 480.

Precedido por un *Trono de Nubes* para la custodia [L.E., nº 425] y un *Sagrado Corazón de Jesús* [L.E., nº 427], fue encargado por el reverendo Miguel Fenollera para las escuelas del Ave María de Benimámet, de las que era capellán. Se trata de un crucifijo muerto, de tres clavos. Presenta el *perizonium* anudado a la derecha y la cabeza doblada hacia este lado [Fig. 151]. Las formas recias y compactas de su estudiada anatomía recuerdan el modelo olotense del que procede [Fig. 152], inspirado en obras antiguas [Fig. 153]. Con él hemos de relacionar el *Cristo del Miserere* de Almoradí [L.E., nº 2814], para el que la lámina encontrada entre la documentación del obrador sirvió de referencia.



Fig. 151. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1915. Valencia (Benimámet). Escuelas del Ave Maria. (Destruído).



Fig. 152. *Crucifijo*, modelo del taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas Serra y Casadevall”, reproducido en su catálogo comercial.



Fig. 153. Federico Barocci, *Crucifixión*. Ca. 1590. Urbino. Palacio Ducal.

74.

San Joaquín. 1915.

Madera policromada. Tamaño mayor del natural.

Valencia. Iglesia de San Juan y San Vicente. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 482.

Reconstruido en 1941 con notable acierto [L.E., nº 2643], gracias a las fotografías existentes y al boceto original en barro, conservado actualmente en la casa del escultor en Moncada, el grupo de San Joaquín y la Virgen de la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente de Valencia, fue sufragado por la munificencia de la marquesa de San Joaquín, benefactora del templo, erigido en estilo neogótico en el ensanche de Valencia por el arquitecto Francisco Almenar, donde se dispuso en el retablo del crucero de la epístola. Como contrapartida a su magnanimidad, le fue permitida la construcción de una sepultura para sus familiares en el subsuelo del templo.

El grupo escultórico ha de tenerse entre las grandes obras construidas por el escultor en las primeras décadas del siglo XX siguiendo los patrones de la estampa devota de tendencia prerrafaelista. A ella responde la severidad del conjunto, integrado por las monumentales figuras de san Joaquín, que abraza a su hija la Virgen María, tomando su mano derecha [Fig. 154], como también su caracterización historicista y los sobrios ropajes de las mismas, singularmente del santo, tocado con turbante hebreo, a semejanza del San Joaquín de Louis Auguste Turgis (1818-1894), y vestido con una capa con mangas, que recuerda la Piedad de Miquel Blay [Fig. 155]. El cingulo de San Joaquín, decorado mediante bandas paralelas, al modo de los paños hebreos, y la capa de la Virgen Niña, abrochada al cuello y ceñida al cuerpo, formando ligeros pliegues de resonancias classicistas, responden a la misma estética, reiterada en algunos elementos de la policromía, con colores vivos verdes y rojos, orlas de sabor historicista y ropajes rayados al modo de los paños judíos.



Fig. 154. José María Ponsoda, *San Joaquín*. 1915. Valencia, Iglesia de San Juan y San Vicente. (Destruído).



Fig. 155. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *San Joaquín*.

75.

San Joaquín y Santa Ana con la Virgen María. 1916.

Madera policromada. 105 cm de altura.

Gandía. Colegiata de Santa María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 517.

Encargada por la madre Pura Ximénez de San José, superiora del colegio del Carmen, que las religiosas Terciarias Carmelitas regentaban en Gandía, se encuentra actualmente en el baptisterio de la Colegiata de Santa María de la misma ciudad. Se trata de la única obra que sobrevive del vasto conjunto de imágenes realizadas para este templo y para la capilla de estas religiosas antes de la Guerra Civil. La El grupo muestra a los padres de la Virgen María, ataviados como judíos, junto a ella, efigiada en edad infantil [Fig. 156]. La circunstancia de que la misma Pura Ximénez encargara un grupo de las mismas características cuando estuvo en Tarragona [L.E., nº 1042], sugiere la realización del de Gandía a imitación de aquel. En 1918 está documentado otro de pequeño tamaño para Benissa, sufragado por el hacendado y político Carlos Torres de Orduña [L.E., nº 916]. Sabemos por el conjunto de Raiguero de Bonanza [Fig. 157], basado en él [L.E., nº 2865], que la composición remite a un modelo de la casa Reixach de Barcelona. Frente a este grupo de posguerra, el de las Terciarias Carmelitas de Gandía ofrece mayor empatía entre las figuras, dotadas de rasgos más expresivos y de una mayor calidad. Desgraciadamente la policromía de los padres de la Virgen, sumamente sencilla, ha sido rehecha, contrastando con la de la niña, cuyos ropajes aún ofrecen sus ricos espolinados originales.



Fig. 156. José María Ponsoda, *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen María.* 1916. Gandía, Colegiata de Santa María.



Fig. 157. José María Ponsoda, *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen María.* 1947. Raiguero de Bonanza (Orihuela), iglesia de San Joaquín y Santa Ana.

76.

San Francisco de Asís. 1916.

Madera policromada. 150 cm de figura.

Portugalete (Vizcaya). Convento de las Siervas de María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 540.

Encargada por la madre Genoveva Vázquez, superiora de las Siervas de María de Portugalete, para la casa de las religiosas en la población, juntamente con una imagen de San Gregorio Obispo, de las mismas dimensiones, todo indica que su lugar debió ser las calles laterales de algún retablo, en tal caso este emplazamiento no debió contribuir a destacar la calidad de la obra, una de las mejores que realizó el escultor a lo largo de su carrera [Figs. 158]. En ella, San Francisco en actitud contemplativa sostiene una cruz arbórea sobre su pecho, mientras dirige su mirada al cráneo dispuesto sobre un paño blanco, al modo propuesto en una litografía del santo del repertorio de Louis Auguste Turgis (1818-1894), [Fig. 159]. La revista Ribalta publicó una fotografía en detalle de la misma en dos ocasiones, la primera en su número 51, en marzo de 1948, y la segunda en el 61, correspondiente a enero de 1949 [Figs. 160]. La imagen del santo contemplando la calavera publicada por José Romero Tena en su catálogo publicitario (*Ornamentación religiosa José Romero Tena... Op. cit.*), impreso en los primeros años del siglo XX [Fig. 161], revela su conocimiento por los obradores valencianos. La intensa expresión del rostro de la imagen de Portugalete, surcado por venas en las sienes y arrugas en la frente, demuestra el empeño de José María Ponsoda por adentrarse en el realismo escultórico de finales del siglo XIX, sancionado en Cataluña por la imagen de San Juan de Dios que Venancio Vallmitjana regaló en 1894 a su asilo de Barcelona. El modelo relacionable con algunas imágenes de santos penitentes de la escultura del siglo de oro, fue utilizado por el escultor en otras ocasiones, una de ellas en una imagen labrada para los Dominicos de Guayaquil (Ecuador), en torno a 1926, [Figs. 162, 163], cuyo rostro no acierta a conseguir la calidad del primero. En ella dispone el libro de la regla abierto sobre su pie derecho, del que carece la obra de Portugalete. También en las del colegio franciscano de Cáceres [L.E., nº 2091], Hellín [L.E., nº 3027], y Beniopa (Gandia), [L.E., nº 3235]. El escultor José López Catalá se inspiró en él para labrar la imagen de las Clarisas de Oliva, encargada al dorador y pintor de imágenes Miguel Sales Torres.



Fig. 158. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1916. Portugalete. Religiosas Siervas de María.

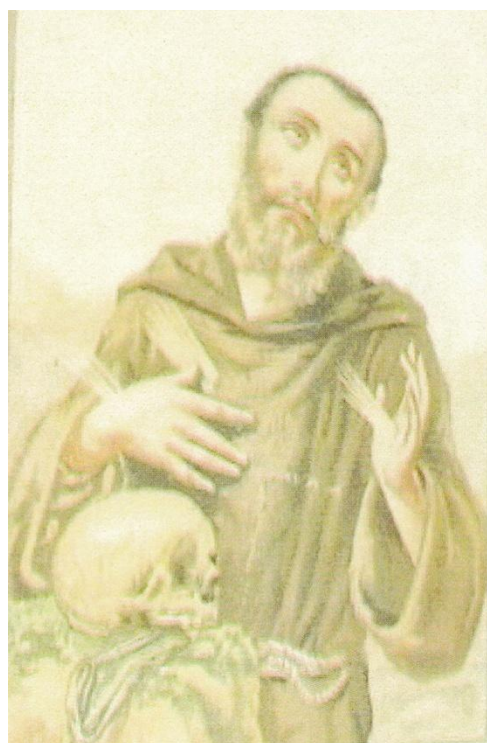


Fig. 159. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *San Francisco de Asís*.



Fig. 160. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1916. Portugaleta. Religiosas Siervas de María. (Detalle).



Fig. 161. Obrador Valenciano, *San Francisco de Asís*. Ca. 1900. Imagen reproducida en el catálogo de José Romero Tena.



Fig. 162. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. Ca. 1926. Dominicos de Ecuador.



Fig. 163. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. Ca. 1926. Dominicos de Ecuador. (Detalle).

77.

Nuestra Señora del Rosario. 1916.

Madera policromada.

Valencia. Casa Natalicia de San Vicente Ferrer. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 553.

Ejecutado juntamente con su retablo de estilo neobizantino [L.E., nº 552], el conjunto representaba la Virgen con el Niño sentados sobre un trono de nubes, entregando sus respectivos rosarios a Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, arrodillados en el suelo con el perro mordiendo la tea encendida, alusivo a los frailes Dominicos como perros del Señor o *Domini Canis* [Fig. 164]. La obra que recuerda la conocida Virgen de Pompeya, ofrece una sensibilidad cercana al grabado de devoción. Tanto la composición en sentido general, como las figuras de la Virgen con el Niño, pueden relacionarse con obras de Louis Auguste Turgis (1818-1894), sobre el mismo tema [Fig. 165], que Damián Pastor, maestro de José María Ponsoda debió conocer, como revela su *Virgen del Rosario de la Aurora* de Valencia. En este sentido, cabe señalar que la composición enmarcada por una gran enrayada de rayos rectos y serpentinas, ofrece un carácter más clasicista que medievalizante, gozando de gran aceptación en la Valencia del primer tercio del siglo, como revela los modelos cercanos que recoge el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 177, nºs 6141, 6142), [Fig. 166], o el grupo de la iglesia de Beniarrés, realizado probablemente por Alfredo Badenes, que llevó a cabo la imagen de la Virgen en los últimos años del siglo XIX. Relacionado con este grupo de la Casa Natalicia, se encuentra el de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Pedro de Ademuz obra de Carmelo Vicent.



Fig. 164. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Rosario*. 1916. Valencia. Casa Natalicia de San Vicente Ferrer. (Destruído).



Fig. 165. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Nuestra Señora del Rosario*.

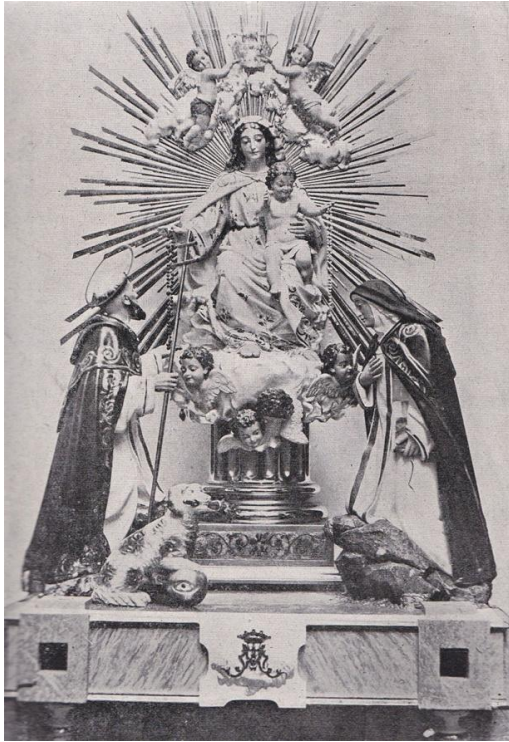


Fig. 166. Obrador Valenciano, *Nuestra Señora del Rosario*. Último tercio del siglo XIX. Reproducida en el *Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos*.

78.

San Expedito y San Ramón. 1916.

Madera policromada. Tamaño ligeramente inferior a un metro.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 603.

Remitidas a las misiones capuchinas de Colombia, las obras escasamente inferiores a un metro, como se desprende de la fotografía del archivo personal del escultor que las muestra [Fig. 167], manifiestan el carácter piadoso de las obras de devoción. Efigiados con rostro aniñado, los modelos revelan su dependencia de la estampa devota que inspiró la imaginería seriada de los talleres de Olot. San Expedito, vestido con indumentaria de militar romano, sostiene un crucifijo al que señala, siguiendo una iconografía que abundó en las primeras décadas del siglo, en estampas devotas [Fig. 168], e imágenes como la de la iglesia del Temple de Valencia [Fig. 169], restaurada a raíz de las mutilaciones que sufrió en 1936. San Ramón vestido con sotana, roquete y muceta cardenalicia, porta la custodia con la Eucaristía y la palma con las tres coronas, alusivas a la castidad, la elocuencia en la predicación, y el martirio. Los ropajes de la sotana recuerdan un modelo del santo vaciado en escayola, acaso a partir de una pieza seriada de algún taller olotense, que se conserva en la casa familiar de Moncada [Fig. 170], aunque acaso también cabría contemplar la posibilidad de relacionarlo con la imagen no realizada para la Merced de Barcelona.



Fig. 167. José María Ponsoda, *San Expedito y San Ramón*. 1916. Paradero desconocido.



Fig. 168. San Expedito según una estampa devota coetánea de la obra que figura en la fotografía anterior.



Fig. 169. Obrador valenciano, *San Expedito*. Ca. 1923. Valencia, Iglesia del Temple.



Fig. 170. *San Ramón*. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

79.

Nuestra Señora de las Tres Avemarías. 1916.

Madera policromada.

L'Ollería. Convento de Capuchinos. (Destruído).

Documentación: *El propagador de las Tres Avemarías*, Valencia, 1916, nº 38, pp. 53-55.

El encargo de la Virgen de las Tres Avemarías del convento de los Santos Abdón y Senén de l'Ollería, se enmarca dentro de la realización de diferentes trabajos para los conventos capuchinos de Valencia y Totana, entre ellos un grupo de características semejantes al que nos ocupa para el convento valenciano [L.E., nº 471]. Debido a la iniciativa de los frailes Eugenio de Vinalesa y Leopoldo de Redován, el grupo de l'Ollería [Fig. 171], relacionado con el del convento capuchino de Orihuela, de Venancio Marco [Fig. 172], e inspirado como aquel sin duda en la estampa devota, efigiaba a la Virgen vestida con manto echado a su espalda con revés de armiño, recogido sobre su pecho con su brazo derecho. Con la diestra mostraba su corazón, mientras extendía la otra mano en ademán de aceptación. A su izquierda figuraba el Espíritu Santo, en forma de paloma, y sobre ella el Padre y el Hijo, dispuestos sobre columnas de nubes desechas, según la tendencia del realismo, cuajadas de serafines, que partían del trono de la Virgen. De una calidad comparable a la Purísima de Antonio Yerro del Ayuntamiento de Vila-real, depositada en la Basílica de San Pascual. Del corazón de cada una de las tres divinas Personas surgía un haz de rayos luminosos dirigidos al Corazón de la Virgen, según la iconografía inicial de la advocación, fundada en una de las visiones de Santa Gertrudis la Magna, que inspiró la imagen de Francisco Font Pons (Barcelona, 1848-Madrid, 1931), para las Mercedarias de la calle Góngora de Madrid [Fig. 173]:

“Mientras cantaba una vez con sus hermanas los maitines de la fiesta de la Anunciación, al rezar el avemaría, vio de pronto en figura sensible a las tres Personas de la Santísima Trinidad, y como del corazón, que cada una de ellas parecía tener, brotaban raudales de luz que penetraban hasta el corazón de la Virgen, y desde allí se remontaban de nuevo a su fuente. Luego oyó estas palabras: Después del poder Padre, de la sabiduría del Hijo y de la ternura misericordiosa del Espíritu Santo, nada es comparable al poder a la sabiduría y a la ternura misericordiosa de María” (*El Propagador de las Tres Avemarías*, Valencia, 1913, nº 19, p. 200).

La censura de esta iconografía por la autoridad eclesiástica motivó la reforma del grupo, arreglo a patrones más ortodoxos. Así, el Espíritu Santo se dispuso entre las figuras del Padre y del Hijo, según la iconografía aceptada de la Santísima Trinidad, se la doto de un gran trono de nubes de mayores dimensiones y de tres angelitos con filacterias en las manos con las leyendas: “sabiduría”, “misericordia”, y “poder”, alusivas a las virtudes de las tres Divinas Personas. Así como de una corona de cuatro imperiales para la Virgen, en sustitución de la anterior abierta, de inspiración neogótica. Esta intervención, llevada a cabo en 1917 está documentada, aunque el escultor anotó un número superior de ángeles a los que figuran en la fotografía [L.E., nº 758]. El planteamiento reformado figuró en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 163, nº 6068.), donde también se incluye un modelo relacionable con algunos antecedentes y consecuencias de esta obra (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 63, nº 6067), [Fig. 174]. La peana ochavada recuerda la de algunos modelos de Olot de la misma iconografía.

En 1918 le fueron añadidos finalmente dos ángeles mancebos [L.E., nº 799]. Enrique Galarza se basó en él para realizar las nuevas imágenes de los conventos capuchinos de l'Ollería y Totana (Murcia).



Fig. 171. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1916. L'Ollería. Convento de los Capuchinos. (Destruído).



Fig. 172. Venancio Marco, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Primeras décadas del siglo XX. Orihuela. Convento de Capuchinos. (Destruído).

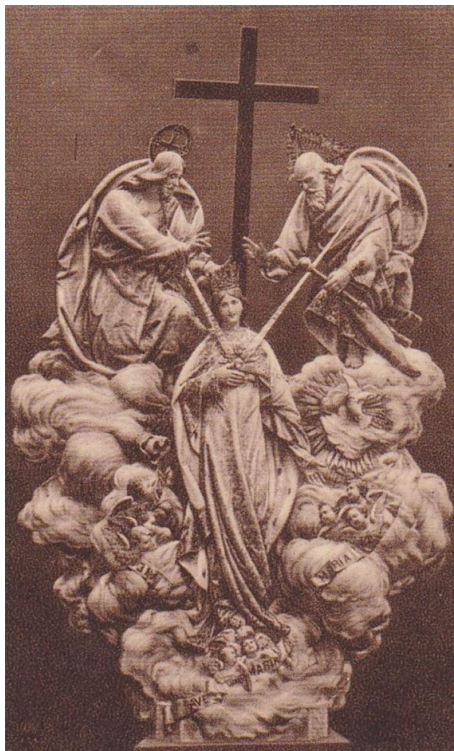


Fig. 173. Francisco Font Pons (Barcelona, 1848-Madrid, 1931), *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Madrid. Mercedarias Descalzas de la calle Góngora.



Fig. 174. *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*, según modelo reproducido en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*.

80.

San Luís Bertrán. Ca. 1916.

Madera policromada.

Barcelona. Religiosos Dominicos. (Destruída).

El santo, sobre una peana ochavada, de raigambre neogótica, porta en los brazos el crucifijo, en gesto de concentrada meditación, al que no se sustrae el rostro sereno, y el elegante contraposto de la figura, adelantando una pierna, de cara a sugerir la idea de movimiento, a la que coadyuvan los enjutos ropajes, a la boga del realismo escultórico [Fig. 175]. A diferencia de la estampa de Francisco Jordán (Muro d'Alcoi, 1778-Porta Coeli, 1832), con dibujo de Vicente López [Fig. 176], manejada por José María Ponsoda para plantear la imagen, los volúmenes turgentes han dado paso a un tratamiento aristado consecuentemente con la búsqueda de una nueva expresividad y el abandono de las recetas neobarrocas. Conocida por la fotografía del obrador, en cuyo montaje figura la leyenda: "San Luis Beltran destruido en Barcelona en 1936", se trata de una obra de referencia en la producción del escultor afecta a la renovación de la imagen religiosa valenciana por la vía de de un sobrio realismo, que no prescinde de las fuentes de inspiración tradicionales, sino que les infunde renovada vitalidad.



Fig. 175. José María Ponsoda, *San Luís Bertrán. Ca. 1916.* Barcelona. Convento Dominicanos. (Destruído).



Fig. 176. Francisco Jordán, *San Luís Bertrán. 1826.* (Detalle).

81.

San Francisco de Borja. 1917.

Madera policromada. Tamaño natural.

Gandía. Colegiata. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 628.

Conservado hasta 1936 en la capilla de la Comunión de la colegiata de Gandía, donde sustituyó otra imagen anterior del escultor académico Pascual Agulló Just, constituye juntamente con el grupo de la *Virgen del Carmen* y *San Simón Stock*, ejecutado en 1914 [L.E., nº 647], la única imagen realizada por el escultor con anterioridad a la Guerra Civil para la ciudad, de la que existe un testimonio fotográfico seguro [Fig. 177]. El resto de obras, llevadas a cabo para las Carmelitas de la Caridad, entre las que cabe destacar un grupo de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana, de 1916 [L.E., nº 517], o el *Crucificado* de gran tamaño y la *Purísima*, encargados por el reverendo Pedro Miñana, y el vicario José Pons, respectivamente en 1916 [L.E., nº 584] y 1917 [L.E., nº 627], acaso para la colegiata, no pueden

identificarse con seguridad con los documentos fotográficos procedentes del obrador que se han conservado. Encargada por el canónigo José Blasco en 1917, la imagen de San Francisco de Borja de la colegiata, lo mostraba como sacerdote en el momento de dar el pan eucarístico, que extraía de un cáliz de estilo neorrománico, según el modelo seguido por Damián Pastor Micó en la imagen que existía en el palacio ducal, datada en 1896, reinterpretada por el escultor Aurelio Ureña en su catálogo (*Taller de Escultura de Aurelio Ureña*, Colón 14, Valencia, s.a, nº 15), [Fig. 178], y más modernamente por Octavio Vicent en la imagen que la ha sustituido a raíz de su destrucción durante la Guerra Civil. La efigie de tamaño natural, conocida gracias a la fotografía publicada por Andrés Ferri Chulio (FERRI CHULIO, A., 2011, p. 187), se elevaba sobre una peana recta de esquinas cortadas, en la que figuraba la calavera coronada sobre un paño, alusiva a la visión que desencadenó su entrada en la vida religiosa. Vestía casulla romana, manípulo sobre el antebrazo izquierdo, y alba de encaje. El parecido físico del rostro con los retratos conocidos del santo, juntamente con la talla de las manos y la calidad de la policromía, con fina decoración de roleos con labor de pastillaje en la casulla, al modo de un bordado en realce, justifica la clasificación extra de la obra, aplicada a las obras de estudio, que figura en el *Libro de Encargos*.

En 1918 el nicho del retablo, construido en 1765 (GARCÍA MORANT, V., “Culto y Rito”, en HERRERO ALONSO, A., *Et alii*, 2002, p. 216), se ornamentó con dos ángeles mancebos y tres serafines encargados por el abad José Sancho Martínez [L.E., nº 827].



Fig. 177. José María Ponsoda, *San Francisco de Borja*. 1917. Gandía. Colegiata de Santa María. (Destruído).



Fig. 178. San Francisco de Borja, según el folleto publicitario del obrador de Aurelio Ureña.

82.

Cristo yacente. 1917.

Madera policromada. 90 cm de figura.

Altea. (Altea la Vieja). Iglesia de Santa Ana. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 643.

Dispuesta sobre unas andas de estilo clasicista, con marmoleados y filetes dorados al uso de la segunda mitad del siglo XIX, presentaba la figura yacente de Jesucristo, con el cuerpo ligeramente inclinado, y los miembros superiores paralelos a él [Fig. 179]. La inclinación del cuerpo, ideada con vistas a posibilitar una mejor contemplación de la cabeza, lo mismo que la flexión de la pierna derecha

tratando de evitar la monotonía, infundiendo a los miembros cierto movimiento, recuerdan el yacente de Antonio Marzo para las Escuelas Pías de Valencia [Fig. 180], que reelabora la tradición vernácula de los siglos pasados de las imágenes de Alfafara y la catedral de Valencia, esta última de José Cloostermans. El eco de la tradición valenciana pervive en los yacentes labrados en la posguerra de La Font d'Encarròs (nº 2839) y Rafelcofer [nº 3006].



Fig. 179. José María Ponsoda, *Cristo Yacente*. 1917. Altea (Altea la Vella), iglesia de Santa Ana. (Destruído).



Fig. 180. Antonio Marzo Pardo, *Cristo Yacente*. Valencia, iglesia de las Escuelas Pías. (Destruído).

83.
Nuestra Señora del Carmen con San Simón Stock. 1917.
 Madera policromada. 200 x 190 cm.
 Gandía. Carmelitas de la Caridad. (Destruída).
 Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 647.

La Virgen sentada con el Niño sobre un trono de nubes deshechas, entrega el escapulario a San Simón Stock, fundador de la orden, que lo recibe arrodillado a sus pies [Fig. 181]. Se trata de la versión escultórica de la conocida estampa de Nicollas Bonnart (1637-1718), que simplificada en libros de vidas de santos y obras de inspiración devota circula hasta el siglo XX, momento en el que los catálogos de imaginería olotense o el álbum de la *Compañía Valenciana de Artículos Religiosos*, (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 174, nº 6130), basaron en ella algunos de sus modelos. Las nubes deshechas a la boga del realismo, y el rostro del santo en la línea de sus mejores obras de estudio, acrecientan el interés de este conjunto, cuya composición recuerda la *Virgen del Rosario con Santo Domingo* de Venancio Marco, conocida gracias a una fotografía antigua [Fig. 182], relacionable asimismo con fuentes grabadas. En torno a 1916 José María Ponsoda realizó un modelo de la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán

para la maqueta del retablo que había proyectado en la iglesia de los Dominicos de Valencia. El obrador conserva una fotografía de un conjunto que reproduce este mismo tema [Fig. 183], relacionado compositivamente con las fuentes grabadas que inspiraron el grupo de Gandía [Fig. 184].



Fig. 181. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Carmen con San Simón Stock*. 1917. Gandía. Carmelitas de la Caridad. (Destruída).



Fig. 182. Venancio Marco Roig, *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán*. Ca. 1920.



Fig. 183. José María Ponsoda, *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán*. Primer tercio del siglo XX.



Fig. 184. *Nuestra Señora del Rosario*. Xilografía popular francesa. Siglo XIX.

84.

Ángeles Mancebos. 1917.

Madera policromada. 75 cm de figura.

Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 665.

Reproducidos en una fotografía antigua de la capilla de la Comunión, gracias a la cual hemos logrado identificarlos con la imagen que les corresponde en el fondo gráfico del obrador [Figs. 185, 186], constituye una prueba elocuente de la calidad alcanzada por este tipo de imágenes, destinadas a integrarse en un conjunto decorativo. De pie, sobre peanas cuadradas, con ornamentación de rombos cincelada sobre el oro fino, presentaban, holgados y elegantes ropajes, y elevaban el ala inmediata al sagrario, en claro gesto de enfatizar su presencia como custodios del Santísimo Sacramento. Efigiados generalmente de rodillas, se trata de una tipología que cabe relacionar con conjuntos retablisticos de la época, como el clasicista retablo mayor de la iglesia de Almansa, de Enrique Bellido, estrenado en 1925.



Fig. 185. José María Ponsoda, *Ángeles Mancebos*. 1917. Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

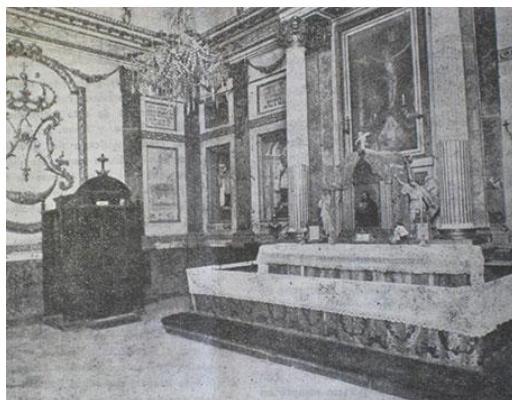


Fig. 186. Antigua fotografía de la capilla de la Comunión de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

85.

El Beato Enrique Susón. 1917.

Madera policromada. 125 cm.

Valencia. Convento de Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 682

Inscripciones: "IHS". (En el costado).

Benedicida en 1916, la iglesia de los Dominicos de Valencia dio cabida a las numerosas devociones de la orden, tanto las seculares como aquellas de reciente beatificación, entre las que se cuenta la tributada a Enrique Susón. Aunque su veneración por la orden venía de muchos siglos atrás, su tardía beatificación la efectuó Gregorio XVI en 1831. Junto a grandes obras de estudio que efigiaban las grandes figuras de la orden, José María Ponsoda recibió también el encargo de obras de dimensiones más discretas para los lugares secundarios de los retablos que poblaban las capillas, en las que lo devocional se impone. La imagen, encargada por Pilar Chávarri destacada bienhechora del convento dominicano de Valencia, juntamente con un San Pío V, y una Santa Rosa de Lima, constituye una muestra de la tendencia más abocada hacia el valor de lo piadoso y sentimental [Fig. 187]. El santo efigiado como un joven imberbe, viste el hábito dominico, dispuesto sobre un trono de nubes descubre las letras "IHS" del monograma de Jesús, impresas junto a su corazón. El místico alemán en su deseo de ahuyentar las tentaciones solía rayarlas con un punzón a modo de penitencia. A diferencia de la obra definitiva, el boceto en barro, muestra el santo enseñando su corazón. Con respecto al cuadro de Francisco de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Sevilla en el que se basa [Fig. 188], elimina el detalle escabroso del punzón, y el rostro de mirada ensimismada resulta cercano a la estampa devota a la boga de la época [Fig. 189]. Los escuetos ropajes, y la ausencia de orlas doradas coadyuvan al carácter discreto de la obra, reproducida no obstante en el folleto publicitario del obrador impreso por Antonio López en Valencia en torno a 1917, en el que el maestro dio cabida a una variada representación de sus trabajos.



Fig. 187. José María Ponsoda, *El Beato Enrique Susón*. 1917. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 188. Zurbarán, *Beato Enrique Susón*. Ca. 1636-1638, Sevilla. Museo de Bellas Artes.



Fig. 189. El Beato Enrique Susón según una estampa devota.

86.

Santa Rosa de Lima. 1917.

Madera policromada. 125 cm.

Valencia. Convento de Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 682

Realizado para la misma hornacina en que se veneraban el *Beato Enrique Susón* y la *Virgen del Carmen*, era obra pensada para realizar *pendant* con la del beato [Fig. 190], y tributaria como ella de la estampa devota en la dulzura de los rostros [Fig. 191], si bien de mayor calidad. Como en ella la santa se disponía sobre un trono de nubes, vestida con el hábito dominico, y dirigía la cabeza coronada de flores hacia el Niño Jesús, vestido con una con túnica, al que sostenía con las manos.



Fig. 190. José María Ponsoda, *Santa Rosa de Lima*. 1917. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruída).



Fig. 191. Santa Rosa de Lima según una estampa de finales del siglo XIX.

87.

Santo Tomás de Aquino. 1917.

Madera policromada. 125 cm.

Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 706.

Encargado por el padre Santiago Meseguer, se trata de la imagen procesional del santo [Fig. 192], del convento dominicano de Valencia, como indica el asiento de unas andas en 1918 para sacarla en procesión [L.E., nº 808]. A diferencia de la obra que presidía el retablo, labrada en 1921 por encargo del mismo comitente [L.E., nº 1209], prescinde del obligado neogoticismo del templo, en aras de los recursos de filiación neobarroca. Efigiado aquí como un joven, se dispone sobre un trono de nubes en el que figura el libro abierto, en referencia su labor doctrinal, acaso la *Summa Theologica*, el leño encendido, con el que ahuyentó a la ramera, y un angelito con el cingulo de castidad. El santo, porta sobre el pecho el sol radiado, alusivo al brillo que dio a la ciencia, y dirige sus ojos al cielo vestido con el hábito de la orden sin el manto. El modelo, con los brazos extendidos mostrando las palmas de las manos, en señal de ofrecimiento, al modo del Santo Domingo de Guzmán de Francisco Torrás Armengol, en colección particular de Barcelona [Fig. 193], se relaciona con el mundo de la estampa devota que inspiró los originales de la imaginería seriada de Olot.



Fig. 192. José María Ponsoda, *Santo Tomás de Aquino*. 1917. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 193. Francisco Torrás Armengol, *Santo Domingo de Guzmán*. Tercer cuarto del siglo XIX. Barcelona. Colección particular.

88.

El Padre Eterno. 1917.

Madera policromada. Tamaño natural.

Segorbe. Iglesia del Seminario. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 716.

Amigo y cliente de José Guzmán Guallar, Luís Amigó Ferrer, obispo de Segorbe entre 1913 y 1934, encargó a José María Ponsoda un monumental grupo escultórico de Nuestra Señora de las Tres Avemarías, de tamaño natural, para el seminario de la diócesis de la que era titular. Fundador de la Congregación de las Terciarias Capuchinas y de los Terciarios Capuchinos, la Virgen de las Tres Avemarías devino devoción propia de la familia capuchina, dando lugar a obras de notable complejidad. La de Segorbe, conocida únicamente por la efigie del Padre Eterno [Fig. 194], inserta en uno de los álbumes de fotografías del escultor, en cuyo montaje figura la inscripción: “-Se veneraba en el Seminario de Segorbe”, debió seguir el modelo de otros conjuntos, como se desprende de las semejanzas que dicha efigie observa con las de los grupos escultóricos de l’Ollería, Crevillent [L.E., nº 852], o Massamagrell [L.E., nº 1220]. El Eterno, efigiado como un anciano de rostro noble, largos cabellos y barba poblada, figura sentado sobre nubes, vestido con túnica ceñida y capa abrochada al cuello cubriendo sus rodillas. Presenta la cabeza nimbada por el triángulo trinitario y eleva la diestra en actitud de bendecir, siguiendo la iconografía adoptada por el clasicismo italiano, a la que responde por poner un ejemplo la pintura de Agostino Carracci del Museu d’Art de Catalunya, depósito Real Academia de Bellas Artes de San Jorge [Fig. 195].



Fig. 194. José María Ponsoda, *El Padre Eterno*. 1917. Segorbe. Iglesia del Seminario. (Destruído).



Fig. 195. Agostino Carracci (Bologna, 1557-Parma, 1602), *El Padre Eterno*. Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

89.

Nuestra Señora del Carmen. Post. 1917.

Madera policromada. Tamaño natural.

Tarragona. Religiosas Terciarias Carmelitas de la Caridad. (Destruída).

Encargada por Pura Ximénez de San José, religiosa Terciaria Carmelita de la Caridad, a la sazón superiora de la comunidad de Tarragona desde 1917, ha de datarse a partir de ese año, precediendo otros encargos, como unas andas con armazón de hierro (1924), [L.E., nº 1441], y un Sagrado Corazón de Jesús de cemento portland blanco (1928), [L.E., nº 1856]. La obra, para la que nos decantamos por una fecha de encargo cercana a 1924, dado el culto de esta advocación de la Virgen por la congregación de las Terciarias Carmelitas, figura en una anotación a lápiz sobre el montaje de la fotografía del obrador: “Colegio de H^{bas} T. Carmelitas de Tarragona”. Se trataba de una imagen sedente, sobre un trono de abultadas nubes, al uso de las primeras décadas del siglo XX [Fig. 196]. En ella, la Virgen, vestida con el hábito carmelitano, y la capa abrochada al cuello, con la que cubría sus rodillas, mostraba el Niño Jesús de pie, vestido con una túnica sin ceñir que recuerda las imágenes góticas, en actitud oferente; mientras sostenía el cetro y el escapulario carmelita. El modelo sedente, al que se ciñe la imagen de María Auxiliadora pintada en el ábside de la basílica a ella dedicada en Turín, gozó de la estima de diversas congregaciones religiosas, como atestigua la conversión de numerosas obras estantes en sedentes. Inspirado por el clasicismo y el historicismo que informaron la estampa devota, la aparición de imágenes sedentes en los folletos y catálogos de los talleres de imaginería olotenses atestigua su actualidad [Fig. 197]. José María Ponsoda lo utilizó en numerosas ocasiones, singularmente en una imagen de la que existe fotografía en el obrador, en la que el Niño Jesús figura sentado al brazo de la Virgen. Relacionadas con ésta y la obra de Tarragona se encuentran numerosas imágenes labradas en la posguerra, como las de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia [L.E., nº 2577] y Llocnou de Sant Jeroni [L.E., nº 2996], [Figs. 198, 199].



Fig. 196. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Carmen*. Post. 1917. Tarragona. Carmelitas de la Caridad. (Destruída). Fig. 197. Modelos de vírgenes sedentes del folleto comercial publicado por el taller olotense “El Sagrado Corazón-Anónima Mató”. Ca. 1930.



Fig. 198. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen*. 1940. Valencia. Iglesia de San Juan y San Vicente.



Fig. 199. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen*. 1951. Llocnou de Sant Jeroni. Iglesia de San Roque.

90.

Nuestra Señora de las Tres Avemarías. 1918.
Madera policromada. 90 cm de figura y 250 cm de altura total.
Crevillent. (Destruído).
Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 852.

La Virgen figura sobre un trono de nubes, integrado por un orbe y un mancebo con los brazos extendidos en actitud oferente [Fig. 200], semejante al grupo del los Capuchinos de Córdoba. Presenta las manos sobre el pecho, al modo de la Virgen del Quinto Misterio de Gloria del rosario monumental de Montserrat, obra Juan Flotats Lluciá (Manresa, 1847-Barcelona, 1917), el manto abrochado al cuello y la cabeza cubierta por una toca. El modelo, tomado sin duda de la estampa devota, aparece transformado en la imagen de la colegiata de Xàtiva, obra del discípulo de José María Ponsoda, Ramón Granell [Fig. 201]. Sedentes sobre columnas de nubes de las que emergen tres angelitos con filacterias, se disponen el Padre y el Hijo, que siguen el modelo de la Virgen de las Tres Avemarías de l'Ollería. El Espíritu Santo aparece entre las dos personas, en el centro de una enrayada de rayos rectos y serpentinas, que sustituyó la primitiva disposición junto al Padre Eterno considerada poco ortodoxa.



Fig. 200. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1918. Crevillent. (Destruída).



Fig. 201. Ramón Granell, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Ca. 1950. Colegiata de Xàtiva.

91.

Purísima Concepción. 1918.
Madera policromada. 250 cm.
Valencia. Iglesia Castrense de San Vicente Ferrer.
Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 867. *Oro de Ley*, Valencia, 15 de Diciembre de 1918.

Encargada por el capitán Gonzalo Rodríguez Romero, en representación del Arma de Infantería que la sufragó, se dispuso originalmente en un retablo neogótico de madera, confiado a José María Ponsoda al año siguiente [L.E., nº 946], que fue descabalado en el curso de las reformas repristinadoras de los años setenta. La imagen [Fig. 202], sigue el planteamiento consagrado por Murillo en la pintura del Hospital de los Venerables de Sevilla, conocida como de Soult [Fig. 203], erigida desde el siglo XIX en modelo recurrente de numerosas obras, gracias a la acción de los católicos franceses que la divulgaron generalmente mediante litografías, frente a otros vernáculos, como la *Purísima* de Esteve de la catedral o la de Joan de Joanes de la iglesia de la Compañía de Valencia, sin lugar a dudas menos valorados por el ejército. Dicho modelo sería el preferido en los monumentos a la Purísima Concepción que se erigieron en Sevilla o Málaga, el primero de ellos del escultor Lorenzo Coullaut Valera. Numerosos escultores se

basaron también en él para ejecutar sus imágenes en madera policromada. Su presencia resultó habitual en la imaginería seriada de los talleres de Olot, que lo incluyeron reiteradamente en sus catálogos. El escultor Carlos Flotats lo utilizó después de la Guerra Civil en la *Purísima* que hoy se venera en la iglesia de San Diego de Cartagena, costeadada por la familia Magro. Escultores de trayectoria más personal, como Mariano Benlliure, lo tuvieron en cuenta en algún momento, como sugiere la posición de las manos cruzadas sobre el pecho, de la *Purísima* de las religiosas de la calle Velázquez de Madrid, que el valenciano realizó en 1898. Ya la *Purísima* del Hospital de la Orden Tercera de Madrid, labrada en 1867, obra del escultor Salvador Páramo y López (Madrid, 1828-1890.), acusa su influencia. José María Ponsoda lo utilizó en la imagen encargada por un capellán castrense en 1913 [L.E., nº 393], que cabe considerar el precedente de la obra que nos ocupa y en las de Villanueva de Alcolea, también de 1918, [L.E., nº 899], Sotresgudo (Burgos), de 1919, [L.E., nº 942], el colegio de Santa Ana del Grao de Valencia, de 1925 [L.E., nº 1547], y las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Antofagasta (Chile), [L.E., nº 3218].

A diferencia del retablo, la imagen de la Iglesia Castrense de Valencia, ofrece un planteamiento opuesto al neogoticismo, seguido únicamente en la molduración aristada de la peana sobre la que asienta, mostrándose en la línea del neobarroco, revitalizado por el influjo de la plástica realista de finales del siglo XIX. El orbe, dispuesto en el aire, descansa sobre un ingrátido trono de nubes perforado con tres livianos puntos de apoyo, en lugar de constituir un compacto y cerrado volumen. En él figuran dos expresivos querubines portando sendos escudos de talla dorada hoy perdidos, del arma de Infantería y del Reino de España, este último en el centro de la esfera. El lado izquierdo lo ocupan las puntas del creciente lunar que emergen de las nubes. El querubín central, cuyo acusado escorzo recuerda el ángel que presenta la misma posición en el grupo del Corazón de María de la casa madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [L.E., nº 2939]. Elevada sobre el trono, la *Purísima*, viste túnica dorada cubierta de rameados de hojarasca, a la manera de un riquísimo espolín, cuya calidad contrasta con el oro falso de la peana, restaurada años después a expensas de la baronesa de Terrateig. Con el pie derecho pisa la serpiente del Génesis, y con las manos cruzadas sobre el pecho, sostiene una de las puntas del manto azul celeste, que desplegado tras la espalda cae en diagonal, a su derecha, cubriendo la espalda al querubín de este lado. La cabeza con la mirada hacia el cielo, la boca entreabierta, los mechones de pelo sueltos [Fig. 204], separados del bloque, cual si estuvieran humedecidos, que aparecen en el *Sagrado Corazón de Jesús* de las Agustinas de Alcoi [L.E., nº 441], al modo seguido por el realismo escultórico de las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX [Fig. 205], o el plumaje de las alas de los ángeles, y su expresión vivaz [Figs. 206, 207], asimismo en la línea del realismo, coadyuvan a considerar esta obra entre lo mejor de su producción. Relacionada con la imagen de la Iglesia Castrense de Valencia se conserva en el archivo del obrador, una fotografía de una obra que sigue si mismo planteamiento, acaso la documentada en 1913 [L.E., nº 393], [Fig. 208]. Relacionada finalmente con la estela de Murillo está la *Purísima* de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Antofagasta [L.E., nº 3218], [Fig. 209].



Fig. 202. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1918. Valencia. Iglesia Castrense.



Fig. 203. Bartolomé Esteban Murillo, *Purísima Concepción de los Venerables*. Ca. 1678. Madrid. Museo del Prado.



Fig. 204. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1917. Valencia. Iglesia Castrense. (Detalle).



Fig. 205. Aniceto Marinas (1866-1953), *Monumento a Juan Bravo* (detalle). Segovia. 1921.



Figs. 206, 207. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1917. Valencia. Iglesia Castrense. Detalle de los ángeles del trono.



Fig. 208. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1913? Paradero desconocido.



Fig. 209. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1961. Antofagasta. Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

92.

Los Sagrados Corazones de Jesús y de María. 1918.

Madera policromada. 110 cm de figura.

Sotresgudo (Burgos). Iglesia de San Miguel.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 941.

Inscripciones: “REINARE”. (En el orbe del Sagrado Corazón de Jesús). “TOTA PULCHRA”. (En el orbe del Sagrado Corazón de María).

Encargados por el reverendo Estaban González Calleja, seguramente a través del contacto de algún eclesiástico valenciano influyente, no en vano, el año en que se hallan documentadas coincide con el del inicio del pontificado en la mitra burgalesa, de Juan Benlloch y Vivó (Valencia, 1864-Madrid, 1926), las imágenes, destinadas a ocupar los lados de la capilla mayor, muestran el virtuosismo y la exquisitez de las mejores obras del maestro en torno a los años veinte [Figs. 210, 211]. A pesar de que su primitiva disposición se muestre actualmente alterada, percibiéndose descontextualizadas, al ofrecerse juntas, en una misma pared, el empaque monumental de sus elegantes figuras, elevadas sobre un trono de nubes con orbe, la calidad de la talla, prolija en detalles, al modo seguido por el realismo escultórico, y su elegante policromía con delicadas orlas de oro fino, y naturalistas carnaciones, deviene notable, sobre todo si pensamos que no ofrecen el carácter de imágenes titulares, resultando sorprendente su óptimo estado de conservación. Todo ello se revela especialmente patente en el *Sagrado Corazón de Jesús*, cuyo modelo retoma el de la imagen de Lorxa [L.E., nº 264], superándola acaso en la belleza del rostro [Fig. 212]. El *Sagrado Corazón de María*, basado en las imágenes de la Iglesia de Los Ángeles del barrio madrileño de Cuatro Caminos [L.E., nº 280], y el Hospital de Alcoi [L.E., nº 671], ofrece un carácter menos afable en el rostro, aunque más escultórico, con marcados y táctiles pliegues en la túnica, en la línea de la estatuaría civil de la época.



Fig. 210. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús.* 1918. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.



Fig. 211. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de María.* 1918. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.



Fig. 212. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús* (detalle). 1918. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.

93.

Purísima Concepción. 1918.

Madera policromada. 150 cm de altura.

Sotresgudo (Burgos). Iglesia de San Miguel.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 942.

De menor calidad que las imágenes precedentes, la *Purísima Concepción* de Sotresgudo resulta representativa del prestigio de Murillo en la iconografía inmaculista [Fig. 213]. Efigiada con túnica y manto azul cruzado sobre ella en sentido diagonal, simbólico de la pureza, y dispuesta sobre un trono de nubes con orbe en el que campea el creciente lunar y la serpiente pisada, eleva sus ojos al cielo, y dispone las manos sobre el pecho. Relacionada con la producción de los obradores valencianos en torno a 1900, ha de señalarse la imagen que se conserva en la iglesia de San Lesmes de Burgos [Fig. 214].



Fig. 213. José María Ponsoda, *La Purísima Concepción*. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.



Fig. 214. Obrador valenciano, *La Purísima Concepción*. Ca. 1900. Burgos. Iglesia de San Lesmes.

94.

San Fernando. Ca. 1918.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

El santo se dispone sobre una peana de esquinas cortadas, carente de molduras al uso habitual en los obradores barceloneses. En ella figuran tres escudos de dudosa identificación, entre refinada ornamentación de hojarasca dorada, y una neogótica columna helicoidal cubierta por un paño que soporta el orbe. En él se apoya, mientras sostiene el cetro, en referencia a la realeza. Al respecto ciñe también corona de impronta medievalizante, y viste capa con revés de armiño, anudada a uno de los hombros, al tiempo que eleva los ojos al cielo con la mano sobre el pecho, en ademán de juramento, en referencia a su defensa de la fe católica durante la Reconquista. La belleza del rostro, en la línea de las obras más inspiradas de José María Ponsoda, aunando a la par sentimiento devoto y naturalidad, la elegancia de los ropajes, y la exquisitez de la policromía, pródiga en delicados motivos goticistas, coadyuvan a la presencia de esta obra, conocida por la fotografía del archivo personal del escultor en este catálogo [Fig. 215], aún a pesar de desconocer las circunstancias que rodearon su materialización, relacionable no obstante con el estamento militar, que encargó a Vicente Rodilla una imagen de San Fernando en la época de su estancia en Melilla. En este sentido pudo haber sido realizada para la iglesia Castrense Valencia, para la que llevó a cabo una Purísima Concepción de gran tamaño en 1918 [L.E., nº 867].

El modelo, que recuerda algunas estampas devotas de reyes santos, impresas por establecimientos litográficos extranjeros [Fig. 216], fue utilizado por nuestro escultor en el *San Luís* de los Franciscanos de Teruel [L.E., nº 2989], [Fig. 217]. Especialmente recurrente resulta el detalle de las botas puntiagudas en señal de distinción, y la túnica de mangas cortas ceñida con correa, al modo del *Ferdinand Philippe de Orleans* efigiado como San Fernando de Ingres. La influencia detentada por la estampa devota en el estilo de la imaginería seriada se manifiesta en el San Serapio Mártir de los Mercedarios de Sevilla, obra vaciada en pasta en algún taller de Olot [Fig. 218].



Fig. 215. José María Ponsoda, *San Fernando*.
Ca. 1918. Paradero desconocido.



Fig. 216. San Enrique Emperador según
una estampa devota inglesa.



Fig. 217. José María Ponsoda, *San Fernando*.
1951. Teruel. Iglesia de los Franciscanos.



Fig. 218. Taller olotense, *San Serapio Mártir*.
Sevilla. Iglesia de los Mercedarios.

95.

El Beato Álvaro de Córdoba. 1919.

Madera policromada. 100 cm de figura y 20 cm de peana.

Valencia, Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 985.

El beato, de dulce y añorada expresión, viste hábito dominico, decorado con finas orlas clasicistas, porta en la diestra un pan, alusivo a su caridad, mientras recoge el escapulario sobre el que figuran unas flores [Fig. 219], al modo en que lo representa la estampa de Palomino. El modelo, de escueta verticalidad e inspiración devota, en la línea de la imaginería de los talleres de Olot, basados con frecuencia en las estampas francesas, está en la línea meramente piadosa del Beato Enrique Susón [L.E., nº 682], y la imagen procesional de Santo Tomás de Aquino del mismo templo [L.E., nº 706].



Fig. 219. José María Ponsoda, *El Beato Álvaro de Córdoba*. 1919. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

96.

San Jaime. 1919.

Madera policromada y telas endurecidas. 90 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1017.

Encargado por un particular de Valencia, el conjunto estaba integrado por la imagen de San Jaime sobre un caballo en corveta y tres moros abatidos [Fig. 220]. El caballo estaba completamente esculpado, a diferencia de las figuras, con cabezas, manos y pies tallados, y ropajes modelados en telas endurecidas. Inspirado en el lienzo de Santiago en la batalla de Clavijo de José Casado del Alisal, observa notables paralelismos con el *San Jaime* de José Viciano, que Vicenta del Río Díaz ha dado a conocer, cuya fotografía se conserva en el archivo personal de nuestro escultor [Fig. 221]. La obra revela la calidad alcanzada por el obrador en la realización de trabajos realizados con el concurso de las telas endurecidas, como procedimiento para abaratar costes. El tema fue retomado por el escultor en 1950 en la imagen realizada para las damas de Santiago de Melilla, obra carente de las figuras abatidas, tallada íntegramente en madera [L.E., nº 2943].



Fig. 220. José María Ponsoda, *San Jaime*. 1919. Paradero desconocido.



Fig. 221. José Viciano, *San Jaime*. Última década del siglo XIX. Paradero desconocido.

97.

San Miguel. 1919.

Madera policromada. 120 cm de figura.

Solsona. Convento de Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1052.

Realizado conjuntamente con un San Gabriel, del que no se conocen testimonios fotográficos, presenta al arcángel con las alas al vuelo, erguido sobre el demonio, vestido con polainas, faldellín y coraza, al uso militar de su iconografía, alzando la espada con la diestra, mientras se defiende con la rodela [Fig. 222]. El modelo parece tomado del grabado de devoción, que reformula para la modernidad la pintura del occidente cristiano desde el Renacimiento. La imaginería valenciana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX lo asumió a través de la influencia de imágenes antiguas como el San Miguel de Enguera, de Ignacio Vergara, blandiendo la espada con las alas al vuelo, cuya impronta manifiesta la imagen del folleto publicitario de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 36, nº 663. p. 37, nº 426), [Fig. 223]. En su materialización se destacan las aportaciones de Rafael Sanzio y Guido Reni (Museo del Louvre, e Iglesia de los Capuchinos de Roma, respectivamente), que confluyen en la obra de pintores académicos como José López Enguídanos (1757-1812), autor del lienzo de la iglesia del Oratorio de Gracia en Madrid [Fig. 224]. José María Ponsoda recibió el encargo en 1925 de un San Miguel para el santuario de Lledó de Castelló, de dimensiones mayores [L.E., nº 1634], que probablemente debió llevar a cabo arreglo al mismo modelo, como de frecuente ocurrió con algunos temas poco demandados al obrador en su época, como San Antonio Abad o San Roque. Durante la posguerra pervive en el San Miguel de Agres de Francisco Teruel, labrado en 1943 [Fig. 225], o el de la iglesia de la Asunción de Bocairent, obra de Carmelo Vicent. Su condición de discípulo de José María Ponsoda acredita sus paralelismos con la imagen de Solsona.



Fig. 222. José María Ponsoda, San Miguel Arcángel. 1919. Solsona. Convento de Dominicos. (Destruído).



Fig. 223. *San Miguel*, imagen reproducida en el folleto publicitario del obrador de José Tena impreso Ca. 1915.



Fig. 224. José López Enguñados, *San Miguel*. 1796. Madrid. Oratorio del Caballero de Gracia.



Fig. 225. Francisco Teruel Francés, *San Miguel*. 1943. Agres. Iglesia de San Miguel.

98.

San Francisco de Asís. 1920.

Madera policromada. 130 cm de altura.

Valencia. Colegio de Terciarias Franciscanas del Grao. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1110.

Vestido con el hábito franciscano sostiene un crucifijo, mientras dispone la mano derecha sobre su pecho [Fig. 226], al modo de la imaginería de los siglos XVII y XVIII que reelaboran las fuentes modernas. La obra, basada sin duda la estampa litográfica que inspiró la imaginería de los obradores barceloneses y olotenses [Figs. 227, 228], aúna la inspiración devota, con el sobrio naturalismo de algunas imágenes del santo ejecutadas en esta época, como las de Portugaleta [L.E., nº 540], y los Dominicos de Guayaquil (Ecuador), conocida por una fotografía; obra datable en torno a 1926, año en el que está documentada una Virgen del Rosario para los mismos religiosos [L.E., nº 1683]. Relacionada con la imagen de las Terciarias Franciscanas del Grao de Valencia, está la del Asilo de la Lactancia [Fig. 229], institución regentada por las mismas religiosas [L.E., nº 1194], que ostenta cruz de fundador, y el crucifijo en la otra mano, dejando ver la llaga del costado, así como la del convento franciscano de Hellín [L.E., nº 3027], inspirada directamente en la imagen del Grao, a la que añade mayores dosis de realismo por influencia de la imagen de Ecuador. José María Ponsoda realizó numerosas imágenes del Santo de Asís en la década de los años veinte, de las que desconocemos el modelo de referencia, una de ellas fue la de las Terciarias Franciscanas del Cabanyal (Valencia), [L.E., nº 1672], que hemos de relacionar con el trato de favor que la congregación dispuso al escultor, encargándole no solamente imágenes, sino el completo amueblamiento de sus capillas. Vinculadas al modelo de las Terciarias Franciscanas del Grao de Valencia se encuentran las imágenes de Francisco Teruel de Balones y San Francisco de Oliva labradas en la posguerra, en las que se percibe nuevamente la influencia de los modelos barrocos [Fig. 230].



Fig. 226. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1920. Valencia. Colegio Terciarias Franciscanas del Grao. (Destruído).



Fig. 227. Viuda de Reixach Vilas, *San Francisco de Asís*. 1923.



Fig. 228. Talleres Anónima Mató, *San Francisco de Asís*. Ca. 1930.



Fig. 229. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1921. Valencia. Terciarias Franciscanas del Asilo de la Lactancia. (Destruído.).



Fig. 230. Luís Salvador Carmona (Nava del Rey, 1708-Madrid, 1767), *San Francisco de Asís*. Estepa. Iglesia del convento de San Francisco.

99.

San Isidro. 1920.

Madera policromada. 150 cm.

Sotresgudo (Burgos). Iglesia de San Miguel.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1143.

El santo, vestido con camisa remangada, zaragüelles y polainas, al modo de los ricos labradores castellanos del siglo de oro, junta las manos en actitud de oración, disponiendo las piernas en elegante contraposto. A sus pies figura el ángel dirigiendo los bueyes que labraban solos mientras el santo rezaba, la fuente que hizo brotar, y la laya, de remover la tierra, cuyo astil cruza sus manos [Fig. 231]. El modelo parece inspirado en una conocida estampa del santo firmada por Rosales [Fig. 232], acaso el pintor Eduardo Rosales (Madrid, 1836-1873), cuya figura invierte. Dicha estampa, sin duda se basa en alguna pintura antigua a la que sin duda remite, como atestigua el lienzo de devoción conservado en el Museo de Arte Colonial del Estado de Mérida (Venezuela). Las manos juntas en actitud de oración, ladeadas hacia la derecha y el rostro mirando al cielo, aparecen en el Santiago que se venera en su capilla de la basílica del Pilar de Zaragoza, obra del escultor Antonio Palao Marco (Yecla, 1824-Zaragoza, 1886), fechada en 1858, reelaboración libre de la pintura de este santo de Guido Reni, llevada al grabado por Fernando Selma (Valencia, 1752-Madrid, 1810). El modelo de la imagen de Sotresgudo se utilizó al menos en otra, conocida por la fotografía del archivo personal de nuestro escultor [Fig. 233]. Acaso la encargada en 1917 para Burgos por Dámaso Burgos, canónigo de la catedral de Valencia [L.E., nº 632], conocida tal vez por su párroco Esteban Calleja González.



Fig. 231. José María Ponsoda, *San Isidro*. Ca. 1920. Sotresgudo. Iglesia de San Miguel.

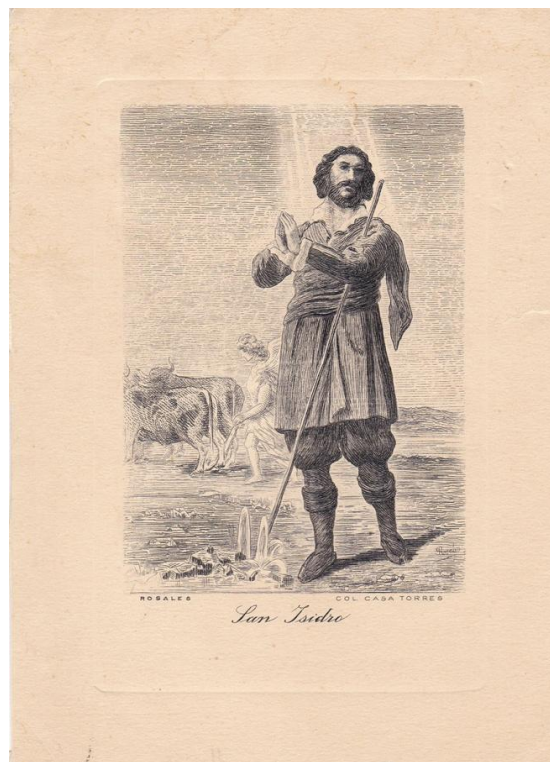


Fig. 232. San Isidro según estampa de Rosales.



Fig. 233. José María Ponsoda, *San Isidro*.
Ca. 1917. Fotografía del obrador.

100.

Sagrado Corazón de Jesús. 1921.

Madera policromada. 100 cm de altura.

Moncada. Noviciado Terciarias Franciscanas de la Inmaculada. (Paradero desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1143.

Inscripciones: “REINARE...” (En la banda que cruza el orbe).

La imagen, conocida por la fotografía del obrador [Fig. 234], al dorso de la cual puede leerse: “Imagen que se venera en las H^{nas} Franciscanas del Noviciado de de Moncada Valencia”, fue encargada por la superiora de las Terciarias Franciscanas de Moncada, la circunstancia de que exista otra imagen del Sagrado Corazón de Jesús, relacionada con el mismo cliente [L.E., nº 1375], podría añadir confusión sobre ella, de no ser por señalarse su relación con el noviciado. Jesucristo, sobre un orbe con nubes, vestido con una túnica sin ceñir y con una capa abrochada al cuello, muestra su corazón, que simboliza su amor a los hombres, mientras con la diestra, ostenta la Eucaristía, que constituye el memorial de su entrega. La fusión de la iconografía del Sagrado Corazón, con la de Jesucristo como Salvador Eucarístico aparece en otras obras labradas en torno a los años veinte, como el Sagrado Corazón Eucarístico de la Iglesia del Temple de Valencia [L.E., nº 2018], o la imagen labrada para el obispo de Barcelona Manuel Irurita, conocida por la fotografía del obrador [Fig. 235], en cuyo dorso puede leerse: “Fue destruido por la barbarie roja. Imagen que hice para el Excmo. Sr. Obispo de Barcelona Manuel Irurita”, muy semejante a la de Moncada. Resulta común a todas ellas la inspiración nazarena, que recuerda los modelos de los talleres olotenses y las obras de algunos escultores que la asumieron como Miguel Castellanas Escolá o José LLimona.



Fig. 234. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1921. Moncada. Noviciado de las Terciarias Franciscanas.



Fig. 235. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Imagen encargada por el obispo Manuel Irurita. Ant. 1927. (Destruído).

101.

Niño Jesús de Praga. 1921.

Madera policromada. 75 cm de figura.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “CUANTO MAS ME HONREIS MAS OS FAVORECERE” (En una tarjeta que ocupa el frontis de la peana.)

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1171.

De pie, sobre una peana barroca con grandes cartelones, en la que se leen las palabras del Niño Jesús al hermano Cirilo, carmelita que restauró su profanada imagen, figura efigiado al modo de un emperador del Sacro Imperio, con túnica y capa bordada, cuellos y puños de encaje, y corona imperial sobre su cabeza. Sostiene el orbe coronado por la cruz mientras nos bendice con la diestra [Fig. 236]. El modelo responde a la secular efigie de cera venerada en la iglesia del convento carmelitano de Praga, divulgado por los talleres olotenses en sus catálogos comerciales. Se trata de la imagen realizada para Cuerva (Toledo), como atestigua su tamaño, y la cuidada decoración “con adornos de relieve” de los ropajes, que remeda la labor de los bordados a realce. José María Ponsoda llevó a cabo otras imágenes de esta iconografía, como las dos que remitió en 1912 a Vila-real [L.E., nº 271, 285], alguna de ellas identificable con la imagen aparecida en el frontispicio de la revista *La Semana Católica (La Semana..., Año XXIV, Valencia, 27 de diciembre de 1914, nº 51)*, [Fig. 237]. También una para las Carmelitas de la Caridad de la Gran Asociación Valenciana de Caridad (nº 1215). Después de la Guerra Civil se documentan las de las religiosas de la Purificación de Pedralba, de pequeño tamaño [L.E., nº 2258], la que remitió a Nueva York por mediación del reverendo Rufino García [L.E., nº 2824], y la de la iglesia de La Pobra de Farnals [L.E., nº 2829], esta última inspirada en la imagen de Cuerva, como atestigua el hecho de que nuestro escultor presentara su fotografía a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 19/ 81).



Fig. 236. José María Ponsoda, *Niño Jesús de Praga*. 1921. (Paradero desconocido).



Fig. 237. José María Ponsoda, *Niño Jesús de Praga*. 1912. Paradero desconocido.

102.

Santo Tomás de Aquino. 1921.

Madera policromada. 160 cm de figura.

Valencia. Convento de Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1209.

Encargado por el padre Santiago Meseguer O.P., a quien se debió asimismo la imagen procesional labrada en 1917 [L.E., nº 706], a diferencia de ella prescinde del trono de nubes, disponiéndose sobre una alta peana octogonal, con moldura de hojarasca y delicada tracería de lancetas [Fig. 238]. Se trata de una de las imágenes de altar de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, bendecida en 1916, cuyo interior amuebló el obrador de José María Ponsoda con retablos neogóticos e imágenes de gran calidad. Vestido con el manto negro sobre el hábito, porta el sol radiado sobre su pecho, alusivo al brillo que dio a la ciencia, y sostiene el libro y la pluma, en alusión a su actividad filosófica. La cabeza nimbada, al modo de la imaginería barcelonesa, en gesto de elevar los ojos al cielo, según el sentido naturalismo que subraya la madurez de su estilo [Fig. 240], trasciende la estampa devota del modelo [Fig. 239], a la que remiten sus atributos iconográficos. Relacionada con este modelo se conserva una fotografía de una obra de menores dimensiones que acentúa el carácter devoto [Fig. 241].



Fig. 238. José María Ponsoda, *Santo Tomás de Aquino*. 1921. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 239. Santo Tomás de Aquino según una estampa fechada en 1852.



Fig. 240. José María Ponsoda, *Santo Tomás de Aquino*, (detalle). 1921. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 241. José María Ponsoda, *Santo Tomás de Aquino*. Paradero desconocido.

103.

San Francisco de Asís. 1921.

Madera policromada. 120 cm de altura total.

Alfara del Patriarca. Terciarios Franciscanos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1216.

El santo, cuya fotografía publicó el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 220, nº 6319), [Fig. 242], se dispone sobre un trono de nubes en cuya base descansan la cruz, el libro, y la calavera, alusivos a la penitencia. Figura con las señales de los estigmas en las manos, perforadas por clavos, y se acompaña de un elegante ángel mancebo sobre un trono de nubes, señalando hacia su figura. Así lo representó el escultor Juan Porcel en la imagen de la iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid, destruida en 1936. La imagen de Alfara constituye una simplificación de la imagen labrada para Venerable Orden Tercera de Moncada en 1908. El modelo, se relaciona por tanto con la herencia barroco-clasicista que inspiró la imagen del catálogo de José Romero Tena [Fig. 243], sentado sobre un trono de nubes con sendos mancebos y los brazos abiertos, a la manera de la apoteosis de San Juan de la Cruz en su iglesia del Alba de Tormes.



Fig. 242. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1921. Alfara del Patriarca. Terciarios Franciscanos.



Fig. 243. Obrador Valenciano, *San Francisco de Asís*. Ca. 1900. Imagen reproducida en el folleto publicitario de José Romero Tena.

104.

Virgen de las Tres Avemarías. 1921.

Madera policromada. 100 cm de figura.

Massamagrell. Convento capuchino de Santa María Magdalena. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1220.

Dispuesta sobre un trono con un orbe y dos ángeles mancebos, la Virgen vestida con túnica ceñida y manto abrochado al cuello, nos muestra su corazón, y extiende la mano derecha en señal de ofrecimiento. A los lados y sobre columnas de nubes, de las que emergen serafines y un angelito, figuran el Padre y el Hijo, y entre ellos el Espíritu Santo, dispuesto en el centro de una enrayada de rayos rectos y serpentinas [Fig. 244]. El modelo de las figuras de la Trinidad resulta semejante a los grupos de l'Ollería y Crevillent [L.E., nº 852]. A diferencia de ellos, la Virgen invierte la disposición de las manos, y en consecuencia la orilla del manto cayendo en zig-zag se dispone en el lado contrario. La composición, del conjunto resulta muy semejante a la del grupo de los Capuchinos de Córdoba [Fig. 245], acaso por

inspirarse también en la estampa devota. El modelo figuró con anterioridad en la imagen labrada para las misiones capuchinas de Colombia, conocida por la fotografía del obrador [L.E., nº 736 o nº 1084], [Fig. 246], de calidad inferior a la obra que nos ocupa, y acaso en la de los Capuchinos de Valencia [L.E., nº 471], recreada por Carmelo Vicent después de la Guerra Civil, que muestra sospechosas semejanzas con la de Masamagrell, cuya éxito atestigua su aparición en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 163, nº 6069). Relacionada con el mismo planteamiento, el archivo personal de José María Ponsoda conserva la fotografía de una tercera [Fig. 247].



Fig. 244. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1921. Massamagrell. Convento de la Magdalena. (Destruída).



Fig. 245. Obrador valenciano, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Ca. 1920. Córdoba. Iglesia de los Capuchinos.



Fig. 246. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1917. Santa Marta.



Fig. 247. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Paradero desconocido.

105.

El Tránsito de San José. 1922.

Madera policromada. Tamaño natural.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1302.

Dentro del conjunto de retablos e imágenes encargadas por los Franciscanos para el amueblamiento de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, custodiada por los frailes menores desde 1876, merece destacarse el de la capilla de San José, la segunda del evangelio desde los pies, dedicada a su Tránsito. El tema, escasamente representado en la escultura de los reinos hispánicos, abundó en Hispanoamérica y Filipinas, donde se conservan diversos grupos realizados en los obradores de Barcelona a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, entre los cuales podemos señalar el de la iglesia de San Francisco de Meycauayan (Filipinas). A alguno de estos obradores pertenece el grupo escultórico de la iglesia de San Francisco de Santiago de Compostela. Acaso por todo ello, la idea del grupo de Valencia [Figs. 248, 249], pudo darla algún religioso conocedor de los monumentales conjuntos de las misiones americanas.

La composición, enmarcada por el retablo, concebido como el de la capilla de San Francisco, al modo una guarnición de talla dorada, adaptada al medio punto del testero, presentaba un nivel terreno, en el que se disponía la efigie yacente de San José en su lecho de muerte, asistido por Jesucristo y la Virgen María, y otro celestial, en el que figuraban dos grandes ángeles mancebos, uno de ellos en acusado protagonismo, dos querubines y un sinnúmero de serafines, dispuestos alrededor de numerosas nubes algodonosas. Con diversas variaciones figura en un relieve de barro cocido conservado en el jardín de la casa de José María Ponsoda en Moncada. La figura del gran mancebo de alas extendidas, ofrece paralelismos con la figura de la Victoria de *La Coronación de Napoleón*, del Arco de la Estrella de París, de Jean-Pierre Cortot (París, 1787-1843), y del monumento a Chopin cincelado por Jacques Froment-Meurice (París, 1864-Maisons-Lafitte, 1947), en las que pervive secularizada la concepción grandilocuente y solemne de las glorias del barroco. No obstante, la inspiración procede sin duda del grabado religioso decimonónico, que divulgó el tema en estampas y láminas de devocionarios. A este respecto puede señalarse la estampa francesa que reproduce *La Muerte de San José* de los pasionistas de

Highgate (Londres), o la grabada por Louis Auguste Turgis (1818-1894), [Fig. 250], parecida en su composición al lienzo del mismo asunto de Francesc Torrás i Armengol de la Santa Cueva de Manresa. En ellas aparecen las figuras de Jesucristo y la Virgen arropando el lecho, y una gloria de ángeles sobre la escena, relacionable con la herencia de la pintura barroca en obras como la Sagrada Familia de Pompeo Batoni de la Pinacoteca Brera, por poner un ejemplo, cuya estampa poseyó María Ponsoda [Fig. 251]. Ya en el nivel terreno, San José anciano, atiende las palabras de su Hijo con semblante tranquilo, no en vano para algunos teólogos como San Francisco de Sales o San Alfonso María Liguori el santo murió de amor de Dios. Su expresiva cabeza, conservada al igual que la de Jesucristo y la Virgen, ofrece la calidad de las obras de estudio. Lo mismo puede decirse de los dos angelitos más próximos al lecho que contemplan la escena, inspirados en los hijos difuntos de José María Ponsoda. El escultor debió estimar en gran manera la cabeza de San José, como demuestra su reproducción en mármol blanco, susceptible de revelar la pureza de sus formas. La fotografía del maestro con el grupo antes de recibir la policromía atestigua la estima que le mereció el conjunto.

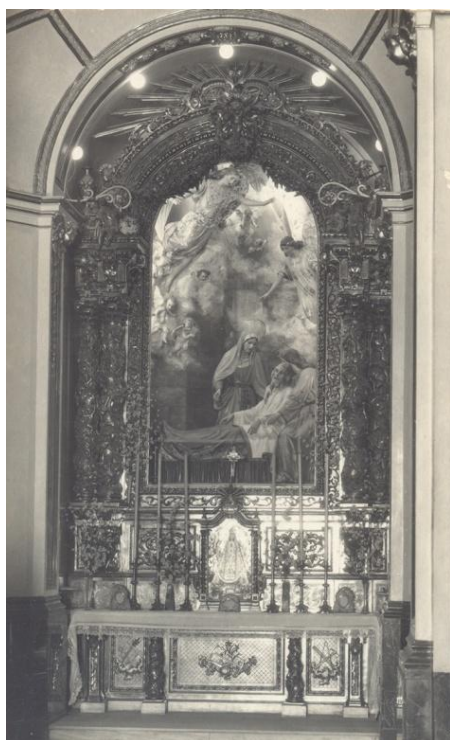


Fig. 248. José María Ponsoda, *Restauración del retablo y conjunto escultórico de la capilla de San José*. 1922. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 249. José María Ponsoda, *El Tránsito de San José*. 1922. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

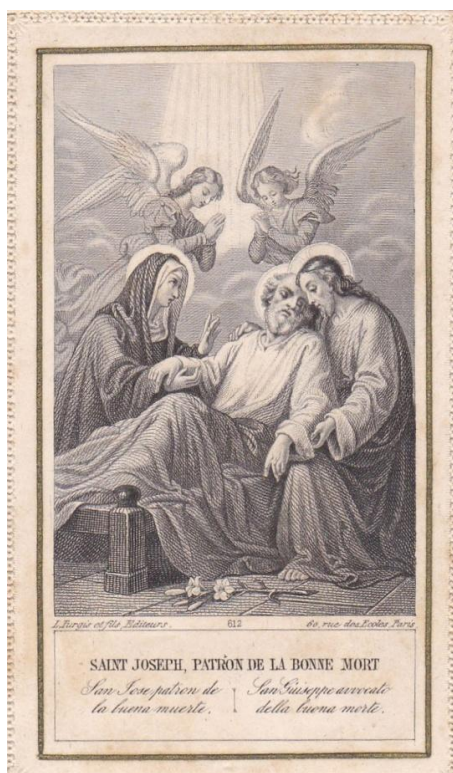


Fig. 250. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *San José Patrono de la Buena Muerte*.

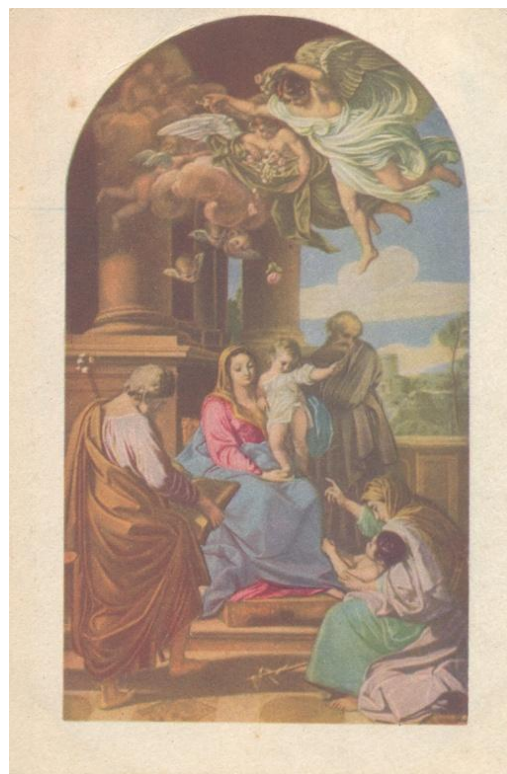


Fig. 251. Pompeo Batoni, *Sagrada Familia*. 1777. Milán, Pinacoteca de Brera. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

106.

San Antonio de Padua. 1922

Madera. 130 cm de figura.

Villanueva de Castellón. Iglesia de la Asunción. (Destruído).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1324.

El conjunto, fotografiado sin la policromía acaso por haberla contratado el cliente por su cuenta y riesgo, creemos debió destinarse a la iglesia parroquial, en tanto su estilo difiere del historicismo de la capilla del colegio de Santo Domingo. Integrado en el interior de una hornacina, cubierta con un cuarto de esfera, en la que campeaban nubes, angelitos y serafines, presentaba a San Antonio como limosnero, sobre un trono de nubes y ángeles, con el Niño Jesús de pie sobre una nube; entregando a dos pordioseros los panes que le ofrecía un mancebo [Fig. 252]. La fuente de inspiración creemos procede de la estampa devota [Fig. 253], que inspiró los modelos de los talleres de Olot y el grupo de Venancio Marco, conocido por fotografía antigua [Fig. 254]. Relacionado con este modelo se encuentra la imagen del obrador de Miguel Sales Torres, ejecutado seguramente por José López Catalá, que conocemos por una fotografía [Fig. 255], y la labrada por Enrique Galarza para la iglesia de Albaida.



Fig. 252. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1922. Villanueva de Castellón. Iglesia de la Asunción. (Destruído).

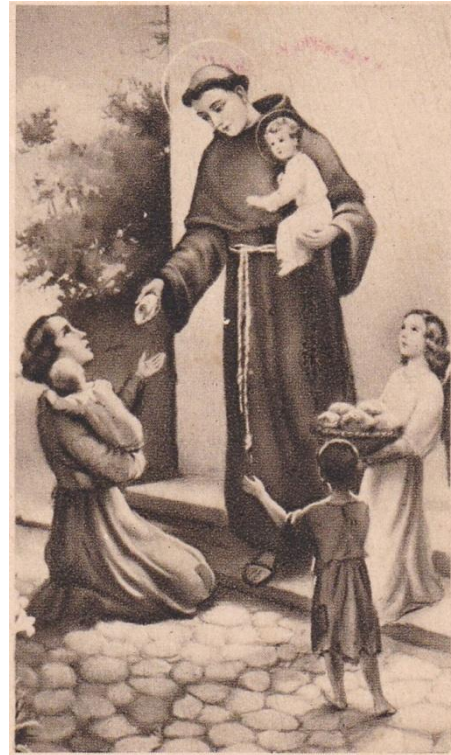


Fig. 253. Estampa devota de San Antonio de Padua. Ca. 1920.



Fig. 254. Venancio Marco Roig, *San Antonio de Padua*. Ca. 1920.



Fig. 255. Obrador de Miguel Sales Torres, *San Antonio de Padua*. Ca. 1950.

107.

Crucifijo. Ca. 1922.

Madera. 180 cm de figura.

Valencia. Iglesia del Milagro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 34.

Donado por el escultor a la catedral de Valencia en 1939, como él mismo refiere en el *Libro de Encargos*: “El Santísimo Cristo de madera de doradillo tamaño natural, que está en la Sacristía de la Catedral, que de milagro se salvó en mi casa, lo regalé en acción de gracias”. El cabildo agradeció la donación (Apéndice Documental, *Documento III*), colocándose entonces en la sacristía, pasando en los años sesenta al ático de un improvisado retablo, montado en el testero de la capilla de San Pedro, con algunas de las sargas pintadas por Nicolau Falcó para las puertas del órgano desmantelado, y la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* labrada por encargo del arzobispo Melo y Alcayde [L.E., nº 2550], retirada por esos años de la capilla de San Sebastián. El Crucifijo [Fig. 256], tallado en madera de doradillo sin policromar, salvo el dorado de la corona de espinas, trabajado en el mismo bloque, en la que se incluye el detalle de la espina atravesando la ceja, y unos discretos regueros de sangre que surcan la cabeza y las llagas, merece compartir la característica de obra de estudio con los bustos que hoy se conservan en la casa familiar del escultor en Moncada, por aplicar como aquellos la excelencia en la calidad de la talla a un depurado y correcto estudio del natural. El modelo, combina la robustez y el realismo de las imágenes antiguas en madera policromada, al que coadyuva la boca entreabierta, con la herencia academicista, fundamentalmente a través de la pintura. La cabeza ladeada hacia la derecha, los brazos en tensión, y el cuerpo y las extremidades inferiores en posición marcadamente recta por la acción del *subpedaneum* o pieza de madera sobre la que apoyan los pies, encuentra paralelismos con los crucifijos de Zurbarán, Van Dyck, o Velázquez, que cimentaron el ideal académico invocado en el Cristo de Goya, el del infante Sebastián de Borbón pintado en 1834, de la Academia de San Luca de Roma [Fig. 257], o el de Francisco Torrás Armengol (Terrassa, 1832-Madrid, 1878), del Museo de Sabadell, inspirado en ellos [Fig. 258]. La cabeza vuelta sobre la derecha y los pies separados sobre el apoyo, pueden relacionarse con el crucifijo labrado por Lorenzo Coullaut-Valera en 1917 para la cripta del Hospital de los Marqueses de Linares en Jaén. No queremos afirmar que José María Ponsoda se inspiró en él, sino que ambos escultores tuvieron en cuenta modelos antiguos.

La obra debió realizarse en torno a 1922, año en que llevó a cabo el *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302], en cuya fotografía del grupo en el obrador, figura un modelo en escayola relacionable con el que se utilizó para labrar el crucifijo de piedra que presidía la cripta del asilo de San Eugenio de Valencia [L.E., nº 1537], conocido por la fotografía de un yeso a tamaño reducido del mismo, con la aclaración a lápiz sobre el montaje del papel: “Modelo Destruído en 1936. Asilo de San Eugenio Valencia”. Relacionados con el Cristo de la catedral de Valencia cabe señalar el estudio de cabeza y torso de crucificado en madera sin policromar existente en la casa del escultor en Moncada, expuesto en 2005 en Almoradí.



Fig. 256. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1922. Valencia. Iglesia del Milagro.

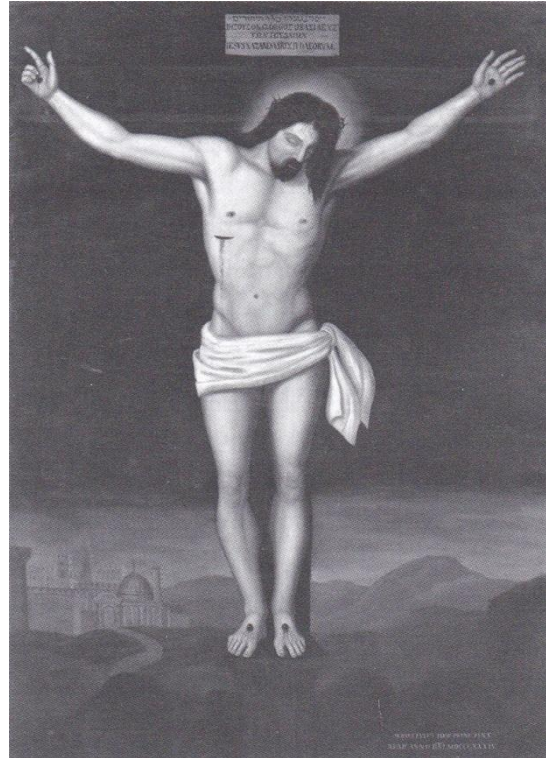


Fig. 257. Sebastián de Borbón, *Crucifijo*. 1834. Roma. Academia de San Lucas.



Fig. 258. Francisco Torras Armengol, *Crucificado*, 1876. Sabadell. Museo de Arte.

108.

San Antonio de Padua. 1923.

Madera policromada. 175 cm de figura y 25 de peana.

Santander. Convento de Capuchinos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1379.

El conjunto, que precedió el encargo de un San Francisco y un San José en 1929 [L.E., nº 1921], presentaba a San Antonio de Padua entregando uno de los panes de un cesto ofrecido por un mancebo a un niño cojo, sentado en el lateral izquierdo de la peana [Fig. 259]. La composición de gran monumentalidad, por el tamaño natural de la figura principal, retoma el modelo del San Antonio de los Dominicos de Ecuador, realizado hacia 1926 [Fig. 260], y el grupo escultórico de Villanueva de Castellón [L.E., nº 1324], [Fig. 252], tomado según se ha afirmado a propósito de esta obra, de la estampa devota, que inspiró la imaginería de los talleres de Olot, y el arte de los obradores valencianos, que manejaron con asiduidad las láminas de sus catálogos publicitarios. Frente al conjunto de Villanueva de Castellón, el presente dispone el Niño sentado sobre el brazo del santo que acaricia su barbilla, sustituyendo los pordioseros por un niño lisiado, al modo del *San Juan de Dios* del Hospital de la Malvarrosa de Valencia [L.E., nº 85]. A diferencia de aquella introduce en el lado derecho un libro abierto, relacionable con la predicación del santo, que aparece en la pequeña imagen de devoción labrada en 1918 para un particular de Cocentaina [L.E., nº 871]. Después de la Guerra Civil lo emplearon algunas imágenes, como la desaparecida de la iglesia de San Antonio de Benali (Enguera), o la iglesia de las Agustinas de Alcoi. A esta época pertenecen las imágenes de la iglesia de Tabernes de la Valldigna [L.E., nº 2644], obra de calidad superior a su modelo [Fig. 261], Real de Montroi [L.E., nº 2696], a la que el *Libro de Encargos* refiere su sujeción a la obra de Santander, y Foios [L.E., nº 2770], [Fig. 262]. Todas ellas simplifican la composición, eliminando algunas de las figuras secundarias.



Fig. 259. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1923. Santander. Iglesia de los Capuchinos.



Fig. 260. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1926. Religiosos de los Sagrados Corazones de Ecuador.



Fig. 261. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1941. Tabernes de Valldigna. Iglesia de San Pedro.



Fig. 262. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1944. Foios. Iglesia de la Asunción.

109.

Virgen del Rosario. 1923.

Madera policromada. 100 cm.

Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María la Real.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1386.

Fue encargada por el reverendo Blas Saiz, párroco de Sasamón, por mediación de algún eclesiástico cercano al valenciano Benloch Vivó, arzobispo de Burgos entre 1919 y 1926. La Virgen, de pie, sobre una media esfera, vestida con túnica, manto, y toca sobre la cabeza, sostiene el Niño, que extiende los brazos en cruz para mostrarnos el Rosario [Fig. 263]. El modelo, tomado directamente de la imaginería de Olot [Fig. 264], de donde procede la imagen recogida en el Álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 175, nº 6132)*, ofrece una inspiración de clara tendencia nazarena, como acredita la verticalidad de las telas del manto. La sencillez de la obra, que sustituye el trono de nubes por una media esfera, resulta compensada por su notable decoración con la túnica revestida de hojarasca a punta de pincel, y orlas cinceladas sobre el oro en la orilla y los bordes del manto.



Fig. 263. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1923. Sasamón. Iglesia de Santa María la Real.



Fig. 264. *Virgen del Rosario*, según modelo del catálogo comercial del taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”.

110.

Nuestra Señora de la Candelaria. 1923.

Madera policromada. 125 cm de altura.

Riohacha (Colombia). (Paradero Desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1394.

Se trata de la *Virgen de la Candelaria* encargada por Atanasio Soler, capuchino y obispo de Riohacha (Colombia). La fotografía [Fig. 265], desmiente que fuera *Nuestra Señora de la Purificación* que recoge el *Libro de Encargos*, encargada por la propietaria de la librería Chirivella de Valencia (nº 1590), obra de pequeño tamaño para su devoción. A pesar de que solo existe una fotografía de detalle de la obra, sus similitudes con la imagen de la iglesia de San Jaime de Albaterra [L.E., nº 2627], [Fig. 266], sugieren que debió seguir el mismo modelo, relacionado con la estampa devota y los modelos olotenses que inspiraron la *Virgen de la Consolación de Vila-real* [L.E., nº 1697]. La Virgen, vestida con túnica ceñida, manto abrochado al cuello, y toca sobre su cabeza, sostiene el Niño Jesús, y ofrece un cirio con la diestra. El infante, en actitud de bendecir, porta un canasto con dos pichones, alusivo al rito de la presentación en el templo de Jerusalén del primogénito varón.



Fig. 265. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Candelaria*. 1923. Misión Capuchina de Riohacha (Colombia). Paradero desconocido.



Fig. 266. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Candelaria*. 1941. Albaterra. Iglesia de San Jaime.

111.

Resucitado. 1924.

Madera policromada. 150 cm.

Hellín. Iglesia de la Asunción (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1437.

Jesucristo de pie, sobre una nube eleva el estandarte de la cruz mientras dirige los ojos al cielo, envuelto en un manto blanco [Fig. 267]. El modelo tomado de la estatuaria de Olot (*Catálogo General de imágenes, Anónima Mato...*, *Op. cit.*, p. 13, nº 96; *Sucarrats, Busquets, Torrentó y Cía, S. A...*, p. 12, nº 107), de donde pasó a la imaginería en madera de los obradores valencianos, como acredita su inclusión en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos, (Compañía... Op. cit.*, p. 188, nº 6197), procede sin duda del arte decimonónico, especialmente del mundo del grabado de devoción y la pintura donde historicismo y depuración clasicista confluyen en una imagen renovada del arte religioso, que tuvo su eco en las obras sobre la Resurrección de algunos artistas como Carl Heinrich Bloch, Johannes Dorph o Alexander Ivanov [Fig. 268]. Estas fuentes permitieron la actualización del neoclasicismo de los obradores valencianos [Figs. 269, 270]. La imagen de Hellín, que inspiró el *Resucitado* de Alfara del Patriarca, labrado en 1945, por Ramón Granell, culmina la serie de trabajos para la población albaceteña, llevados a cabo en los primeros años de la década de los veinte. *Nuestra Señora de Lourdes* y *San Rafael* [L.E., nºs 1153, 1214], y *Bernardette Sibirous*, destinada a acompañar a la primera imagen [L.E., nº 1437].



Fig. 267. José María Ponsoda, *Resucitado*. 1924. Hellín. Iglesia de la Asunción. (Destruído).

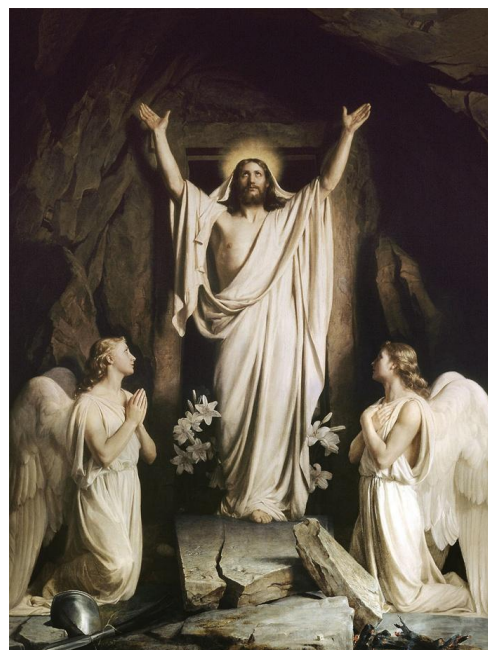


Fig. 268. Karl Heinrich Bloch, *La Resurrección*. 1873. Hillerød (Dinamarca). Museo de Historia Nacional del Castillo de Frederiksborg.



Fig. 269. Obrador de José Romero Tena, *Resucitado*. Ca. 1914. Paradero desconocido.



Fig. 270. Obrador valenciano, *Resucitado*. Medios del siglo XIX. Alpatró. Iglesia de la Asunción.

112.

San Luís Bertrán. 1924.

Madera policromada. 180 cm de altura.

Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1473.

Dispuesta sobre una peana octogonal con bordón de hojarasca, y lados decorados con tracería calada, al modo de la imagen de Santo Tomás del mismo templo [L.E., nº 1209], debió formar pareja con ella, encargada también por el mismo comitente, el padre Santiago Meseguer O.P. Aunque las medidas anotadas en el asiento correspondiente al *Libro de Encargos* no resultan coincidentes, no hay duda de que se trata de la obra que compartió con Santo Tomás los registros laterales de alguno de los numerosos retablos que poblaron las capillas de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia. Así lo sugiere el encargo en 1927 de una imagen de menores dimensiones destinada sin duda a un uso procesional [L.E., nº 1751]. Frente a esta obra, probablemente de inspiración devota, de la que no se ha conservado ninguna fotografía, la imagen de altar ofrece una acusada monumentalidad. El santo, de sólido aplomo, vestido con el hábito y la capa dominica, dispone la mano derecha sobre su pecho, mientras sostiene el cáliz con la sierpe, alusivo al veneno con el que pretendieron envenenarle durante su etapa misionera en tierras americanas [Figs. 271]. El rostro, de acusado estudio fisonómico, figura absorto, como queriendo contemplar el crucifijo, presente en la pintura de Juan de Sariñena del Museo Camón Aznar de Zaragoza, que cabe considerar su modelo [Fig. 272]. Se trata de una de las mejores aportaciones de nuestro escultor a la dignificación de la imaginería que se opera en Valencia en las primeras décadas del siglo XX, de la mano de un nuevo realismo basado en la tradición y en la observación del natural, a través de la anatomía y el estudio de los ropajes, que desprovistos de orlas doradas y aditamentos, ofrecen un tratamiento áspero y matérico [Fig. 273]. La obra plantea en consecuencia una moderna actualización escultórica de los antiguos retratos pictóricos, de la mano de un nuevo realismo, que basado en la herencia decimonónica evoluciona desde lo descriptivo a un naturalismo matizado por el decoro y las exigencias del culto. Su influencia pervive en la imagen de San Luís Bertrán de la iglesia de la Asunción de Albaida, realizada en 1953 por Carlos Román y Vicente Salvador.



Fig. 271. José María Ponsoda, *San Luís Bertrán*, (detalle). 1924. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

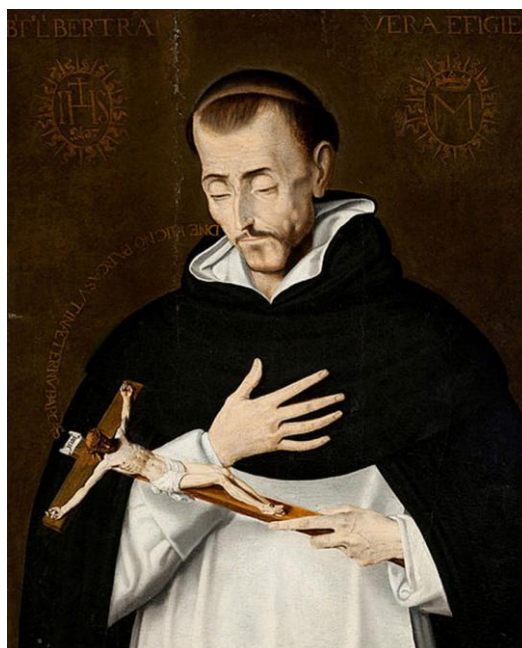


Fig. 272. Juan de Sariñena, *San Luís Bertrán*. Ca. 1581-1582. Zaragoza. Museo Camón Aznar.



Fig. 273. José María Ponsoda, *San Luís Bertrán*. 1924. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

113.

El Sagrado Corazón de Jesús. 1925.

Madera policromada. 200 cm.

Villena. Iglesia de Santa María. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1529.

Jesucristo sobre una media esfera vestido con túnica y manto echado sobre el hombro izquierdo bendice con la diestra, mientras extiende levemente la otra mano [Fig. 274]. El modelo procede de los talleres de imaginería de Olot [Fig. 275], de donde lo tomó el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* en la década de los años veinte (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 157, nº 6036), momento en que debió gozar de enorme popularidad. Después de la Guerra Civil el escultor lo utilizó en la imagen de los religiosos del Corazón de María de Xàtiva, tallada en 1943 [L.E., nº 2755], que presidió hasta 1991 la iglesia de San Agustín y hoy se conserva en la iglesia de San Francisco de la misma ciudad, en fase de ejecución en la entrevista realizada al escultor por el periodista Carlos Revenga en el periódico “El Alcázar” en 1944 (REVENGA, C., “Valencianos. José María Ponsoda, que restauró la imagen de la Virgen de los Desamparados. Lleva realizadas 2.775 obras de arte religioso”, *El Alcázar*, Valencia, de 3 de agosto de 1944), y en la de la iglesia parroquial de Pego, de 1945 [L.E., nº 2784], muy semejante a aquella en la decoración.



Fig. 274. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de Jesús*. 1925. Villena. Iglesia de Santa María. (Destruído).



Fig. 275. *El Sagrado Corazón de Jesús*, según modelo de obrador olotense reproducido en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*. Ca. 1925.

114.

El Sagrado Corazón de Jesús. 1925.

Madera policromada. 130 cm de altura.

Teruel. Seminario Diocesano.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1549.

Jesucristo, de pie, sobre una media esfera de cuyas nubes surgen dos serafines, bendice con la diestra, mientras muestra su corazón, el manto echado sobre la espalda aparece recogido a la altura del antebrazo izquierdo [Fig. 276]. Encargado por el reverendo Víctor Alegre, rector del Seminario de Teruel, el modelo, está tomado de la estatuaria seriada fabricada en Olot, pues aparece en catálogos de diferentes talleres (Catálogo Anónima Mató, Ca. 1930. p. 11, modelo nº 47), [Fig. 277]. La popularidad del mismo en los años veinte, explica su presencia en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, pp. 151-152, nº 6004, nº 6011), donde también figura una imagen de Pío Mollar basada en él, con algunas variaciones (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 153, nº 6014). José María Ponsoda ya lo había utilizado con diversas variaciones en las imágenes de Lorxa [L.E., nº 264], y Sotresgudo [L.E., nº 941]. Después de la Guerra Civil reaparece en las imágenes de las Angélicas de Valencia [L.E., nº 2564], Albaida [L.E., nº 2600], Cieza [L.E., nº 2609], Campo de Criptana [L.E., nº 2625], la Institución Teresiana de Valencia [L.E., nº 2673], [Fig. 278], Faura [L.E., nº 2686], San Andrés de Teruel [L.E., nº 2845], y los Franciscanos de Teruel [L.E., nº 2999]. El archivo personal de nuestro escultor conserva algunas otras, de distintas épocas, que no he logrado identificar, entre ellas una anterior a 1936 [Fig. 279]. Relacionado con la imagen del Seminario de Teruel, restaurada por el maestro después de la Guerra Civil [L.E., nº 2657], se encuentra una obra de devoción de tamaño modesto en el mercado del arte de Valencia.



Fig. 276. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*, 1925. Teruel. Seminario Diocesano.



Fig. 277. *Sagrado Corazón de Jesús*, según modelo del taller olotense "Anónima Mató". Ca. 1930.



Fig. 278. José María Ponsoda, *Corazón de Jesús*. 1941. Valencia. Teresianas.



Fig. 279. José María Ponsoda, *Corazón de Jesús*. Ca. 1925. Fotografía del obrador.

115.

Purísima Concepción. 1925.

Madera policromada. 155 cm de figura y 250 cm de altura total.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1569.

Encargada por el obispo de Jaca, Francisco Frutos Valiente, constituye acaso la obra del escultor en la que la influencia goticista resulta más claramente manifiesta. La Virgen, pisa la serpiente con la manzana y ostenta el creciente lunar bajo sus pies. Su figura, estante sobre el orbe, elevado sobre un trono de nubes con tres serafines, viste túnica y capa anudada al cuello, las orillas de la cual, ceñidas al cuerpo, a la altura de los brazos, caen en pliegues simétricos y verticales sobre la túnica [Fig. 280]. El perfil estilizado de la Virgen, la cinta que ciñe sus cabellos, al modo de los ángeles mancebos de la pintura gótica, los serafines con las alas en punta del trono, o la talla de hojarasca de la peana, remiten al historicismo romántico de los nazarenos extranjeros, en relación a los cuales cabría señalar la Purísima de Alexandre de Riquer, del Museo Diocesano de Barcelona, fechada en 1887, [Fig. 281], inspirada acaso en la imagen escultórica que se conserva en la sala dedicada a la Purísima Concepción del palacio Vaticano, decorada con pinturas murales de Podesti. El modelo no debió resultar extraño al ámbito catalán, como atestigua su aparición en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 167, nº 6087)*, [Fig. 282]. La realización en mármol blanco de una imagen de un metro de altura a semejanza de la de Jaca, conservada en la casa de José María Ponsoda en Moncada, con anterioridad a la Guerra Civil, indica la predilección del escultor por este modelo. A él remiten la de las Religiosas de la Pureza de Ontinyent de 1941 [L.E., nº 2656], conservada en la ermita de la Purísima [Fig. 283], la de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, regalada por la primera esposa del escultor de 1942 [L.E., nº 2706], la de la capilla del colegio Imperial de San Vicente Ferrer, en San Antonio de Benagéber, de 1943 [L.E., nº 2742], la encargada por sor Teresa Signer superiora de las Religiosas de la Pureza en 1950 para Mula [L.E., nº 2960], la de la iglesia del convento franciscano de Teruel, del mismo año [L.E., nº 2965], la encargada por Lucía Ribes de Refelcofer, de 1953 [L.E., nº 3024], la del pantano del Generalísimo de Utiel, de 1954 [L.E., nº 3052], la que quedó en el obrador a la muerte de José María Ponsoda y hoy se conserva en la casa familiar de Moncada, anotada como “percha” en 1954 [L.E., nº 3061], de 130 cm de figura y 190 cm de altura total, las dos de devoción labradas en 1954 [L.E., nº 3061], (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3061.), y la de la parroquia de San Francisco de Oliva, de 1956 [L.E., nº 3097]. En algunas de sus versiones, el escultor insiste en el carácter gótico del modelo y su sujeción al prototipo labrado para Jaca, del que proceden asimismo algunos detalles de la policromía, como la túnica plateada, decorada con bandas paralelas de hojarasca, o la leyenda *Tota Pulchra*, que en letras capitales recorre la faja que cruza el orbe en sentido diagonal. El escultor Eduardo Vilanova Berenguer, responsable de los trabajos escultóricos del obrador de Inocencio Cuesta lo utilizó en la Purísima Concepción del colegio franciscano de Ontinyent, imagen que cabe considerar inspirada por aquellas, o por algún modelo desconocido del que todas ellas derivarían directamente, pues la destruida en 1936, obra del escultor Aurelio Ureña, seguía el modelo de la imagen de José Esteve Bonet de la catedral de Valencia.



Fig. 280. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 281. Alexandre de Riquer, *Purísima Concepción*. 1887. Barcelona. Museo Diocesano.



Fig. 282. *Purísima Concepción*, Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos. Valencia. Ca. 1925.



Fig. 283. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1941. Ontinyent. Ermita de la Purísima.

116.

Nuestra Señora del Carmen. 1926.

Madera policromada. 140 cm de figura.

Castelló. Iglesia de los Carmelitas Descalzos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1654.

La imagen, se dispone sobre un trono de nubes con dos serafines, y dos querubines, el izquierdo de los cuales en actitud de cubrirse con el manto de la Virgen [Fig. 284], recuerda uno de los ángeles de la Virgen del Carmen que Venancio Marco presentó a la Exposición Regional de Valencia de 1909. Viste el hábito de la Orden Carmelita con su escapulario, en cuya parte inferior figura el escudo del Carmelo Descalzo, manto ceñido al cuello y toca sobre la cabeza. El modelo, del que la casa familiar del escultor en Moncada conserva un estudio en barro, observa similitudes con la magnífica imagen del santuario de Curicó en Chile, construida en el obrador de José Romero Tena en torno a 1930, a instancias de la orden claretiana [Fig. 285]. Todo parece indicar que por esa época debió utilizarse ampliamente en los obradores de la ciudad del Turia, como atestigua su aparición en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*. José María Ponsoda lo utilizó en la Virgen del Carmen de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Antofagasta (Chile), en 1961 [L.E., nº 3218], como también su discípulo Ramón Granell en diversas ocasiones.



Fig. 284. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Carmen*. 1926. Castellón. Convento de los Carmelitas Descalzos. (Destruída).

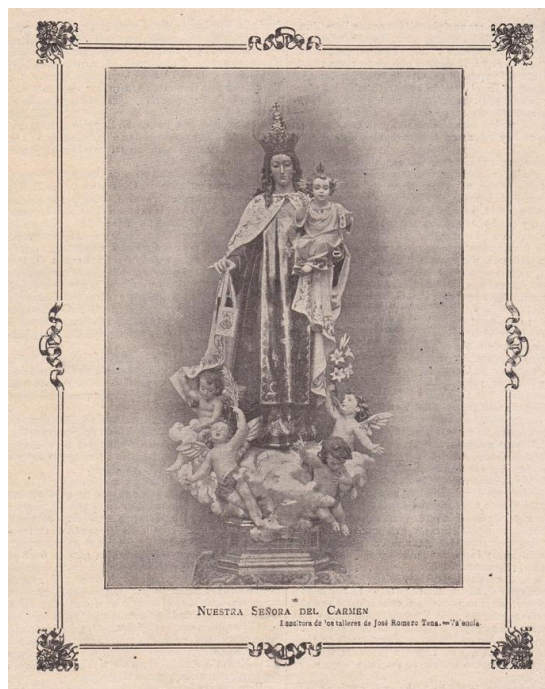


Fig. 285. Obrador de José Romero Tena, *Nuestra Señora del Carmen*, insertada en un anuncio publicitario. Ca. 1920.

117.

Nuestra Señora del Rosario. 1926.

Madera policromada. 180 cm de altura.

Guayaquil (Ecuador). Convento Dominicos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1683.

Identificada gracias a la fotografía del obrador en cuyo montaje se lee: “S^{ma} Virgen del Rosario, hecha por encargo de los Rdos P.P. Dominicos del Ecuador”, la Virgen porta el rosario juntamente con la rosa simbólica, mientras sostiene al Niño que muestra también otro rosario, reiterando el sentido de la advocación [Fig. 286]. Viste túnica ceñida, manto abrochado al cuello, y toca sobre su cabeza, y el Niño túnica de mangas anchas y cortas, a diferencia de los modelos barroco-clasicistas valencianos en los que

suele aparecer desnudo. La obra se dispone sobre una sencilla peana lisa, de esquinas cortadas, al modo seguido por los obradores barceloneses, cuyo cincelado hemos de relacionar con el de *San Francisco de Asís* realizado para Ecuador por encargo de los Dominicos, muy probablemente en torno a 1926. En paralelo a esta última imagen, inspirada en la de las Siervas de María de Portugalete [L.E., nº 540], cuyo modelo se muestra sugestionado por la estampa devota, la Virgen del Rosario se relaciona con la imaginería de los talleres de Olot [Fig. 287], que lo aplicaron a imágenes de la Virgen del Carmen y María Auxiliadora, no en vano procede en última instancia del cuadro de María Auxiliadora que preside la Basílica dedicada a ella en Turín, obra del pintor Tomás Andrés de Lorenzone (1824-1902). A esta pintura remite el tratamiento sobrio y equilibrado de los ropajes, sugestionados por el elegante contraposto de la figura, sobre todo los del manto cruzado sobre la túnica, bordeando el brazo derecho con el que sostiene el rosario, cuya esquina queda por debajo del Niño. A diferencia de la interpretación idealizada que los obradores valencianos hicieron del modelo, en ejemplos del álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 175, nº 6131, p. 176, nº 6134, 6139)*, la imagen prescinde de los imperativos idealizados revelando un sobrio naturalismo en el semblante del rostro [Fig. 288], al que coadyuva el sentido de lo inmediato que añade el detalle del desnudo brazo derecho del Niño en contacto con el cuello de la madre.



Fig. 286. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Rosario*. 1926. Guayaquil, (Ecuador). Convento de Dominicos. Fig. 287. “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”, *Virgen del Rosario*.



Fig. 288. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Rosario*, (detalle). 1926. Guayaquil, (Ecuador). Convento de Dominicos.

118.

Nuestra Señora de la Consolación. 1926.

Madera policromada. 155 cm de altura.

Vila-real. Colegio de la Consolación.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1697.

Encargada por la superiora del colegio, se dispone sobre una sencilla peana de esquinas cortadas, en elegante actitud de contraposto, viste túnica ceñida y manto abrochado al cuello, y cubre su cabeza con una toca. Como atributos porta al Niño Jesús, que bendice con la diestra y sostiene el orbe, así como la cruz que ostenta con la mano derecha [Fig. 289]. El modelo recuerda la estampa devota que a través de los talleres de Olot inspiró algunas obras de José María Ponsoda, como la *Virgen del Rosario* de Guayaquil [L.E., nº 1683]. La decoración con finos rameados de raigambre clasicista, y la corona y aureola de metal, al igual que los detalles de la talla, no pueden corresponder a la imagen de encargada por un particular en 1917 [L.E., nº 674], de 80 cm de altura. En cualquier caso la fotografía del obrador con la inscripción a lápiz sobre el montaje no deja lugar a dudas: “H^{nas} de la Consolación Villarreal (Castellón)”.



Fig. 289. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Consolación*. 1926. Vila-real. Colegio de la Consolación.

119.

Ángel Protector de España. 1926.

Madera policromada.

Valencia. Iglesia de Santa María del Mar. (Destruído).

Cartas de 1953 hasta 1961. Carta de José María Ponsoda a fray Leandro Pastor OFM, Colegio Internacional San Antonio de Roma, fechada en Valencia en 23 de abril de 1956.

El Ángel, con las alas caídas, ciñe corona murada y viste coraza sobre túnica corta y faldellín de piezas de cuero, a la manera de los centuriones romanos, en ademán de pisar el demonio, efigiado con características antropomorfas, mientras blande la espada y se defiende con una coraza que ostenta el escudo del Reino de España [Fig. 290]. El modelo, con algunas variaciones, manifiesta paralelismos con el San Miguel de Aurelio Ureña que reproduce su folleto publicitario (*Taller de escultura de Aurelio Ureña...*, *Op. cit.*, nº 13), [Fig. 291], cuya iconografía asume, en lugar de la del Ángel Custodio de Valencia que habría podido servirle de inspiración, no en vano no se trata ya del protector de la ciudad, sino del Reino de España. Este préstamo iconográfico, enmarcado en la recta final del reinado de Alfonso XIII, en el que en 1919 se llevó a cabo la consagración del reino al Sagrado Corazón de Jesús, sucede en un momento en el que las ideologías obreristas de signo anticatólico y los separatismos catalán y vasco habían empezado a cobrar protagonismo. La obra, de evidentes connotaciones políticas, fue destruida en los inicios de la Guerra Civil, José María Ponsoda le profesó una especial consideración, como atestigua su inclusión junto a otras obras en una carta de cortesía remitida al reverendo fray Leandro Pastor, franciscano residente en Roma. Así como en un índice manuscrito que figura en el libro de fotografías grandes del obrador: “Ángel de España se veneraba Parroquia Grau”.



Fig. 290. José María Ponsoda, *Ángel Custodio de España*. 1926. Valencia. Iglesia de Santa María del Mar. (Destruído).



Fig. 291. *San Miguel*, imagen publicada en el folleto publicitario de Aurelio Ureña.

120.

Santa Catalina de Siena. 1928.

Madera policromada. 120 cm de figura y 20 de peana?

Pamplona. Padres Dominicos. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1834.

La santa coronada de espinas, vestida con el hábito dominico porta el corazón alusivo a la experiencia mística y sostiene el crucifijo [Fig. 292]. La imagen, las medidas de cuya peana exceden lo acostumbrado, obedeciendo probablemente a un error, muestra el estilo y la decoración de los trabajos llevados a cabo durante los años veinte. Se trata de una obra netamente tributaria de la estampa devota, en la línea de otra conocida por una fotografía del rostro [Fig. 293], relacionable con las imágenes de los santos Dominicos realizados para la nueva iglesia de Valencia. A diferencia de esta, en la que la santa de idealizado semblante dirige los ojos al cielo, la mirada se fija en el crucifijo.



Fig. 292. José María Ponsoda, *Santa Catalina de Siena*. 1928. Pamplona. Padres Dominicos. Paradero desconocido.



Fig. 293. José María Ponsoda, *Santa Catalina de Siena*. Ca. 1917. Paradero desconocido.

121.

La Universalidad de la Hospitalidad. 1928.

Madera policromada. 250 cm.

Granada. Casa de los Pisa. Archivo-Museo San Juan de Dios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1899. BENAVIDES VÁZQUEZ, F., “José María Ponsoda, escultor de La Hospitalidad Universal”, *San Juan de Dios, Revista de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Sevilla, Septiembre-Octubre 2016, nº 585, p. 15.

Construido para la Exposición de Misiones de los Hermanos de San Juan de Dios de Ciempozuelos, constituye una de las mejores obras del escultor en los años anteriores a la Guerra Civil [Figs. 294]. Así lo acredita su aparición en diversos anuncios publicitarios del obrador, como el editado en torno a 1930, o el que figuró inserto en el *Almanaque de la Diócesis de Valencia para 1930*. Relacionado por su sentido acumulativo con algún monumento público, como el de Don Bosco en Turín [Fig. 295], obra del escultor Gaetano Cellini (Ravena, 1873-Turín, 1937), el grupo escultórico, de grandes dimensiones, está integrado por cuatro figuras, dispuestas alrededor de una esfera, un indio alusivo a América, un árabe a Asia, ambos en primer plano, y tras ellos un negro y un oriental en representación de África y Oceanía respectivamente. Sobre la esfera se eleva la imagen San Juan de Dios socorriendo un enfermo, en referencia a Europa. La obra representa pues la ayuda dispensada por la Orden Hospitalaria al mundo a través de las misiones. El santo fundador, efigiado en actitud pensativa, y coronado de espinas, como un *alter Christus* [Fig. 296], según aparece en algunas estampas devotas [Fig. 297], sostiene un enfermo sobre su brazo izquierdo, mientras extiende el derecho, mostrando el crucifijo a las cuatro figuras, que lo contemplan en actitud de admiración, portando la bandera de los Hospitalarios. Se quiso indicar así que la caridad forma parte del seguimiento de Jesucristo, efigiado en ocasiones como el mismo pobre, en otras imágenes del santo. El modelo de esta última figura, que agarra con el brazo el hombro derecho del santo, procede de la pintura de *San Juan de Dios* de Manuel Gómez-Moreno del Museo de Bellas Artes de Granada, que años después inspiraría el monumento al santo levantado por los hospitalarios de Ciempozuelos. El costillaje de su torso desnudo revela un minucioso y correcto estudio anatómico. El detalle de ofrecer la cabeza cubierta con la sábana sugiere asimismo el conocimiento de la imagen de Venancio Vallmitjana para el hospital del santo en Barcelona, fuente de inspiración de muchas otras obras labradas por nuestro escultor. La aureola de rayos flamígeros o serpentinadas de la cabeza de San Juan de Dios, también remite a la escultura catalana del XIX, que los utilizó ampliamente entre sus complementos. El detalle de la bandera procede de la estatuaria monumental, *Monumento a la Defensa de*

París, Louis-Ernest Barrias, *monumento a Hernán Cortés*, Eduardo Barrón, o *Monumento al Conseller Rafael Casanova*, Rosendo Nobás, que más pudo influirle.



Fig. 294. José María Ponsoda, *La Universalidad de la Hospitalidad*. 1928. Granada. Casa de los Pisa, Archivo-Museo San Juan de Dios.



Fig. 295. Gaetano Cellini, *Monumento a Don Bosco*. 1920. Turín.



Fig. 296. José María Ponsoda, *La Universalidad de la Hospitalidad*. 1928. Granada. Casa de los Pisa, Archivo-Museo San Juan de Dios. (Detalle).



Fig. 297. *San Juan de Dios*, según una estampa devota. Primer cuarto del siglo XX.

122.

San Buenaventura. 1929.

Madera policromada. 100 cm de figura y 40 de trono de nubes.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1921.

La obra conocida por una fotografía del obrador [Fig. 298], con dibujo a tinta de una capa, para servir de modelo a la imagen del convento franciscano de Benissa [Fig. 299], documentada en 1949 [L.E., nº 2920], labrada en sustitución de la imagen destruida, obra acaso de Damián Pastor que realizó la del convento de Pego, se identifica con la encargada por el obispo de Pastrana. El santo vestido con roquete y muceta cardenalicia con la maqueta de una iglesia de fundador, y la pluma de escritor en la diestra, se dispone sobre un trono de nubes, en el que figuran dos angelitos con el capelo y la mitra, alusivos a las dignidades cardenalicia y episcopal que detentó. La descripción del *Libro de Encargos* no deja lugar a dudas a propósito del trono “con dos angelitos”, vestidos al modo de los mancebos, pues nada se dice acerca de las características de la imagen de los Capuchinos de Totana [L.E., nº 1376]. El rostro meramente devoto recuerda el *San Antonio* de los Capuchinos de Santander [L.E., nº 1379].



Fig. 298. José María Ponsoda, *San Buenaventura*. 1924. Paradero desconocido.



Fig. 299. José María Ponsoda, *San Buenaventura*. 1949. Benissa, Convento de Franciscanos.

123.

Jesús Nazareno. 1929.

Madera policromada. 130 cm.

Mercedes (San Luís). República Argentina. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1937.

Inscripciones: “JESUS DEL GRAN PODER” (en la peana).

La imagen, encargada por el reverendo Juan de Vallcanera, cura párroco de Mercedes (República Argentina), testimonia la presencia en el continente americano de trabajos de notable calidad, labrados en los obradores valencianos durante la primera mitad del siglo XX. La obra, de talla completa y tamaño académico, muestra a Jesucristo camino del Calvario, cargado con una cruz plana, que apoya sobre el hombro derecho [Fig. 300]. Jesús Nazareno dobla la espalda por el peso del madero y ladea la cabeza

hacia el lado contrario, en un estudiado gesto de conmiseración, complementario de la sugestiva flexión de los miembros inferiores, separados por la curvatura de la pierna derecha que avanza, apoyada sobre una roca, generando angulosos pliegues en la túnica. La composición, tomada del nazareno labrado en piedra por Venancio Vallmitjana en 1899, para el Cuarto Misterio Doloroso del calvario de Montserrat [Fig. 301], esta ideada para una visión lateral, como asimismo atestigua la inscripción en uno de los lados mayores de la peana, referida a la imagen sevillana de Juan de Mesa, con la que únicamente comparte la carencia de postizos, y las potencias de la cabeza, en tanto su estética realista difiere del bellísimo rostro de esta imagen, al que coadyuvan la melena con guedejas sueltas y la corona de espinas tallada en el mismo bloque. Se trata de una de las mejores creaciones del escultor sobre el tema, a pesar de la sencillez de la policromía, que relega el dorado a la peana, sustituyendo las orlas de la túnica por unos discretos meandros rectilíneos pintados al óleo. Un eco de la misma, desprovisto de su contenida emoción se percibe en el relieve del Nazareno inserto en el retablo de San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, labrado en 1945 [L.E., nº 2801].



Fig. 300. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. 1929. Mercedes (San Luís). República Argentina. Paradero desconocido.



Fig. 301. Venancio Vallmitjana, *Jesús Nazareno*. 1899. Montserrat. Cuarto Misterio de Dolor del Rosario Monumental.

124.

Sagrado Corazón de Jesús. 1929.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Salamanca. Seminario de San José. Religiosos Operarios Diocesanos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1938.

Jesucristo de pie, sobre una media esfera, viste túnica de amplias mangas decorada con una cruz dorada con espigas, que muestra al centro su corazón, mientras bendice con la diestra [Fig. 302]. El modelo, relacionable con el monumento al Sagrado Corazón del Cerro de los Ángeles de Aniceto Marinas, la imagen que corona la torre de la catedral de Valladolid de Ramón Núñez, y algunas obras de Mariano Benlliure, como la de la catedral de Cádiz, resulta cercano a la pintura y al grabado de devoción de inspiración neogótica de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, como sugiere la figura de Jesucristo del cuadro *Jesús en casa de Marta y María*, de Francisco Laporta Valor (Alcoi, 1849-1914), de la colección del Banco de Sabadell, obra fechada en 1892 procedente de la iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoi, o la cromolitografía alemana de Jesucristo sosteniendo un cáliz que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de La Yesa [Fig. 303], por poner algunos ejemplos. Se trata en ambos casos de alusiones a la túnica inconsútil de Jesucristo (Jn 19, 23), recreada en

el contexto de la búsqueda de la antigüedad bíblica y el nazarenismo que alentó el arte religioso de la época. Relacionada con la moda neogótica se encuentra la talla de hojarasca dorada de la peana y el nimbo flamígero, muy semejante a los utilizados por los escultores catalanes de finales del siglo XIX. Dentro del mundo de la estampa devota del modelo se encuentra asimismo la imagen de Pío Mollar reproducida en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., a., p. 157, nº 6037)*, y *La aparición del Sagrado Corazón de Jesús a Santa Margarita de Alacoque* de Vicente Tena, conocido por la fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana [Fig. 304]. La obra encargada por un particular con destino a la casa de los Operarios Diocesanos en Salamanca, devino prototipo afortunado de una serie de imágenes inspiradas en ella. La primera, fechada en 1932, fue un encargo de devoción para el párroco de Benicarló [L.E., nº 3155]. Después de la Guerra Civil fue empleado en la imagen de la catedral de Valencia [L.E., nº 2550], [Fig. 305]. Realizada en sustitución de otra anterior, obra de Carmelo Vicent, entronizada en la época en que Manuel Irurita, obispo de Barcelona, fue canónigo de Valencia, de cuyo modelo se aparta, se debió al empeño personal del arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, no en vano en la documentación de la Catedral de 1940 se menciona como propiedad del Arzobispo (ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 junio 1946*, Legajo 6017, f. 65, 16 abril de 1940). La realización del *Sagrado Corazón de Jesús* de la Catedral de Valencia en 1939, coadyuvo a su utilización en un nutrido grupo de obras para: Denia [L.E., nº 2576], Crevillent, [L.E., nº 2596], Vila-real [L.E., nº 2680], Rocafort [L.E., nº 2726], Benifaraig [L.E., nº 2823], Rafelcofer [L.E., nº 2950], Getafe [L.E., nº 3137], [Fig. 306], Antofagasta (Chile), [L.E., nº 3218].



Fig. 302. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1929. Salamanca. Seminario de San José.

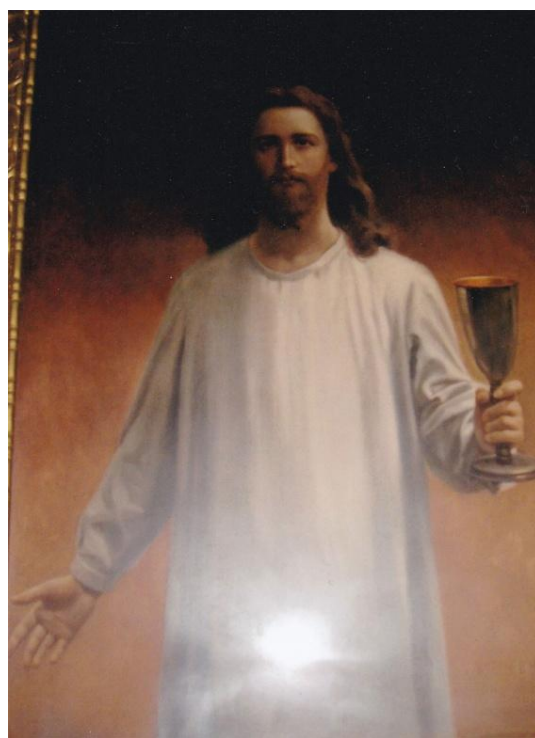


Fig. 303. *Jesucristo con el cáliz*, cromolitografía alemana. La Yesa. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.



Fig. 304. Vicente Tena Fuster, *Aparición del Sagrado Corazón de Jesús a Santa Margarita de Alacocque*. Ca. 1910. Paradero desconocido.



Fig. 305. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1939. Catedral de Valencia.



Fig. 306. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1958. Getafe. Convento de Carmelitas Descalzas del Cerro de los Ángeles.

125.

La Dolorosa. Ca. 1929.

Madera policromada.

Quintanar de la Orden. (Destruída).

Conocida por la fotografía del obrador, en la que se anota su realización para esta población toledana, junto a la circunstancia de su destrucción en 1936: “=Destruída en 1936= Quintanar de la Orden (Toledo)”, constituye una muestra elocuente del naturalismo del escultor en los años anteriores a la Guerra Civil [Fig. 307]. La imagen, de pie, con la cabeza ligeramente doblada en actitud de elevar sus ojos al cielo, y las manos entrecruzadas a un lado, cubierta con un manto que sostiene entre las manos, se basa en la *Virgen del Río* labrada por Francisco Bellver Collazos (Valencia, 1812-Madrid, 1890), para Huércal-Overa [Fig. 308]. Relacionada con esta obra está un boceto en escayola del obrador, que sigue su mismo modelo con algunas variaciones en el plegado de los ropajes.



Fig. 307. José María Ponsoda, *La Dolorosa*. Ca. 1929. Quintanar de la Orden. (Destruída).



Fig. 308. Francisco Bellver Collazos, *Virgen del Río*. Huércal-Overa. (Destruída).

126.

San José. Ca. 1929.

Madera policromada.

Valencia. Convento de las Reparadoras. (Destruído).

Conocido por la fotografía del obrador, subtítulada con la leyenda: “Se venera en el Convento de las Reparadoras de Valencia”, de puño y letra del escultor, es obra que bebe de las fuentes del nazarenismo que nutrieron la escultura religiosa catalana desde la segunda mitad del siglo XIX. San José sostiene al Niño con ambas manos, porta la vara florida de la elección que presiona sobre sí con el brazo derecho, y un manto echado sobre la espalda, cuyas telas caen por debajo del brazo derecho y la figura del Niño, formando quebrados pliegues en zig-zag sobre el cuerpo [Fig. 309]. La figura del pequeño vestida con una túnica, extiende las manos y cruza los pies. El modelo resulta muy semejante al *San José* del escultor Juan Flotats Lluçia (Manresa, 1847-Barcelona, 1917), conservado en el convento de las Esclavas del Sagrado Corazón de Benirredrá (Gandía), obra de comienzos del siglo XX, firmada en la peana [Fig.

310]. La formación de este escultor con los hermanos Vallmitjana, nos lleva a considerar la posibilidad que derive muy probablemente de una obra suya. Dicho modelo, fue seguido en la imagen del colegio jesuita de San José de Valencia, obra catalana de comienzos del siglo XX a juzgar por su nazarenismo y por la aureola de rayos de madera. Probablemente el modelo para la imagen de la capilla de las Reparadoras, para la que el escultor Venancio Marco realizó diversas obras de las que daba cuenta el Almanaque Las Provincias de 1904, fue sugerido por las religiosas a raíz del conocimiento del *San José* del colegio jesuita.



Fig. 309. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1929. Valencia. Convento de las Reparadoras. (Destruído).



Fig. 310. Juan Flotats Lluciá, *San José*. Ca. 1900. Benirredá (Gandía). Convento de las Esclavas del Sagrado Corazón.

127.

Dolorosa. 1931.

Madera policromada. 160 cm.

Valencia. Iglesia de San Nicolás y San Pedro de Verona. (Destruída).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2045.

Encargada por el reverendo José Oya, beneficiado de San Nicolás, la realización de esta imagen toda ella tallada en madera, a diferencia de las generalmente más habituales obras de vestir sobre el mismo tema, hay que enmarcarla en la revalorización de la talla consecuente con la renovación del género con anterioridad a la Guerra Civil [Fig. 311]. El modelo, seguido en otras imágenes como atestigua la fotografía del obrador de una imagen cuyo paradero se ignora [Fig. 312], constituye una adaptación de la litografía de Geoffroy sobre una obra de Murillo, reelaborando el manto de un modo más libre.



Fig. 311. José María Ponsoda, *La Dolorosa*. 1931. Valencia. Iglesia de San Nicolás (Destruída).



Fig. 312. José María Ponsoda, *La Dolorosa*. Ca. 1930. (Paradero desconocido).

128.

San Antonio de Padua. 1931.

Madera policromada. 180 cm de figura y 250 cm de altura.

Madrid. Franciscanos de Duque de Sesto.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2055.

El santo, semigenuflexo, con la mano sobre el pecho, agarra al Niño Jesús, de pie, elevado sobre una columna de nubes [Figs. 313, 314], al modo de la imagen de la iglesia de Santa Cruz de Valencia de Francisco Pablo, o el boceto para imagen de San Antonio de Francisco Teruel en la colección Ramón Porta Llorca [Fig. 315]. Del trono de la que surgen, emergen sendos angelitos, uno con el libro del magisterio mira al otro, en ademán de señalar al santo con su brazo. La obra, dispuesta en un retablo neorrománico ensablado por el tallista Tomás Calvo Ballester, combinaba elementos tomados de la tradición tardo-académica, con otros vinculados al sentir devoto, al que se vio abocada la imaginería de la época. El modelo reinterpreta la imagen de la ermita de San Antonio de la Florida [Fig. 316], obra de José Ginés (Polop, 1768-Madrid, 1923), con algunas modificaciones, como la posición semigenuflexa, apenas insinuada en aquel, o la mano en el pecho, tomada del San Antonio de la iglesia de Santa Catalina de Valencia, conocido por la estampa de Mariano Sigüenza. La enrayada de serpentinas, el rostro ingenuo y algo aniñado del santo embelesado ante la presencia del Niño, responden al carácter piadoso del momento, en contraposición a la viveza de los angelitos del trono, acaso basados en modelos reales, según la práctica del realismo, aplicada en ocasiones a los elementos secundarios, ante la dificultad de prescindir de los modelos consagrados por la tradición.



Figs. 313, 314. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*, 1931. Madrid. Franciscanos de la calle Duque de Sesto. (Destruído).



Fig. 315. Francisco Teruel, *Boceto para una imagen de San Antonio de Padua*. Ca. 1940. Oliva, colección Ramón Porta Llorca.



Fig. 316. José Ginés, *San Antonio de Padua*. Ant. 1798. Madrid. Ermita de San Antonio de la Florida (Destruído).

129.

Ángeles. 1931.

Madera policromada.

Vila-real. Iglesia del Hospital. (Destruídos).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2058.

El conjunto estaba integrado por seis figuras, dos de ellas a los lados del altar, otras dos flanqueando la imagen del antiguo crucifijo renacentista que presidía la capilla mayor de la iglesia, a los lados del nicho, y los otros dos restantes en las impostas de la arcada en forma de marco, que constituía el retablo, al modo de dos grandes victorias. De los cuatro primeros existen testimonios fotográficos [Figs. 317-320], los últimos tan solo los conocemos gracias al modelo en plastilina del retablo para el que fueron realizados. Los que flanqueaban el altar, con las alas extendidas, enfatizando su perfil, señalaban la imagen del titular, orientando hacia ella su mirada, mientras los del nicho figuraban genuflexos, con las manos entrecruzadas y las alas recogidas. Se trató de uno de los más interesantes en su género, en tanto a la expresión de piedad sincera de los rostros, de estudiado naturalismo, al modo de los ángeles del trono de San Vicente Ferrer de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469], se sumaba la minuciosa talla de alas, cabellos, y ropajes, de recuerdo impresionista, en correspondencia con el movimiento de las túnicas, decoradas mediante una maraña de roleos en relieve, y algunos motivos figurativos, como serafines, o el Santo Cáliz de la catedral de Valencia.



Figs. 317, 318. José María Ponsoda, *Ángeles inferiores del retablo*. 1931. Vila-real. Iglesia del Hospital. (Destruídos).



Figs. 319, 320. José María Ponsoda, *Uno de los ángeles del nicho del retablo y detalle del mismo*. 1931. Vila-real. Iglesia del Hospital. (Destruído).

130.

San Diego de Alcalá. Ca. 1931.

Madera policromada. Tamaño académico.

Llocnou d'en Fenollet. Iglesia de San Diego de Alcalá. (Destruída).

Conocido por la fotografía del archivo personal del maestro [Fig. 321], la imagen de San Diego de Llocnou d'en Fenollet, debió realizarse en torno a 1931, año en que se encuentran documentadas unas andas para el antiguo cristo yacente de su iglesia [L.E., nº 2054]. La obra que mostraba el santo con el hábito de los franciscanos reformados, remangado en ademán de ocultar unas viandas para los pobres que se convirtieron en flores, salvándolo de las recriminaciones del prior, y entregando un pan con la diestra, recuerda el San Diego que atribuido a Gregorio Fernández conserva el Museo Nacional de Valladolid [Fig. 322], probablemente a través de alguna estampa devota. Relacionada con el destruido San Diego de Llocnou se encuentran el de Rafecofer, de 1950 [L.E., nº 2949], y el remitido a Colombia en 1960 [L.E., nº 3196], a propósito del cual el *Libro de Encargos*, señala que fue realizado “como el que hice para Lugar Nuevo de Fenolles”.



Fig. 321. José María Ponsoda, *San Diego de Alcalá*. Ca. 1931. (Destruído).



Fig. 322. Gregorio Fernández, *San Diego*. Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

131.

Ecce Mater o Cristo del Amor. 1932.

Madera policromada. Tamaño natural.

Teruel. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2135.

El conjunto, integrado por la imagen del Crucificado y las de la Virgen Dolorosa, San Juan Evangelista, y María Magdalena, esta última arrodillada, constituye muy probablemente la aportación más destacada de José María Ponsoda a la escultura pasionista [Fig. 323]. Sin precedentes destacados, a excepción de un pequeño grupo de devoción, labrado en 1916 [L.E., nº 629] ni tampoco consecuencias, brilla en la producción del obrador anterior a la Guerra Civil, por el carácter logrado de la composición, fundado en la empatía entre las figuras y en su acusada monumentalidad, en la línea del *Calvario* de Domenec Talarn del claustro de la catedral de Barcelona [Fig. 324]. Dicha composición, tomada de la pintura antigua, de la que procede tanto la imagen de San Juan, inspirada en *El Calvario* de Roger Van Der Weyden de El Escorial [Fig. 325], como la de la Dolorosa, con paralelos en la pintura de *El Calvario* de Miguel Ángel, o en la litografía de Geoffroy sobre el mismo tema [Fig. 326], que se afirma procede de una pintura de Murillo, que reelaboraría modelos más antiguos, deviene con variaciones propia del ámbito catalán de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Así lo acreditan algunos conjuntos, como el de la iglesia de San Lesmes de Burgos, encargado a Ildefons Serra con anterioridad a 1902, o el labrado por el escultor Francisco Gomara, conocido por las fotografías de su obrador barcelonés salidas al mercado anticuario recientemente, como también los modelos de la casa Reixach y los talleres olotenses “El Arte Cristiano” y “El Sagrado Corazón”. El cuerpo atlético de Jesucristo y la bellísima expresión de su rostro, que inspiró la imagen de Flix (nº 3045), girado hacia la Virgen Dolorosa como queriendo señalar: “Mujer, aquí tienes a tu hijo... aquí tienes a tu madre” (Jn 19, 26-27), en referencia a San Juan, que escucha las palabras en gesto arrebatado, estuvo precedido sin duda de diversos estudios, como atestigua la existencia entre el material del obrador de unos bustos de la Dolorosa y San Juan, que resultan cercanas a los de Jesucristo en los distintos episodios de la Pasión de José María Ponsoda. Destruída por completo la figura de la Magdalena [Fig. 327], cuyo modelo recuerda las figuras femeninas de la escultura funeraria francesa del siglo XIX, que divulgadas por las imágenes seriadas de devoción [Fig. 328], inspiraron algunas obras de José Llimona, y parcialmente la de la Dolorosa, mutilada en cara y manos durante la Guerra Civil, el escultor acometió en 1948 su restauración [L.E., nº 2904], a partir de las fotografías y los estudios que se han señalado.

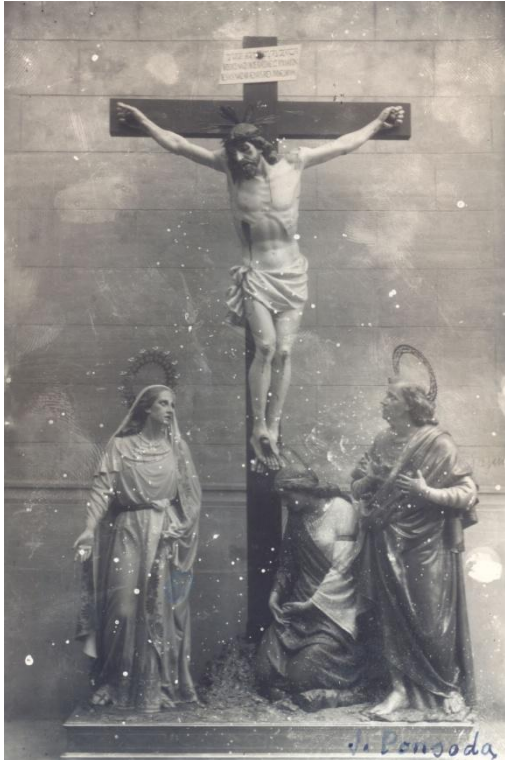


Fig. 323. José María Ponsoda, *El Cristo del Amor*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.

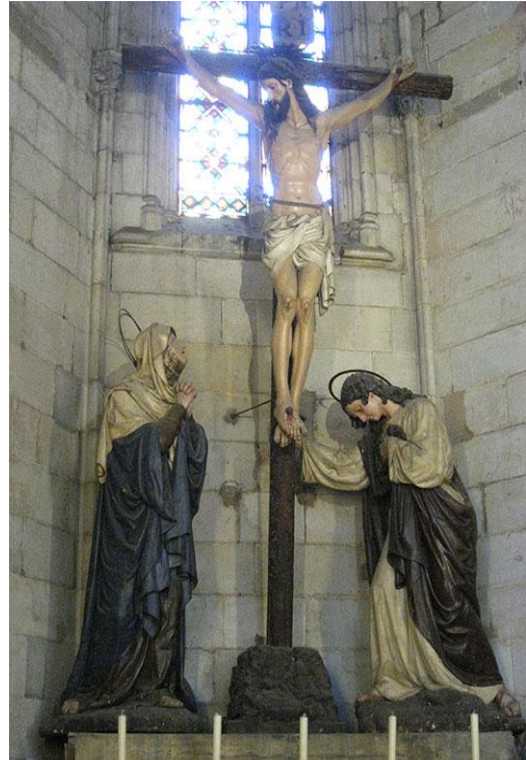


Fig. 324. Domingo Talarn, *Calvari*. 1864. Catedral de Barcelona.



Fig. 325. Rogier Van der Weyden, *El Calvario*. Ca. 1457-1464. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Fig. 326. Copia del Calvario de Miguel Ángel. Logroño. Catedral de Santa María la Redonda.



Fig. 327. José María Ponsoda, *El Cristo del Amor*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés. Detalle de María Magdalena. (Destruída).

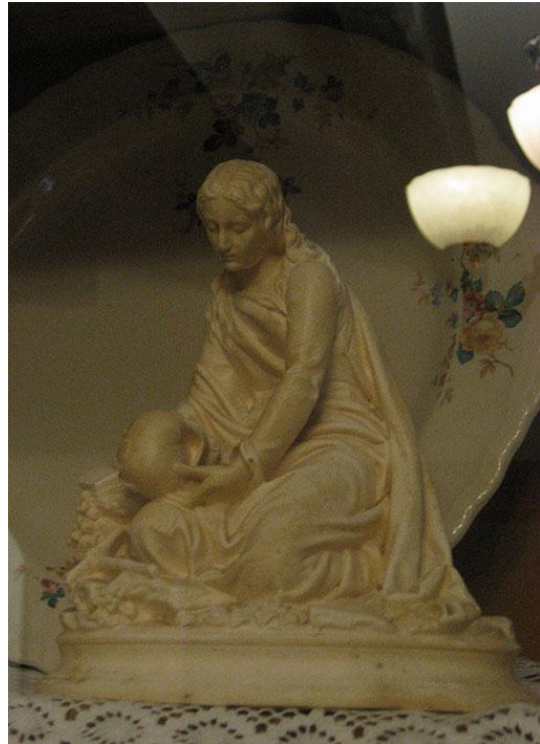


Fig. 328. María Magdalena según una pequeña imagen de serie francesa del siglo XIX. Guadalest. Casa Orduña.

132.

El Beato Manés de Guzmán y Santa Juana de Aza. 1934.

Madera policromada. 140 cm.

Caleruega (Burgos). Convento de Dominicas.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2280.

Precedidos de otros encargos como una Virgen del Rosario de vestir [L.E., nº 2214], la decoración de un Beato Manés, y la talla de un Santo Domingo para vestir [L.E., nº 2271], que le fueron confiados merced a los contactos que estrechó con los Dominicos de Valencia, presentan las mismas dimensiones y fuentes de inspiración [Figs. 329, 330], tomadas probablemente de la estampa devota, con las que se relaciona la imagen de la beata labrada en algún obrador de Barcelona, que ilustra el folleto de la imprenta Juan Bravo sobre Caleruega (*Caleruega cuna de Santo Domingo de Guzmán...*, p. 18), [Fig. 331]. El Beato Manés, figura con el hábito dominico, avanzando un paso, mientras sostiene el rosario. La Beata Juana de Aza, ataviada como una doncella con larga túnica de anchas bocamangas, y capa forrada de armiño, alusiva como la corona marquesal que ciñe a su pretendido origen noble, se muestra adoctrinando a su hijo, el futuro santo Domingo, que eleva los ojos al cielo, en gesto piadoso. El niño, vestido con calzas y túnica corta ceñida con correa, presenta las manos juntas en señal de oración y la estrella que se posó durante su bautismo sobre su frente y que le acompañaría como uno de los elementos más característicos de su iconografía. La belleza de los rostros, la corrección de los ropajes, y la elegante decoración con orlas de oro fino, coadyuvan a la calidad notable de estas obras.



Fig. 329. José María Ponsoda, *El Beato Manés de Guzmán*. 1934. Caleruega. Convento de Dominicas.



Fig. 330. José María Ponsoda, *Santa Juana de Aza*. 1934. Caleruega. Convento de Dominicas.



Fig. 331. Obrador barcelonés, *Santa Juana de Aza*. Ca. 1900. Imagen reproducida en el folleto: *Caleruega cuna de Santo Domingo de Guzmán y de Aza*.

133.

Purísima Concepción. 1934.

Madera policromada. 185 cm.

Madrid. Convento de Franciscanos de la calle Duque de Sesto. (Destruída).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2343.

La *Purísima*, de la que existe un modelo en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada, se disponía sobre un trono de nubes con el orbe, en el que figuraban tres serafines y sendos angelitos a los lados, el izquierdo con los brazos hacia ella, señalándola como intercesora, y el derecho con las palmas de las manos elevadas en actitud de plegaria. Vestía túnica ceñida y manto, y presentaba las manos juntas en oración, disponiendo la cabeza levemente inclinada [Fig. 332]. El modelo responde a la imagen de la catedral de Valencia, labrada por José Esteve Bonet en 1781 [Fig. 333]; restaurada por nuestro escultor a raíz de un atentado sacrílego, dos años antes de realizar esta imagen para los franciscanos de Duque de Sesto. A diferencia del modelo, los angelitos prescindieron del lirio y el espejo simbólicos y se eliminaron los pliegues que en él caen por encima del brazo izquierdo, ofreciendo formas más simplificadas. Con todo, la dependencia del prototipo de Esteve queda patente, y en ocasiones resulta difícil establecer el modelo seguido en varias imágenes labradas por nuestro escultor en la posguerra, en las que se combinan rasgos de ambas. Incluso él mismo José María Ponsoda menciona un modelo u otro a propósito de algunas imágenes según documentos. Interesa señalar a este respecto la *Purísima* del convento de la Puridad de Valencia (nº 2838), los angelitos de cuyo trono recuerdan más los de la imagen madrileña que el prototipo de la catedral al que no obstante sigue con fidelidad [Fig. 334].

Precedida del encargo de una monumental imagen de San Antonio con su retablo en 1931 [L.E., nº 2055, 2057], la *Purísima* del convento madrileño de Duque de Seso constituye una de las mejores obras de nuestro escultor en los años anteriores a la Guerra Civil, cabeza de serie de otras muchas basadas en ella realizadas durante la posguerra. Singularmente las de Pedreguer [L.E., nº 2632], las Terciaras Franciscanas de Alquería de la Comtesa [L.E., nº 2735], el Seminario de Orihuela [L.E., nº 2808], Almiserat [L.E., nº 2915], [Fig. 335], Calles [L.E., nº 3112], o la Catedral de Teruel [L.E., nº 3183].



Fig. 332. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1934. Madrid. Convento de Franciscanos de Duque de Sesto. (Destruída).



Fig. 333. José Esteve Bonet, *Purísima Concepción*. 1781. Valencia. Catedral. (Destruída).



Fig. 334. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1946. Valencia. Convento de religiosas Clarisas de la Puridad y San Jaime.



Fig. 335. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1950. Almiserat. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.

134.

Cristo Yacente. 1934.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Castrojeriz (Burgos). Iglesia de San Juan.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2355.

Enmarcada dentro de los contactos del escultor con eclesiásticos influyentes, la obra destinada a Burgos constituye una parcela destacable de la producción del obrador [Fig. 336]. La imagen de robusta anatomía, muestra a Jesucristo yacente, en el interior de una urna acristalada de estilo clasicista, de cronología anterior, con las piernas flexionadas por la posición de la cruz y los brazos tendidos a ambos lados del cuerpo. La cabeza, con los ojos entreabiertos al modo de los yacentes de Gregorio Fernández y las articulaciones de bolas de los brazos a la altura de las axilas, relacionada con su utilización como crucifijo en el acto del Descendimiento de arraigada tradición en Castilla, heredada de la tendencia a los automatismos de las imágenes desinadas a los ceremoniales escenificados, lo convierten en una pieza singular en el contexto de su producción, ajena generalmente a estos condicionantes.

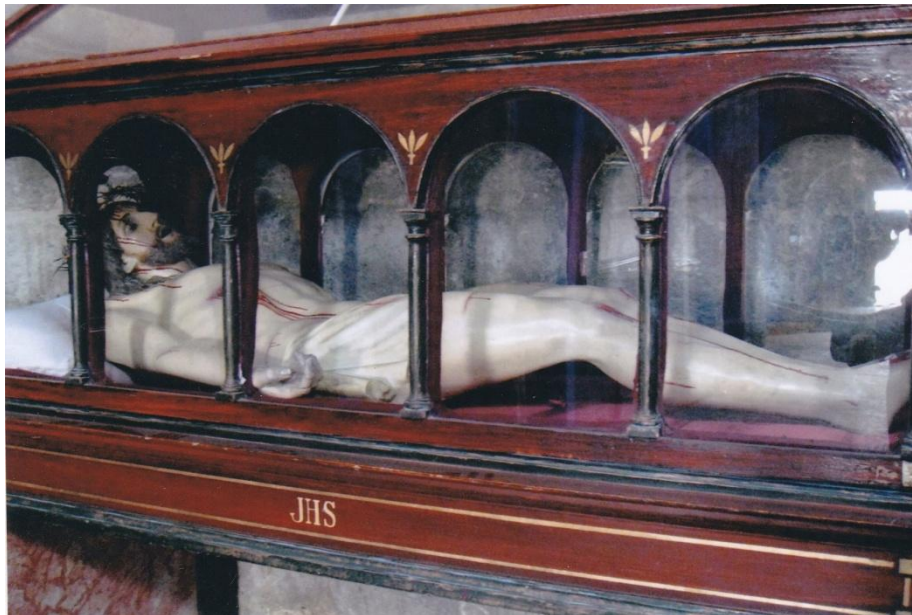


Fig. 336. José María Ponsoda, *Cristo Yacente*. 1934. Castrojeriz. Iglesia de San Juan.

135.

Nuestra Señora de los Desamparados. 1935.

Madera policromada. 235 x 140 cm.

Buenos Aires. Parroquia de San Nicolás. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2378. *Cartas de mayo de 1935- hasta mayo 1940*, Contrato entre Francisco Vercher y José María Ponsoda fechado en ocho de junio de 1935. APARICIO OLMOS, E. M., *Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de la Región Valenciana*, Valencia, 1962, p. 620.

Encargada por orden de Francisco Vercher, constituye acaso la aportación más destacada del escultor a una tipología de imagen que reproduce en madera el manto, pelucas, y aditamentos de la imagen original de la Virgen de los Desamparados de Valencia [Fig. 337], al modo de la obra del Asilo de Benigánim, labrada en torno a 1913 por Damián Pastor [Fig. 338]. La aparición en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* de una imagen de estas características atestigua su predicamento (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 177, nº 6143). Al objeto de que: "... los valencianos residentes en Buenos Aires reconozcan en ella la verdadera Imagen de la Patrona de Valencia", el contrato suscrito entre las partes, estipulaba en diversas ocasiones su sujeción a la efigie patronal, a la que debían ceñirse el manto, vestido e imagen del Niño Jesús. La obra debía realizarse en madera de cedro, y decorarse con oro fino doble de 24 kilates por un importe de 10.726 pesetas incluidos los portes. La Virgen, vestida con manto y escapulario cuajado de joyas, sostenía el Niño Jesús y el lirio de azucena alusivo a su pureza, mostrando el rostro inclinado, al modo de la imagen de Valencia, en origen yacente, y los Santos Inocentes arrodillados a sus pies. El conjunto se disponía sobre un trono de nubes plateadas con sendos mancebos y cinco serafines dorados que reproducían la obra de plata dieciochesca. Aunque Aparicio Olmos insisten en su carácter de "copia de la original", la utilización de la efigie patronal de la Virgen de los Desamparados como modelo, se muestra mediatizada por el uso de estampas devotas, de las que procede el manto neoclásico con bordados de roleos y cuernos de la abundancia en las esquinas, interpretado sobre la madera con el concurso de labor de pastillaje. Dicho manto, que ya figura en la estampa de Francisco Jordán, llevada a cabo a partir del dibujo de Vicente López, aparece en diversos ejemplares de comienzos de siglo XX, de carácter netamente devoto, y en los modelos de los talleres de Olot, basados en la fotografía de finales del siglo XIX que mostraba los inocentes vestidos con túnicas de tela. Salvada de un connato revolucionario en 1956, de la que dio cuenta la revista *Mater Desertorum*, la influencia de la Virgen de los Desamparados de Buenos Aires resulta patente en las imágenes de los Mercedarios de Lleida [L.E., nº 2938], el Banco de la Virgen de los Desamparados de Valencia [L.E., nº 2880], Oliva [L.E., nº 2983], y Benimarfull [L.E., nº 3032], esta última encargada por el constructor residente en Barcelona Elíseo Nadal en 1953.



Fig. 337. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Desamparados*. 1935. Buenos Aires. Iglesia de San Nicolás. (Paradero desconocido).



Fig. 338. Damián Pastor, *Nuestra Señora de los Desamparados*. Ca. 1913. Asilo de Benigánim. (Destruída).

136.

San Sebastián. 1935.

Madera policromada.

Caleruega (Burgos). Iglesia de San Sebastián.

Documentación: APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Carta de Miguel Llores a José María Ponsoda Bravo datada en Caleruega en 25 de noviembre de 1935.

Costeada por el reverendo Raimundo Martín De Guatamela, natural de Caleruega, “causando admiración su perfección y hermosura” [Fig. 339], en palabras de Miguel Llores dirigidas a José María Ponsoda, sustituyó una antigua efigie del siglo XVI que aún se conserva. El encargo vino precedido de una imagen del Beato Manés de Guzmán, encargada a raíz de sus contactos con los Dominicos [L.E., nº 958]. Frente al San Sebastián antiguo, el nuevo, de mayor naturalidad y sentido del movimiento, presenta la figura en acusado contraposto, atada al tronco de un árbol en la que ha sido asaetada, mientras dirige su mirada al cielo. La inspiración procede de un modelo de los talleres de Olot [Fig. 340], sobre el que introduce algunas variaciones, superándolo en el estudio anatómico y la expresión, de la que carece la imagen de la iglesia de Santa Quiteria de Alcázar de San Juan, encargada a Amparo Ballester Boix, viuda de José María Ponsoda, fallecido ya nuestro escultor, y estrenada en 1968, a pasar de atenerse al mismo patrón. Desconocemos si el maestro lo empleó en la imagen del santo vaciada en piedra artificial para un particular de Valencia encargada con anterioridad a la de Caleruega [L.E., nº 1877]. Dicho patrón, caracterizado por la eutimia del cuerpo y la perfecta articulación de los miembros en contraposto, se relaciona con los modelos del clasicismo que inspiraron la imagen de San Sebastián de La Pola de Vallbona labrada por José Esteve Bonet en 1780, divulgados a través de estampas como la de Vicente Capilla Gil (Valencia, 1767-post. 1817).



Fig. 339. José María Ponsoda, *San Sebastián*. 1935. Caleruega. Iglesia de San Sebastián.



Fig. 340. *San Sebastián*, según modelo del taller olotense "El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall".

137.

San Rafael. 1939.

Madera policromada. 120 cm de altura.

La Nucia. Ermita de San Rafael.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2469/ 2476.

Precedido de una imagen de devoción del santo, se encargó conjuntamente con una Virgen de los Desamparados, para sustituir a la efigie patronal destruida en 1936 en la que se basa [Fig. 341]. La obra muestra al arcángel sobre una nube, vestido con túnica corta, manto y esclavina. Calza polainas y cubre su cabeza con un sombrero de ala ancha, en alusión al peregrinaje, sosteniendo el bordón y el pez con cuyo hígado curó la ceguera de Tobit, el padre de Tobías (Tob, 11, 8). El modelo, relacionable con la imagen de la iglesia del Juramento de Córdoba del escultor Alonso Gómez de Sandoval (Córdoba, 1713-1801), presenta rasgos dieciochescos, como el elegante contraposto, o el manto cruzando en esquina sobre la túnica [Fig. 342], al modo de algunas obras de Ignacio Vergara, como la *Purísima Concepción* de la catedral, o el *San Vicente* de las Franciscanas Concepcionistas de Cádiz. La presencia de dichos rasgos coadyuvó a mantener la impronta barroco-clasicista en la obra de nuestro escultor durante la posguerra.



Fig. 341. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1939. La Nucia. Ermita de San Rafael.



Fig. 342. Alonso Gómez de Sandoval, *San Rafael*. Córdoba. Iglesia del Juramento.

138.

Santa Eulalia. 1939.

Madera policromada para vestir. 120 cm de altura.

Totana. Santuario de Santa Eulalia.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2483. *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*. Carta de José María Noguera a José María Ponsoda. 26 de junio de 1939. Carta de José María Noguera a José María Ponsoda. Totana, 30 de agosto de 1939. Carta de José María Noguera a José María Ponsoda. Fortuna en 1 de septiembre de 1939.

Encargada por mediación de Juan Cuadrado, director del Museo Arqueológico de Almería, a quien causó una grata impresión [Fig. 343], se realizó a semejanza de la imagen destruida en 1936, a partir de fotografías suyas [Fig. 344]. Los miembros del patronato de Santa Eulalia, por boca de José María Noguera, capellán del santuario, esperaban el encargo “con toda urgencia”, y rogaron a José María

Ponsoda pusiera la mayor celeridad. La imagen de vestir, muestra la santa sobre una nube, con un libro y un crucifijo, ataviada con túnica y manto de espolín y en ocasiones una toca sobre la cabellera postiza. Con posterioridad se planteó al escultor la adquisición de un crucifijo y una aureola de plata para su aderezo.



Fig. 343. José María Ponsoda, *Santa Eulalia*. 1939. Totana. Santuario de Santa Eulalia.



Fig. 344. Antigua imagen de Santa Eulalia. Totana. Santuario de Santa Eulalia. (Destruída).

139.

San Elías. 1939.

Madera policromada. 150 cm de figura y 15 de peana.

Valencia. Iglesia de la Santísima Cruz.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2498.

El profeta, calzado con sandalias, y vestido con túnica talar y capa de piel de camello, sostiene una tabla, con la divisa de la Orden Carmelitana, por él fundada según la tradición: “*ZELO ZELATUS SUM PRO DOMINO DEO EXERCITUUM*”, “me consume el celo por el Señor, Dios de los ejércitos” (I Re 19, 14), mientras empuña la espada flamígera, alusiva a la llama que descendió del cielo ante el desafío que lanzó a los sacerdotes de Baal, sobre el altar del monte Carmelo [Fig. 345]. El ritmo de la figura, dispuesta en contraposto, el movimiento de la capa, o la mirada extasiada, remiten a la imagen del santo, venerada hasta 1936 en la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, antaño perteneciente al convento de los Carmelitas de la antigua observancia, conocida por la estampa de Tomás Rocafort López (Valencia, Ca. 1785-1857), [Fig. 346]. A esta imagen antigua, acaso la del escultor barroco Francisco Esteve (Valencia, 1682-1766) que refiere Orellana, (ORELLANA MOCHOLÍ, M .A., 1967, p. 377), remite también la aureola cincelada en plata que porta, del todo distinta a las de madera o latón troquelado habituales del obrador. La obra, que observa como únicas diferencia el cambio del libro por una tabla, donde figura la divisa de la orden, escrita en la espada en la fuente grabada, y la posición erguida de la cabeza, más adecuada a una imagen de culto, debió realizarse a partir de una estampa prestada por algún cofrade, como sugiere el hecho de que el escultor por temor a perderla, presentara a la Comisión Diocesana de Arte Sacro otra estampa de su propiedad que en nada se parece a la imagen realizada.

Encargada por miembros de la antigua cofradía de San Elías, establecida en la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Valencia, para sustituir la imagen que se destruyó en 1936, supone una de las mejores obras del escultor, a pesar de su discreta decoración, parca en dorados, relegados a la peana lisa de esquinas cortadas sobre la que asienta. La relación del artista con esta institución se remonta a 1926, año en que restauró la imagen procesional y las andas del santo [L.E., nº1673], muy probablemente la obra del escultor Francisco Esteve referida por Orellana. Relacionado con este trabajo, este acaso el vaciado en yeso de una cabeza de gran tamaño, conservado en la casa de recreo de Moncada, que el bellísimo rostro de la nueva imagen, parece haber tenido en cuenta. El manto anudado al cuello y la mano derecha

sosteniendo la cabeza barbada, de este yeso, entroncan con las representaciones del pasaje del profeta en el desierto, asistido por un ángel, que la imagen de Francisco Esteve pudo representar.



Fig. 345. José María Ponsoda, *San Elías*. 1939. Valencia. Iglesia de la Santa Cruz.



Fig. 346. *San Elías*, Tomás Rocafort López (1798-1827).

140.

Nuestra Señora de las Injurias. 1939.

Madera policromada. 85 cm.

Capilla de Nuestra Señora de las Injurias. Callosa d'Ensarrià.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2507.

Sustituye la imagen antigua del siglo XVI, reformada en el XVIII por el escultor barroco Pere Bas [Fig. 348]. En ella la Virgen aparece sedente en un sillón de estilo clasicista, vestida con túnica y manto anudado al cuello con un broche, con el Niño y un pomo de azucenas. Dado el carácter local de la advocación, el escultor anotó el encargo como: "Virgen del Remedio", aunque se trata de esta imagen y no una Virgen del Remedio como está ampliamente documentado. La anotación: "trabajo bueno", responde al carácter de obra de estudio, es decir de obra realizada al margen de los modelos del obrador más solicitados [Fig. 347]. A este respecto las modificaciones que incorpora, responden sin duda al deseo de corregir los errores en sus proporciones. De este modo los ropajes resultan más correctos y los rostros ofrecen un carácter más naturalista. La enrayada calada de serpentinas, de forma circular, a la boga neogótica, también difiere de la obra antigua, con rayos rectos y serpentinas alternadas.



Fig. 347. José María Ponsoda, *Virgen de las Injurias*. 1939. Callosa d'Ensarrià. Capilla de la Virgen de las Injurias.



Fig. 348. Antigua imagen de la Virgen de las Injurias. Callosa d'Ensarrià. Iglesia del antiguo convento capuchino. (Destruída).

141.

San Miguel. 1939.

Madera policromada. 133 cm de figura.

Llíria. Santuario de San Miguel.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2513. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 61. MARTÍ FERRANDO, L., *Historia del real monasterio de San Miguel de Llíria*, Llíria, s.a., s/f.

Encargada por el alcalde de Llíria y la superiora del Beaterio, juntamente con la restauración de la Virgen de los Desamparados, la imagen de San Miguel, realizada en sustitución de la destruida en julio de 1936, constituye por sus connotaciones simbólicas, el encargo de mayor significación para el escultor, entre las numerosas imágenes patronales realizadas para Valencia durante la inmediata posguerra [Fig. 349]. Así lo sugiere la fidelidad a la efigie gótica [Fig. 350], que vestida “de punta en blanco”, en palabras de Tormo, con armadura, y armada con lanza y escudo, acosa al demonio envuelto en llamas bajo sus pies, a semejanza de la imagen antigua, como también el empleo en su decoración de materiales de primera calidad. El hecho de que el maestro deseara fotografiarse dando los últimos toques a la obra [Fig. 352], para la que ejecutó un modelo preparatorio de la cabeza a tamaño definitivo, atestigua su relevancia. Aún así el rostro se aparta de la imagen destruida en 1936, considerada por Tormo: “de lo más bello e importante del arte escultórico europeo por 1410” (TORMO MONZÓ E., 1923, p. 185), mostrando cierta ingenuidad propia de la escultura religiosa de finales del siglo XIX, fundada en el historicismo y la estampa devota. La veneración que se le profesó en las comarcas valencianas determinó la utilización de su modelo en diversas imágenes de devoción para particulares [Fig. 351], realizadas en 1910 [L.E., nº 58], 1916 [L.E., nº 528, 548], y 1934 [L.E., nº 2326], la experiencia de las cuales debió aprovechar para labrar la imagen patronal, completada en 1943 con la construcción de la peana en madera sobre la que asienta cuando preside el retablo del santuario [L.E., nº 2746]. A la popularidad de la imagen edetana debió coadyuvar su carácter gótico, que inspiró la del retablo de la iglesia neogótica de Beniarrés, construido por los Hermanos Bellido en 1898. Después de la ejecución de la obra del beaterio de Llíria, el escultor restauró una imagen del Santo para la población en 1939 [L.E., nº 2547]. En 1955 llevó a cabo la imagen de la iglesia de Rafelcofer a semejanza con la de Llíria (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 61).



Fig. 349. José María Ponsoda, *San Miguel*. 1939. Llíria. Santuario de San Miguel.



Fig. 350. Antigua Imagen de San Miguel de Llíria. Primer cuarto del siglo XV. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 351. José María Ponsoda dando los últimos toques a la imagen de San Miguel de Llíria.



Fig. 352. José María Ponsoda, *San Miguel*. Primer tercio del siglo XX. Imagen de devoción.

142.

Purísima Concepción. 1939.

Madera policromada. 140 cm de figura y 10 de peana.

Torrevieja. Iglesia de la Purísima Concepción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2514. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3098. *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*, Carta de Antonio Dolón a José María Ponsoda. Torrevieja, 15 de febrero de 1940, Carta de Antonio Dolón a José María Ponsoda. Torrevieja, 9 de marzo de 1940. CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Almoradí, 2006, p. 29.

Estante sobre una nube, de la que surgen cinco expresivos serafines, aparece con la cabeza ligeramente inclinada y las manos cruzadas sobre el pecho [Fig. 353]. Reproduce la imagen tallada por el escultor académico José Puchol Rubio en 1791 [Fig. 354], relacionada con una *Purísima Concepción* de acusada elegancia barroco-clasicista conservada en la iglesia de Santiago de Orihuela que cabe atribuirle, en razón de los numerosos trabajos que el escultor realizó para este templo oriolano. De ahí la clasificación “extra” del trabajo que mereció en el asiento correspondiente al *Libro de Encargos*, pese a la calidad discreta del dorado, realizado a la corladura como era habitual en los años de la posguerra en las obras mejores. Curiosamente José María Ponsoda no realizó ninguna versión de la obra, acaso porque su carácter patronal disuadió a los clientes, que prefirieron otros modelos no vinculados claramente a una población en concreto.

En 15 de febrero de 1940 Antonio Dolón, tesorero de la Comisión de Reconstrucción del templo parroquial de Torrevieja remitía a José María Ponsoda 1000 pesetas por importe del modelo o “maqueta”, a la que debía sujetarse la imagen y en 9 de marzo del mismo año 3 fotografías del referido modelo con las pertinentes rectificaciones. En 1956 y a instancias de la Congregación de Hijas de María, la imagen se dotó de un trono de nubes flanqueado por dos mancebos, dos querubines tenantes con el escudo de Torrevieja y una enrayada neogótica en forma de mandorla, circundada por ocho serafines [L.E., nº 3098], según el contrato firmado entre las partes que se formalizó al efecto. Dicho trono, en el que tuvo una participación destacada el escultor Francisco Martínez Aparicio, colaborador del maestro en esa época, reproducía el conjunto de inspiración historicista, ideado a comienzos de siglo XX por Venancio Marco, época en la que la peana original de la Virgen fue eliminada y la nube alisada para disponerla sobre el nuevo trono.



Fig. 353. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1939. Torrevieja. Iglesia de la Purísima.



Fig. 354. José Puchol Rubio, *antigua imagen de la Purísima Concepción*. 1791. Torrevieja. Iglesia de la Purísima Concepción.

143.

Ecce Homo. 1939.

Madera tallada y policromada. 170 cm de figura.

Iglesia parroquial de San Martín Obispo. Callosa de Segura.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2521. *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo 1940*, Carta de Filomena Poveda Murcia a José María Ponsoda. Callosa de Segura, 30 de enero de 1940. Carta de José María Ponsoda Bravo a Filomena Poveda Murcia. Valencia, 10 de febrero de 1940. VALCÁRCEL MAYOR, C., “Cofradías y procesiones de Semana Santa”, *Historia de la Provincia de Alicante*, Murcia, 1991, tomo VII, p. 225.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

Sufragada por Filomena Poveda Murcia, viuda del comerciante Victoriano Pineda, quien en carta al escultor fechada en Callosa en 30 de enero de 1940 se interesaba por el estado de la imagen, ante la inminencia de las procesiones de Semana Santa, constituye una de las mejores obras del escultor en los años que siguieron al final de la Guerra Civil. La imagen de robusta y cuidada anatomía, destaca por la calidad de las manos y la cabeza, en la línea de sobrio naturalismo de los bustos de estudio que realizó con anterioridad al conflicto [Fig. 355]. El maestro, en contestación a la carta de su cliente, le anunciaba el inicio de los trabajos de policromía el 12 de enero, indicándole que se prolongarían por espacio de 15 días, y pesar de su insistencia, la calidad de la obra atestigua su oficio y profesionalidad. A diferencia del San Juan Evangelista, que realizó para Callosa por encargo de la misma cliente [L.E., nº 2655], sustituido en 1961 por otra imagen del murciano José Noguera Valverde, representa una de sus mejores aportaciones al tema pasionista, cuyo eco manifiestan las imágenes de Bélgida, [L.E., nº 2581], y Molins (Orihuela), [L.E., nº 3144], que acusa la realización del *perizonium* mediante telas endurecidas. La influencia del *Ecce Homo* de Callosa se prolonga en la obra de sus discípulos Francisco Martínez Aparicio [Fig. 356], y Ramón Granell Pascual, a través de las imágenes de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en el barrio valenciano del Cabanyal, y la ermita del Cristo de Atzeneta d'Albaida.



Fig. 355. José María Ponsoda, *Ecce Homo*. 1939. Callosa de Segura. Iglesia de San Martín.

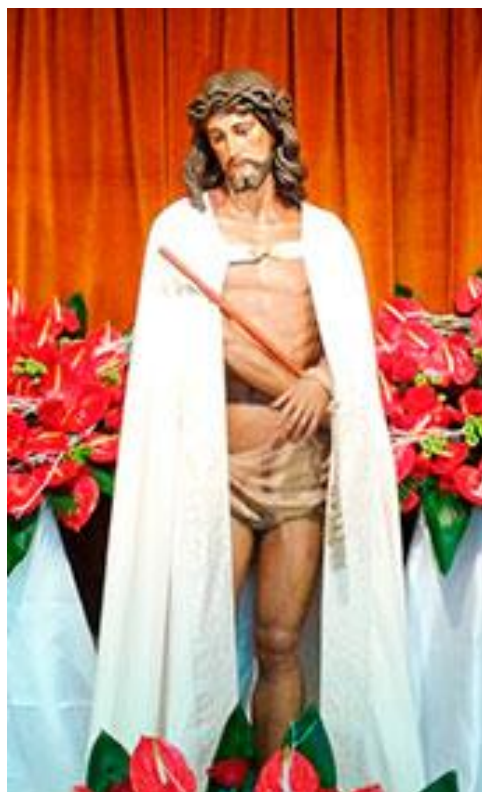


Fig. 356. Francisco Martínez Aparicio, *Ecce Homo*. Valencia (Cabanyal). Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.

144.

San José. 1939.

Madera tallada y policromada.

180 cm de figura.

Albaida. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2522.

Inscripciones: "ID A JOSE". (En el orbe).

San José con la mano sobre el pecho, portando la vara florida de la elección, abraza al niño, erguido sobre el orbe que emerge entre las nubes [Fig. 357]. El infante, señala su figura con los brazos, haciendo suya la divisa: "ID A JOSE", que figura en el orbe. El modelo, al que remite una imagen conocida por la fotografía del obrador, y otra pequeña de devoción, en el mercado del arte, procede sin duda de la imaginería seriada de los talleres de Olot y el nazarenismo, al que remite una pintura decimonónica del santo conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Alpuente [Fig. 358]. De él procede la posición elevada sobre trono de nubes del Niño, la túnica rayada, a imitación de los paños judíos, o la vara que presiona sobre el brazo. Relacionada con la posición del Niño está una imagen de devoción en el mercado del arte valenciano, y también probablemente la de los Terciarios Capuchinos de Godella (nº), [Fig. 359], a juzgar por la imagen moderna que la ha sustituido.

Realizada para la iglesia de Albaida, acaso por mediación de Ángel Tormo, para el que realizó un crucifijo destinado a las misiones de Colombia antes de la Guerra Civil [L.E., nº 1804], puede relacionarse con el San José que vieron en el obrador algunos vecinos de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), cuyo modelo exigieron para la imagen de la iglesia de los Trinitarios [L.E., nº 2583], obra de carácter más realista, decorada en oro fino y materiales de primera calidad [Fig. 360].



Fig. 357. José María Ponsoda, *San José*. 1939. Albaida. Iglesia de la Asunción.



Fig. 358. Anónimo valenciano, *San José*. Ca. 1900. Alpuente. Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad.



Fig. 359. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1923. Paradero desconocido.



Fig. 360. José María Ponsoda, *San José*. 1940. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.

145.

Jesús Nazareno. 1939.

Madera policromada. 165 de figura.

Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Iglesia de los Trinitarios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2524. *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*, Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 23 de enero de 1940. *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de fray Juan del Sagrado Corazón, prior de los Trinitarios de Lima, a José María Ponsoda. Lima, 31 de julio de 1961. Carta de José Barrilero Sánchez a Amparo Ballester Boix. Alcázar de San Juan, 16 de abril de 1968.

Inspirado en la imagen destruida en 1936, una de cuyas túnicas, acaso la regalada por Isabel II, se entregó a José María Ponsoda para que determinara sus dimensiones, fue encargada por alcacereño residente en Valencia José Frías, aunque también intervino el carpintero de Alcázar de San Juan León Barrilero, a cuya mediación se debieron muchas de las obras que nuestro escultor llevó a cabo en la posguerra para esta ciudad manchega. El obrador había realizado un retablo neogótico con anterioridad a 1936 [L.E., nº 483], no obstante, en el encargo de esta imagen, de gran popularidad [Fig. 361], debió influir su propio prestigio como imaginero. Inspirada en la efigie que se venera en el convento de los Capuchinos de Madrid, obra sevillana del siglo XVII [Fig. 362], es imagen para vestir, con peluca y túnica bordada, presentando cabeza, brazos y pies anatomizados, y el cuerpo resuelto al modo de una túnica lisa. Malgrado el encargo de una imagen para La Rambla (Córdoba), en 1958 el maestro realizó una nueva versión de Jesús de Medinaceli para Aranjuez [L.E., nº 3123], esta vez con mayores dosis de realismo como León Barrilero reconocía y otra anotada en 1961 para los Trinitarios de Lima [L.E., nº 3220], en la que se invoca explícitamente el modelo de Alcázar de San Juan. La acogida de esta imagen, apadrinada por el general Elíseo Álvarez Arenas, resultó exitosa, cimentando una relación con su obrador que dio origen a una larga lista de obras que llega hasta finales de los años sesenta, época en la que fallecido José María Ponsoda, se encargó a su viuda en 1968 la restauración de la imagen que nos ocupa, que fue encarnada de nuevo, pues según se afirmaba en dicho año ofrecía un color mulato que fue responsabilidad de la junta, y se la dotó de una nueva peana dorada en oro fino. De 1969 data de la imagen de San Sebastián, obra de tamaño natural que se conserva en la iglesia de Santa Quiteria. En dicho año solicitaron presupuesto para un Antonio Abad y un Cristo Yacente, de los que no se tiene más noticias.



Fig. 361. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno de Medinaceli*. 1939. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.

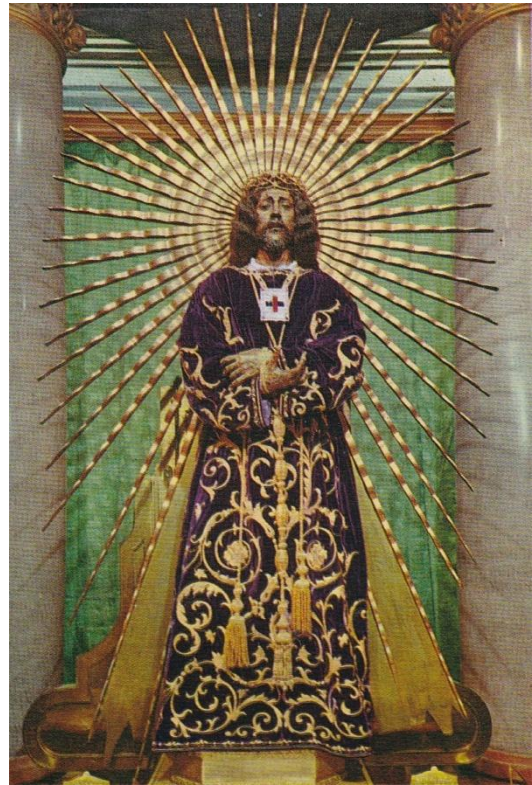


Fig. 362. Anónimo sevillano, *Jesús de Medinaceli*. Primer tercio del siglo XVII. Madrid. Iglesia de los Capuchinos.

146.

Cristo del Feliz Tránsito a la Gloria, o de la Coveta. 1939.

Madera policromada. 120 cm de altura.

Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2530.

Encargado por el capellán mayor de la Virgen de los Desamparados José Garín, a quien se debió la decisión de confiarle la restauración de la imagen original de la Virgen, titular de la capilla, sustituye a la escultura antigua, quemada en 1936, de la que existe una fotografía, publicada por Andrés de Sales Ferri. En virtud de este testimonio, la obra no guarda parecido con la efigie perdida en 1936, de considerable antigüedad, sino que denota el estilo personal del maestro [Fig. 363], influido en este caso por la escultura castellana en madera policromada del siglo XVI. De notable calidad y perfección, a pesar de su discreta encarnación, resulta cercana al modelo en escayola del crucifijo de la cripta del Asilo de San Eugenio [L.E., nº 1537], [Fig. 364], y al crucifijo en madera de doradillo de la catedral de Valencia, este último relacionable con un modelo en escayola conocido por las fotografías del obrador. A diferencia de ambos, el *Cristo del Tránsito* o de la “Coveta”, como anotó el propio escultor en el *Libro de Encargos*, por conservarse en una capilla subterránea, situada debajo del camarín de la imagen de la Virgen de los Desamparados, presenta tres clavos y el *perizonium* menos elaborado.

Dichos modelos, basados en la estatuaria renacentista [Fig. 365], a la que remiten muchos de los crucificados salidos de los talleres de Olot, cabe relacionarlos con el torso de crucificado de la colección de Dolores Soler Ballester, expuesto en Almoradí en 2006, y con el Cristo del Miserere de esta población de la Vega Baja [L.E., nº 2814].



Fig. 363. José María Ponsoda, *Cristo del Tránsito o de la Coveta*. 1939. Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.



Fig. 364. José María Ponsoda, modelo en yeso para el crucifijo de la cripta del Asilo de San Eugenio de Valencia. 1925.

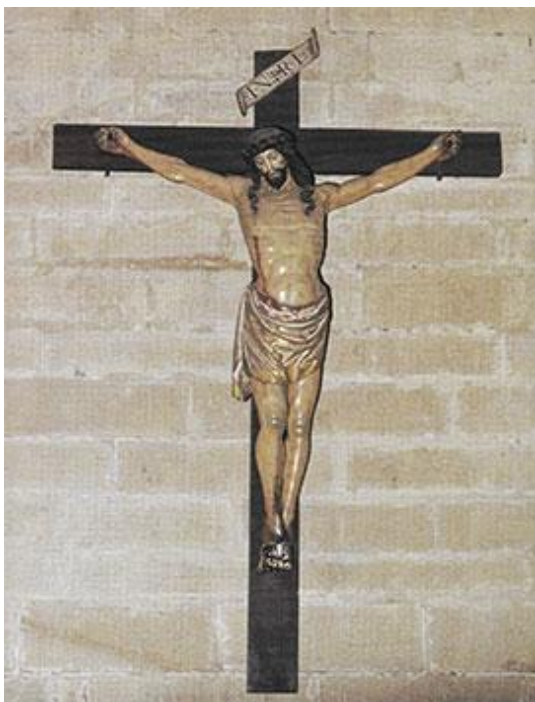


Fig. 365. *Crucifijo*. Siglo XVII. Olite. Convento de las Clarisas.

147.

Niño Jesús de Balate o de Mula. 1939.

Madera policromada. 80 cm.

Mula. Santuario del Niño Jesús.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2532. *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*. Carta de Octavio Llamas a José María Ponsoda. Mula, 5 de agosto de 1939. GONZÁLEZ CASTAÑO, J., *El Niño Jesús de Mula: estudio antropológico de una devoción murciana*, Murcia, 1995. p. 63.

Venerado en el santuario erigido en su honor en el término de Mula, el Niño Jesús de Mula, de Belén o de Balate, así llamado por el lugar de Albalate o “El Balate”, donde Pedro Botía tuvo su primera visión en 1648, en la que el Niño le dijo ser el “Niño de Belén”, es juntamente con el del Remedio o el de Atocha de Madrid, uno de los más venerados en España. Se trata como aquellos de un imagen barroca típicamente triunfante (GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L., “Sobre escultura barroca andaluza. Imágenes exentas del Niño Jesús en Albacete”, *Instituto de Estudios Albacetenses*, Serie III, nº 13, Albacete, 2010, p. 246). La imagen [Figs. 366], inspirada en la antigua, destruida en 1936 [Fig. 367], a excepción de la mascarilla, entregada a José María Ponsoda, a la que alude una cata de Octavio Llamas al escultor, fechada en 5 de agosto de 1939, muestra al Niño en acusado contraposto, bendiciendo con la diestra, mientras porta una gran cruz de filigrana de plata, a diferencia de la primera imagen encargada por el vidente Pedro Botía, llevada al Palacio Real de Madrid, con ocasión de un embarazo de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, donde agarraba la cruz con la diestra, según muestra un lienzo de autor anónimo conservado en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. El modelo que retoma el célebre Cristo de Miguel Ángel venerado en la iglesia de Santa María *Sopra Minerva* de Roma, recuerda los célebres resucitaditos andaluces, no en vano según González Castaño la imagen se llevaba a Mula para tomar parte en la procesión del Encuentro de Pascua.

Al contrario que muchos niños de vestir que siguen este modelo, la túnica que le llega por encima de las rodillas, y se anuda a la cintura, está también tallada, ostentando una exquisita decoración, con cincelados y motivos a punta de pincel a imitación de un riquísimo espolín. Tanto la escultura, como la calidad de la decoración recuerda algunas imágenes célebres del Niño, como la de San Juan de la Palma de Felipe Dionisio de Ribas, la de la congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid, o la de las monjas de San Antón de Granada, estas últimas asignadas recientemente a Luisa Roldán. A semejanza asimismo con los niños andaluces, el Niño presenta la frente surcada por ondulados cabellos. Las cejas pobladas de la anterior imagen responden a los modelos murcianos, pudiendo deberse a la restauración efectuada en 1825 por el escultor Santiago Baglietto. Exceptuando en este detalle, la imagen de José María Ponsoda se ciñe en todo a la destruida en 1936 [Fig. 368], a diferencia de los dos serafines que ostenta el trono de nubes, uno de ellos con raya al centro y diadema ceñida, de impronta gotizante, que recuerda las expresiones vivaces de las imágenes infantiles del escultor. El encargo efectuado por el médico Octavio Llanas Valero, presidente de la Junta del Niño de Mula, también incluyó la realización de la gran urna neobarroca de madera dorada de dos metros de altura con la que la imagen es transportada a la población. En 1944 se estrenaron las andas y el trono de nubes. Dichas andas presentan volutas en ángulo que recuerdan las de Cocentaina, Muro y Oliva, sobre las que reposan ángeles que portan cilindros de los que arrancan los grupos de tulipas. El conjunto incluyó la realización de la imagen del pastor Pedro Botía, dos ovejas, el referido trono de nubes con dos serafines, y una enrayada de serpentinadas o rayos flamígeros dorada en oro fino, a diferencia del resto del dorado, realizado a la corladura. Frente a las andas anteriores, realizadas en algún obrador murciano en el siglo XIX, a juzgar por el estilo de los ángeles inspirados en las obras de Salzillo, dicha enrayada carece de la gloria de nubes y serafines que la adornaban.



Fig. 366. José María Ponsoda, *Niño Jesús de Balate*. 1939. Mula. Santuario del Balate.



Fig. 367. Antigua imagen del Niño Jesús de Mula. (Destruído).



Fig. 368. José María Ponsoda, *Niño Jesús de Balate*. 1939. Estampa de devoción impresa en la posguerra.

148.

San José. 1939.

Madera policromada. Tamaño mayor del natural.

Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2533. APARICIO OLMOS, E., *Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de la Región Valenciana*, Valencia, 1962, p. 79.

Sufragada por José Bellot Senent, la obra [Fig. 369], recrea el grupo tallado por el escultor académico Felipe Andreu († 1830), para la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, según

modelos de Ignacio Vergara, como ha hecho notar Ana Buchón [Fig. 370]. El modelo seguido en numerosas ocasiones, tanto antes como después de la Guerra Civil por los obradores valencianos, fue tenido en cuenta por nuestro escultor para realizar las imágenes del barrio de las Ventas de la Pobla de Vallbona [L.E., nº 96], el reverendo Francisco Galiano, beneficiado de San Andrés de Valencia, documentada en 1913, y Almoradí [L.E., nº 2705]. En él, San José aparece semi-genuflexo, sobre una nube, sosteniendo al Niño Jesús, al que acaricia. A los lados sendos querubines portan la vara de la elección, y la filacteria con la cita: “*Nostra salus in manu tua est*”, tomada del Génesis (Gen 47, 25). El conjunto, que reposa sobre una peana de lados retranqueados con guirnalda de laurel y roleos de acanto, se completa con una enrayada de rayos rectos, de la que emergen numerosos serafines dispuestos en semicírculo sobre grupos de nubes. Se trata de una obra de gran empeño, en la que únicamente se echa en falta un mayor parecido físico del santo con el arrogante semblante de la imagen antigua. A la perfección de las proporciones, une la belleza de los rostros, particularmente de los ángeles y serafines, que lejos de repetir los modelos al uso poseen expresiones individualizadas. Acreecia el interés de esta obra, que cabe considerar uno de los mejores trabajos del escultor, la dignidad de la policromía y la calidad de las corladuras.



Fig. 369. José María Ponsoda, *San José*. 1939. Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.



Fig. 370. Tomás López Enguñados, *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. 1812.

149.

Nuestra Señora de la Paz. 1939.

Madera policromada. 160 cm. 50 cm trono de nubes.

Villar del Arzobispo. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2539.

La obra [Fig. 371,] se inspira en la imagen antigua, quemada en 1902 en un incendio fortuito [Fig. 372], y reemplazada por otra, realizada por José Guzmán Guallar, que fue destruida en 1936. Juntamente con el aval conferido por su dilatada trayectoria, en el encargo, efectuado por el reverendo Joaquín Castellano, debió resultar determinante el éxito de las andas-trono construidas por José María Ponsoda para la imagen en 1925 [L.E., nº 1598], así como la circunstancia que José Martínez Aparicio, uno de los escultores de su obrador, fuera oriundo de la población. Frente a la talla precedente, ésta, pretende un mayor parecido con la original perdida, a este respecto sus proporciones resultan menos estilizadas y carece de ojos de cristal. La policromía aunque digna resulta discreta, con orlas doradas a la corladura. El trono de nubes, decorado con nacarina se aparta en cambio de las formas macizas del

antiguo, obra probable del siglo XVII. Relacionada con esta obra está la imagen labrada por Ramón Granell para la iglesia de San Nicolás de Valencia.



Fig. 371. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Paz*. 1939. Villar del Arzobispo. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz. Fig. 372. Antigua imagen de la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

150.

Purísima Concepción. 1939.

Valencia. Catedral.

Madera policromada. 180 cm de figura.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos. nº 32. ACV., Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 junio 1946*, Legajo 6017, f. 57 vº. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Historia del arte de Valencia*, Valencia, p. 50.

La Virgen, con las manos juntas en ademán de oración, pisa la serpiente y ostenta el creciente lunar bajo sus pies, emergente del orbe, del que surgen tres serafines y dos querubines dispuestos a los lados, portando la azucena y el espejo simbólico [Fig. 373]. Reproduce la imagen tallada por José Esteve Bonet en 1781 para la nueva capilla de la Purísima Concepción de la catedral de Valencia, por encargo del arzobispo Francisco Fabián y Fuero [Fig. 333], modelo recurrente en Valencia para numerosos escultores, tanto antes como después de la Guerra Civil. En 18 de noviembre de 1932 la prensa dio noticia del atentado sufrido a manos de unos asaltantes que la derribaron de su hornacina, y se apoderaron de las alhajas que llevaba, rompiéndose en 82 pedazos. Tras su restauración, encomendada a nuestro escultor, se entronizó de nuevo, siendo destruida definitivamente en julio de 1936. Acabada la Guerra Civil, el maestro realizó esta obra por su cuenta, regalándola a la catedral. La inauguración de la restauración de la capilla con su imagen tuvo lugar en abril de 1940. Aunque para Felipe María Garín: “no alcanza las delicadísimas calidades de aquella”, y la decoración neoclásica se simplificó notablemente, realizándose las orlas y dorados en plata corlada, recrea con acierto el plegado de las telas y los volúmenes de la imagen antigua, que había sido reproducida reiteradamente por el autor, tanto antes [L.E., nºs 499, 547, 627, 1124, 1297], como después de la Guerra Civil [L.E., nºs 2473, 2554, 2632, 2642D, 2645, 2735, 2808, 2838, 2868, 2893, 2958, 3018, 3112, 3154, 3183], [Fig. 374]. En ocasiones a través de la imagen encargada en 1934 por los Franciscanos del convento madrileño de Duque de Sesto [L.E., nº 2343], que simplificó algunos de sus rasgos.



Fig. 373. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1939. Catedral de Valencia.

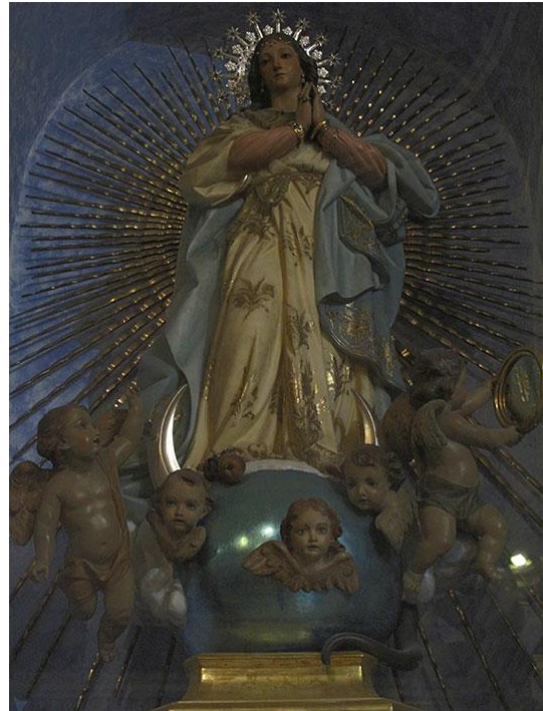


Fig. 374. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1939. Manises. Iglesia de San Juan Bautista.

151.

Nuestra Señora de los Desamparados. 1939.

Madera tallada. 150 cm de figura.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Desamparados. Los Desamparados. (Orihuela).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2540. *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo de 1940*. Carta de Francisco Hernández párroco de Los Desamparados a José María Ponsoda. 1 de noviembre de 1939. Carta de José María Ponsoda a Francisco Hernández Espinosa. Valencia, 13 de diciembre de 1939.

La imagen [Fig. 375], reproduce la imagen regalada a la pedanía oriolana de Los Desamparados por el obispo José Tormo en 1782, obra de algún escultor valenciano todavía por identificar, probablemente José Puchol Rubio (Valencia, 1743-1797), que trabajó para el prelado. Dicha imagen, conocida por fotografías antiguas [Fig. 376], resulta muy semejante a otra de menor tamaño existente en la Vega Baja que recientemente he localizado. En carta fechada en 1 de noviembre de 1939, el párroco de Desamparados, Francisco Hernández enviaba a José María Ponsoda el Niño Jesús y dos de los angelitos de la imagen destruida, ante lo incómodo de mandarle la aureola. En 13 de diciembre de 1939 el escultor manifestaba que tenía la imagen casi terminada de escultura y esperaba que los señores de la junta de la Virgen se personaran en el obrador para dar su conformidad y proceder a la decoración, al tiempo que les pedía 2000 pesetas como anticipo para poder continuar los trabajos. La restauración de la efigie original de la Virgen de los Desamparados de Valencia, debió influir en su favor para que le fuera encomendada la recreación de la imagen de Desamparados y el trono de ángeles de la misma. A ella remite el plegado de las telas del escapulario y los inocentes de pie, colgados sobre la túnica, según la disposición de la imagen antigua. Dichas esculturas, al igual que los ángeles del trono acusan la capacidad del escultor para abordar los temas infantiles. La policromía, sumamente sencilla dadas las circunstancias de la época, ha sido reemplazada recientemente por otra, sustituyéndose el dorado en plata fina del cuerpo por otro en oro de ley.



Fig. 375. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Desamparados*. 1939. Desamparados (Orihuela). Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados.



Fig. 376. Antigua imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Desamparados. Desamparados (Orihuela). Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados. (Destruída).

152.

Divina Aurora. 1939.

Madera policromada. 1939. Tamaño académico.

Beneixama. Ermita de la Divina Aurora.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2551; ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 8/ 65-690; PAYÁ ANDRÉS, M., *María Divina Aurora*, Beneixama, 1993, p. 55.

El encargo, confiado por el párroco Luis Silvestre Moya, debió tener en cuenta la prestigio del escultor, en tanto los trabajos que efectuó para Beneixama con anterioridad a 1936, consistieron en la reforma de sendas imágenes de la *Virgen del Carmen* para las Carmelitas de la Caridad de la población en 1925 [L.E., nºs 1564, 1572]. El grupo escultórico está formado por la imagen sedente de la Virgen dispuesta sobre un trono de nubes, con enrayada de rayos rectos, que ostenta el rostro del sol en el reverso, dos ángeles mancebos, dos serafines, y dos querubines portando unas guirnalda de flores y un jarro de agua, alusivo a la Divina Gracia [Fig. 377]. El conjunto se inspira en el grupo procesional destruido en 1936, atribuido por José Sanchis Sivera a José Esteve Bonet, y más recientemente a Antonio Esteve Romero, conocido por fotografía anterior a su destrucción [Fig. 378]. De él se abrieron varias estampas a lo largo del siglo XIX, que nuestro escultor pudo asimismo tener en cuenta. El modelo fue seguido en la imagen de la Divina Aurora de Rafelcofer, encargada en 1947 [L.E., nº 2864], para cuya realización José María Ponsoda presentó una fotografía del grupo tallado para Beneixama (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 8/ 65-690). Según Miguel Payá Andrés, el conjunto de Beneixama que lo inspiró fue tallado por el escultor Ramón Granell, reservándose el maestro la ejecución de todas las mascarillas. En el presupuesto se incluyó también la hechura de las andas, de estilo neoclásico que a diferencia de las orlas y enrayada de la Virgen, se doraron en oro falso.



Fig. 377. José María Ponsoda, *Divina Aurora*. 1939. Beneixama. Ermita de la Divina Aurora.



Fig. 378. Antonio Esteve Romero? *Antigua imagen de la Divina Aurora*. Beneixama. Ermita de la Divina Aurora (Destruída).

153.

San José. 1939.

Madera policromada. 110 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2553.

Identificado a partir de la anotación escrita al dorso de la fotografía del obrador: “Imagen que hice por encargo de los Señores Segarra de la Vall de Uxó (P. Castellón)”, se trata de la obra realizada a instancias de Josefina Segarra en 1939, probablemente para el templo de la Colonia Segarra, como atestigua su notable tamaño [Fig. 379]. San José con la vara florida de la elección, arropa al Niño Jesús sobre su rodilla derecha, que elevada descansa en el banco de carpintero. El modelo, vinculado no obstante a la estampa devota, puede relacionarse con la fotografía existente en el archivo personal de José María Ponsoda de una imagen, que hemos identificado con la labrada para la Beneficencia de Alcoy en 1925 [L.E., nº 1546], [Fig. 380], en tanto de la encargada dos años más tarde por un particular de Moncada, se afirma la presencia de una cruz que habría de llevar el Niño Jesús [L.E., nº 1808], y la documentada en 1928, destinada a Madrid [L.E., nº 1912], era obra de altar, cuyo tamaño desdice de su carácter añejo, propio de las obras pequeñas. Su rostro recuerda la imagen del Colegio de Vocaciones Eclesiásticas de Valencia, de los religiosos Josefinos, atribuido por Ana Buchón a Ignacio Vergara, cuya fotografía conserva el archivo del escultor [Fig. 381].

A diferencia de la imagen de Alcoi, que inspiró la de la iglesia del barrio de Carolinas en Alicante [L.E., nº 2816], labrada como la de La Vall d’Uixó en la posguerra, momento en el que aumentaron las imágenes que lo muestran como obrero, trabajando en el banco de carpintero, que utilizaron escultores como Francisco Marco Díaz-Pintado, Carmelo Vicent, Antonio Sanjuán, o Domingo Sánchez Mesa en algunas obras, el santo sustituye el mandil por una capa de resonancias nazarenas, manteniendo la peana con molduras y cartelones.



Fig. 379. José María Ponsoda, *San José*. 1939. Encargo de los Señores de Segarra.



Fig. 380. José María Ponsoda, *San José*. 1925. Alcoi. Beneficencia. (Destruído).



Fig. 381. Atribuido a Ignacio Vergara, *San José*. Valencia, Antiguo Colegio de Vocaciones Eclesiásticas. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

154.

Crucifijo. 1939.

Madera policromada. 160 cm de figura.

Yecla. Basílica de la Purísima.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2565.

Dentro de la numerosa serie de crucificados labrados en la posguerra, muchos de ellos de carácter patronal, destaca la imagen de Yecla de inspirado rostro y anatomía atlética [Fig. 382]. La obra sigue la célebre imagen del Santuario de Limpias Su rostro recuerda la imagen del Colegio de Vocaciones Eclesiásticas de Valencia, de los religiosos Josefinos, atribuido por Ana Buchón a Ignacio Vergara, cuya fotografía conserva el archivo del obrador [Fig. 383], como señala el *Libro de Encargos*, reproducida en incontables bustos e imágenes de cuerpo entero desde comienzos del siglo XX, generalmente por los talleres de Olot. Su presencia en los catálogos comerciales olotenses fue inexcusable. José María Ponsoda realizó una reducción de la imagen en forma de busto antes de la Guerra Civil [L.E., nº 1638], constituyendo después del conflicto modelo de las imágenes de Real de Montroi [L.E., nº 2661], El Pinós [L.E., nº 2753], Banyeres de Mariola [L.E., nº 2836], y la de la iglesia del Pilar de Valencia, datable en torno a 1940.

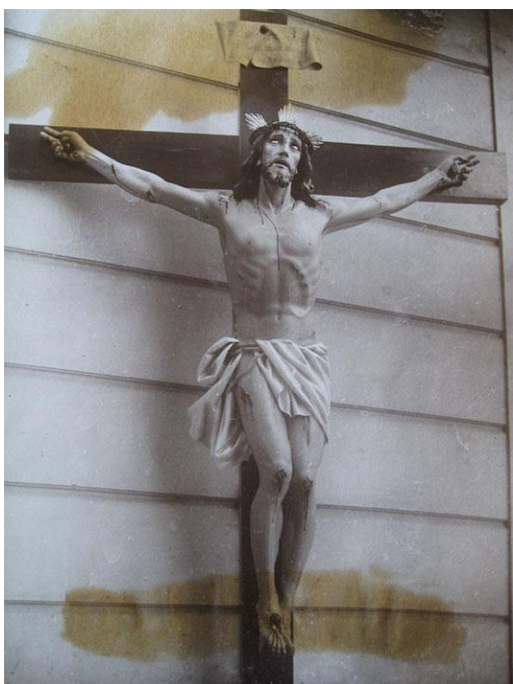


Fig. 382. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1939. Yecla. Basílica de la Purísima.



Fig. 383. Imagen del Santo Cristo de Limpias. Limpias. Iglesia de San Pedro.

155.

Virgen de Agosto. 1940.

Madera policromada. 150 cm.

Guadalest. Casa Orduña (depósito de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2584. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 14/ 22 – 1388.

Costeada por los herederos del político y terrateniente Carlos Torres de Orduña, para prestarla a la iglesia de Guadalest, en los cultos dedicados a la Asunción de la Virgen, titular de este templo, de la que sus antepasados fueron patronos, es obra de empeño, realizada en sustitución de la imagen antigua destruida en 1936. Se trata al igual que aquella, de una obra de vestir, con cabeza, manos y pies anatomizados, pero posee las manos juntas: “como la Purísima” según la anotación del escultor en el *Libro de Encargos*, y el cuerpo tallado en madera, y en consecuencia: “bien presentada (nada de listones ni devanaderas),” en palabras del propio escultor dirigidas a la Comisión Diocesana de Arte Sacro [Fig. 384]. Frente a la estructura de arpillera de la imagen anterior, que trasluce la dobladez del cuerpo con

respecto a las piernas, en la fotografía existente de la misma [Fig. 385], ofrece una túnica tallada, pintada de azul, según el criterio de la citada Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia y los brazos completamente tallados, a diferencia de la Virgen de Agosto de Benifaraig que resuelve las articulaciones con alambres, al modo de las célebres *cap i potas* catalanas. La realización por José María Ponsoda de imágenes de la Virgen de Agosto esta atestiguada con anterioridad a 1939. Así el *Libro de Encargos* anota en 1915 la factura de una imagen de 150 cm en madera para el reverendo Vicente Año [L.E., nº 493]. A diferencia de las imágenes de esta advocación que el escultor realizó después de la Guerra Civil, para Benifaraig [L.E., nº 2487], Real de Montroy [L.E., nº 2571], Manises [L.E., nº 2576], Cortes de Pallás [L.E., nº 2957], y un particular residente en Castelló [L.E., nº 2981], encargada esta última por mediación del arquitecto Vicente Traver, las partes anatomizadas poseen un encarnado de calidad [Fig. 386], en correspondencia sin duda con las exigencias del trabajo, sufragado como se ha señalado por los herederos del que fue uno de los mejores clientes del escultor en el primer tercio del siglo, a juzgar por el número de obras que constan a su nombre en el *Libro de Encargos*, generalmente para la nueva iglesia parroquial de Benissa, de la que fue destacado benefactor, o para su devoción privada: un dosel para exposición con sagrario [L.E., nº 915], un pequeño grupo de San Joaquín Santa Ana y la Virgen María [L.E., nº 916], una Dolorosa [L.E., nº 917], los tres en 1915, un Niño Jesús, encargado por el párroco de Benissa, costeado acaso por el mismo donante en 1918 [L.E., nº 920], un sagrario neogótico en 1919 (nº 1034), un Niño Jesús en 1920 [L.E., nº 1142], dos imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y del Sagrado Corazón de María, muy probablemente las que se conservaron en la iglesia parroquial de Guadalest hasta 1936, encargadas en 1923 [L.E., nº 1345], un retablo neogótico con sagrario en el banco e imágenes de San José y San Carlos en las calles laterales en 1928 [L.E., nº 1869], para la nueva iglesia de Benissa, y una Santa Rita de devoción en 1933 [L.E., nº 2204].



Fig. 384. José María Ponsoda, *Virgen de Agosto*. 1940. Guadalest. Casa Orduña.



Fig. 385. Antigua imagen de la Virgen de Agosto. Siglo XVIII ? Guadalest. Casa Orduña. (Destruída).



Fig. 386. José María Ponsoda, *Virgen de Agosto* (detalle). 1940. Guadalest. Casa Orduña.

156.

Virgen de la Consolación. 1940.

Madera policromada. 114 cm de figura y 22 de peana.

Montealegre del Castillo (Albacete). Santuario de la Virgen de Consolación.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2586.

La devoción a la Virgen de Consolación en Montealegre del Castillo (Albacete), hunde sus raíces en la aparición de la Virgen al moro Jamet en 1605. Se desconocen las características de la antigua imagen, obra vestida con ricos mantos, conocida únicamente a través de fotografías deficientes [Fig. 388]. Destruída en 1936, el párroco Samuel Verdejo encargó a José María Ponsoda la actual, a instancias de la superiora de las religiosas Paúlas de la población, conocedoras de su arte [Fig. 387]. El párroco también se interesó por otras imágenes que no llegaron a concretarse en encargos determinados. La imagen de la Virgen, obra de vestir, se inspira en la antigua, probablemente una obra de talla completa reconvertida en imagen de vestir, como sugiere su mano derecha, sin aparente utilidad, o las carnaciones morenas. El Niño Jesús, de semblante vivaz, se aparta de estas intenciones arqueologizantes, constituyendo una de las mejores figuras infantiles labradas en la posguerra por nuestro escultor.



Fig. 387. José María Ponsoda, *Virgen de la Consolación*. 1940. Montealegre del Castillo (Albacete). Ermita de la Virgen de Consolación.



Fig. 388. Antigua imagen de la Virgen de Consolación en su retablo. Montealegre del Castillo (Albacete). Ermita de la Virgen de Consolación. (Destruída).

157.

San Juan Bautista Niño. 1940.

Madera policromada. 100 cm de altura.

Sant Joanet. Iglesia de San Juan Bautista.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2589.

Titular de la iglesia de Sant Joanet, se realizó en sustitución de una imagen antigua destruida en 1936. Este hecho explica la iconografía infantil del santo, a la usanza de las imágenes barrocas, veneradas muchas de ellas en el interior de las clausuras conventuales, poco habitual en la posguerra. El santo vestido con piel de camello y manto, sobre unas rocas, en marcado contraposto, señala el *Agnus Dei*, mientras sostiene un banderín en el que figura el cordero pascual, y en ocasiones la divisa “Ecce Agnus Dei” (Este es el Cordero de Dios), tomada del Evangelio de Juan (Jn 1, 29), alusiva a él [Fig. 389]. Se trata de una reinterpretación en clave infantil de su iconografía adulta. La curvatura que describe la figura recuerda las obras dieciochescas, singularmente el salzillesco San Juan Bautista de Catral [Fig. 390], de cuya restauración se encargó el obrador de José María Ponsoda en 1939 [L.E., nº 2523]. Posiblemente el maestro la tuvo en cuenta para llevar a cabo la obra de Sant Joanes, distinta a la rígida imagen de José Farinós de la iglesia de Albaida (ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 4/ 66). La delicadeza y morbidez de sus formas, la expresión lograda del rostro, y la rica decoración espolinada del manto rojo, de resonancias martiriales, contrasta con la calidad mediocre del cordero, obra sin duda realizada enteramente por algún ayudante. Relacionada con el obrador, se encuentra asimismo la peana sobre la que descansa la imagen, en un nicho abierto en el testero, inspirada en la peana que soporta el trono de la Virgen de los Desamparados de Valencia.



Fig. 389. José María Ponsoda, *San Juan Bautista Niño*. 1940. Sant Joanet. Iglesia de San Juan Bautista.



Fig. 390. Anónimo salzillesco, *San Juan Bautista*. Décadas finales del siglo XVIII. Catral. Iglesia de los Santos Juanes.

158.

Purísima Concepción. 1940.

Madera policromada. 110 cm de figura y 50 de esfera y peana.

Valencia (Benimaclet). Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2601. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 2/ 68 – 138.

La imagen, de dimensiones discretas, presenta la Virgen de pie, con las manos juntas, sobre un orbe con nubes, en el que figuran dos serafines, la serpiente del Génesis y el creciente lunar [Figs. 391, 392]. La obra integra elementos de procedencia diversa como el gesto de besar el pie de uno de los serafines, utilizado en muchas ocasiones por nuestro escultor, la diadema dorada de inspiración neogótica que este porta, o la banda que cruza el orbe con la leyenda: “*Tota Pulchra*”, común a la imaginaria valenciana del primer cuarto del siglo XX, con otros vinculables a la tradición tardo-académica de finales del siglo anterior, vigente en la obra de los hermanos Pastor, como la disposición del manto, echado sobre la espalda y sujeto a la altura del brazo derecho formando holgados pliegues, resueltos en zig-zag en la esquina correspondiente, o el rostro de la imagen, uno de los más bellos de su vasta producción. El modelo, utilizado en la imagen labrada para Benifaraig [L.E., nº 2580], obra de menor calidad, a pesar de ser mejor encargo, como sugieren los dos angelitos del trono, procede de las obras que Modesto Pastor ejecutó para el colegio de San José de Valencia (1873), y la iglesia parroquial de Carcaixent (1875). A ellas remiten las purísimas que su hermano Damián realizó para Agullent y Beniarres [Fig. 393]. Dicho modelo, con distintas variantes figura en el folleto de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 11, nº 187, p. 12, nºs 183, 626, p. 13, nº 775.), [Fig. 394]. Después de la Guerra Civil fue seguido entre otros por los obradores de Vicente Tena, y Antonio Royo, a quien se debe la recreación de la imagen de Carcaixent, y las de La Pobla Llarga y Castelló de Rugat. Carmelo Vicent también lo utilizó por su parte en la Purísima de la iglesia de Santa María del Mar de Valencia, que sustituye a la imagen de Modesto Pastor destruida en 1936.



Fig. 391. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1940. Benimaclet (Valencia). Iglesia de la Asunción.



Fig. 392. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1940. Benimaclet (Valencia). Iglesia de la Asunción. (Detalle del estado actual).



Fig. 393. Damián Pastor, *Purísima Concepción*. Ca. 1900. Agullent. Iglesia de San Bartolomé.



Fig. 394. *Purísima Concepción*. Imagen reproducida en el folleto de José Tena.

159.

San José. 1940.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Valencia. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2602.

El santo figura caminando de la mano del Niño Jesús, en ademán de sostener la cruz de su futura Pasión. Viste túnica y manto de holgados y abultados pliegues, calza sandalias, y porta la vara florida de la elección [Fig. 395]. El modelo se inspira en la imagen destruida en 1936, creída erróneamente de Vergara, constituyendo una obra de gran empeño en el contexto de la producción de José María Ponsoda. Conocedor de la obra antigua [Fig. 396], realizó una imagen de devoción inspirada en ella para Francisco Galiano [L.E., nº 851], restaurándola con su retablo en 1916 [L.E., nº 583], beneficiado de la iglesia de San Andrés, impulsor del culto al santo y de las mejoras que realizó en la capilla, entre ellas los ángeles del comulgatorio [L.E., nº 788], y la efigie procesional con sus andas [L.E., nº 1137], cuidando especialmente la calidad de la nueva imagen que hubo de sustituirla a raíz de su destrucción, especialmente de los ropajes, las expresiones, y la decoración. Aún así, las figuras resultan más esbeltas y los rostros denotan el estilo de nuestro escultor, especialmente el del santo, de nariz ancha, ojos rasgados y boca entreabierta al uso de su arte más influido por el nazarenismo. A diferencia de la obra antigua, carente de peana, tras la referida intervención que la dispuso sobre trono de nubes con dos mancebos y cinco serafines, las figuras se presentan sobre una peana corlada de molduración neogótica, y la riquísima policromía con ricos estofados y orlas de hojarasca, íntegramente realizada en oro fino, se aparta de los menadros rectilíneos de la túnica antigua del santo, de carácter neoclásico, realizada a finales del siglo XVIII. Relacionada con la prodigalidad que envolvió el encargo, destaca la enrayada de rayos rectos y serpentinadas, dorada en oro fino, única en el contexto de las decoraciones del obrador realizadas en la posguerra para Valencia y sus pueblos, así como la aureola de metal dorado, distinta a las de madera dorada y latón troquelado que habitualmente empleó. Ampliamente utilizado en la pintura del siglo de oro [Fig. 397], y en algunas obras de Gregorio Fernández, Juan de Mesa, o Pedro de Mena, el modelo resulta infrecuente en cambio en la escultura valenciana, que prefirió los referentes dieciochescos que efigian al Niño de corta edad en los brazos de San José, a pesar de su pervivencia hasta finales del siglo XVIII, como acredita el San José del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, obra de Zacarías González Velázquez. Siguiendo el modelo de la imagen de San Andrés de Valencia se realizó la de la iglesia de San Bernardo Mártir de Poble Nou [L.E., 3206].



Fig. 395. José María Ponsoda, *San José*. 1940. Valencia. Iglesia de San Andrés.



Fig. 396. Antigua imagen de San José de la iglesia de San Andrés de Valencia.



Fig. 397. Bartolomé Esteban Murillo, *San José*. Antigua colección Fundación Cultural Forum Filatélico.

160.

Santa Bárbara. 1940.

Madera policromada. 125 cm de altura total.

Tárben. Iglesia de Santa Bárbara.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2604.

La santa viste coraza sobre la túnica, manto de holgados pliegues, y cubre su cabeza con una toca rematada en una lazada, al modo practicado por las doncellas romanas. Sostiene la Custodia y la palma martirial, figurando a sus pies la torre en la que su padre la mandó encerrar [Fig. 398]. La expresión del rostro, de gran belleza, la correcta resolución del drapeado, siguiendo fielmente el modelo de la anterior, destruida en 1936, obra del escultor José Esteve Bonet fechada en 1778, de la que existe una fotografía [Fig. 399], que sirvió para realizar la nueva imagen, coadyuvan a hacer de ella una de las mejores que el escultor llevó a cabo en los años inmediatos al final de la Guerra Civil. Relacionada con esta obra se encontraba la imagen procesional de la Santa que existía en Moncada, conocida por fotografía publicada con ocasión de la peregrinación de 1892. La similitud entre las dos obras permite aventurar que su modelo circuló ampliamente en el siglo XVIII valenciano. El encargo por el arcipreste de Moncada, de una imagen de la santa con sus andas, anotado por nuestro escultor en 1920 [L.E., nº 1106], es de suponer que con arreglo a dicho modelo, atestigua nuevamente el conocimiento de algunas muestras significativas de la plástica barroco-clasicista vernácula con anterioridad a 1939.



Fig. 398. José María Ponsoda, *Santa Bárbara*. 1940. Tàrbena. Iglesia de Santa Bárbara.



Fig. 399. José Esteve Bonet, *Santa Bárbara*. 1778. Tàrbena. Iglesia de Santa Bárbara. (Destruída).

161.

San Antonio de Padua. 1940.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2605. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 26/ 29.

Semigenuflexo, sobre un trono de nubes, y vestido con el hábito de los frailes menores, sostiene al Niño Jesús, al que acaricia [Fig. 400]. En el trono se disponen sendos angelitos, uno de ellos con un lirio, alusivo a la pureza del Santo, y otro señalando un libro abierto, en referencia al magisterio, al que también alude el birrete doctoral sobre la nube. Una enrayada de rayos flamígeros o serpentinadas, calada, cuya forma circular se adapta al medio punto del retablo de la capilla, al modo de una arcada, completa el conjunto, inspirado en la imagen destruida en 1936, obra del escultor Aurelio Ureña, conocida por la fotografía insertada en la publicidad de su obrador [Fig. 401], de la que no obstante se aparta en el gesto de agarrar solo la mano del Niño y no el brazo y apartar de él su mirada. Formado a decir de José María Bayarri con los hermanos Pastor, probablemente con Modesto, la obra de Ureña fundía la tradición barroco-clasicista valenciana de figuras arrodilladas sobre troncos de nubes arremolinadas, con el carácter piadoso se la imaginaria de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, que recogió la lección de la estampa devota [Fig. 402]. Para José María Ponsoda, conocedor de la iglesia de San Lorenzo, contigua a su obrador, a la que dedicó denodados esfuerzos, debió constituir un referente de la imagen religiosa valenciana de su época, abocada a la hibernación de los modelos dieciochescos, como el de la famosa imagen venerada en Santa Catalina de Valencia, en la que se basa, con algunas modificaciones. Así lo sugieren los préstamos formales que se detectan en la obra labrada para Torrijo de Campo antes de la Guerra Civil, conocida por la fotografía de su archivo personal [Fig. 403]. Las numerosas imágenes de San Antonio labradas por nuestro escultor, entre ellas la de los franciscanos de la calle Duque de Sesto de Madrid [L.E., nº 2055], con marcada pose semigenuflexa, debieron coadyuvar a confiarle la obra, a la que el escultor señaló como la primera que llevó a cabo después del conflicto, en la entrevista concedida al periodista Eduardo Bort Carbó, dos años antes de morir, por delante de muchas otras. La expresión inspirada del rostro, cuya naturalidad contrasta con el idealismo de la nueva imagen de los franciscanos de Duque de Sesto [L.E., nº 2711], y la calidad de los ángeles, basados en los retratos de sus hijos fallecidos, atestiguan el empeño puesto en su materialización.



Fig. 400. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1940. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 401. Aurelio Ureña, *San Antonio de Padua*. Ca. 1900. Valencia. Iglesia de San Lorenzo. (Destruído).



Fig. 402. Mariano Sigiienza, *San Antonio de Padua* de la Iglesia de Santa Catalina de Valencia.



Fig. 403. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Primer tercio del siglo XX. Torrijo del Campo (Teruel). (Destruído).

162.

San Francisco de Asís con San Luís y Santa Isabel. 1940-1945.

Madera policromada. 170 cm de figura la imagen de San Francisco.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 2606, 2672, 2801.

Inscripciones: "PAZ Y BIEN". (En el orbe sobre el que asienta San Francisco).

El retablo se concibe al modo de un marco, con orla de madera dorada con roleos, rematada mediante un gran tarjetón de rayos y hojarasca, en el que figuran las armas de la Orden Franciscana sobre el medio punto. El planteamiento, que confiere escaso protagonismo a lo arquitectónico, recuerda el del *Tránsito de San José* [L.E., nº 1302], que recibía culto en la misma iglesia, remodelado por José María Ponsoda con ocasión de la construcción del grupo escultórico. En él prima la exposición de las diversas imágenes, en un solo registro, a la manera de un gran cuadro. El banco, subordinado al marco, ostenta un relieve de Jesús Nazareno, regalado por el escultor a la comunidad en 1945 [L.E., nº 2801], sobre el que se dispone una moldura de mármol rosa Buixcarró, avanzada al centro para sostener la imagen de San Francisco de Asís [L.E., nº 2606]. La obra, de tamaño natural, encargada en 1940, muestra al santo de pie, con los brazos en cruz, sobre una esfera con la divisa "PAZ Y BIEN", entre lacias nubes. A los lados figuran las imágenes genuflexas de San Luís rey de Francia y Santa Isabel de Hungría [L.E., nº 2672], en calidad de patronos de la Tercera Orden franciscana, datadas un año más tarde [Fig. 404]. La composición de vocación medievalizante, deriva de una estampa devota [Fig. 405], lo mismo que *San Francisco con los patronos de la Orden Tercera* de la iglesia de Beniarrés, del pintor Eugenio Silvestre, cuya fuente de inspiración está aún por localizar. Las imágenes dispuestas sobre una pintura mural de José Bellver Delmás en la que figura la basílica de Asís, han de tenerse entre lo mejor de lo realizado por el escultor durante la posguerra, singularmente las de los patronos de la orden, en actitudes orantes, de rostros nobles y holgados ropajes. La expresión de San Luís, dirigiendo la mirada a San Francisco resulta lo más logrado del conjunto [Fig. 406], por encima del titular, en exceso inexpresivo, cuyo rostro ensimismado, como sorprendido en arrebató místico, recuerda el de Manuel Fuxà, publicado por la Ilustración Artística (*La Ilustración Artística*, año XII, nº 580, Barcelona 6 de febrero de 1893, pp. 89 y 98). El modelo del rey santo parece haber tenido en cuenta la estampa abierta por Louis Auguste Turgis [Fig. 407]. El de San Francisco, del que se conserva el boceto en barro en la casa familiar del escultor en Moncada, procedente de su obrador, se relaciona con las glorificaciones o apoteosis barrocas de San Francisco de Asís, como la de San Fermín de los Navarros de Madrid, del escultor Juan Porcel [Fig. 408]. Los talleres de Olot se hicieron eco de dicho modelo, como señala la imagen de pasta de los Hermanos Terciarios Franciscanos de Palma de Gandía, procedente del convento Franciscano de Benigánim. En la época del eclecticismo se señalan las imágenes de Modesto Quilis, para las Clarisas de Ribadeo, de la que daba cuenta el Diario de Valencia el 11 de enero de 1915, la que Venancio Marco ejecutó para Barranquilla hacia 1916 (DELICADO MARTÍNEZ, J., "Un escultor..." *Op. cit.*, p. 139). Relacionado con ambos estaba el grupo remitido a Medellín por el obrador barcelonés Viuda de Reixach Vilas (*La Artística, Vda. Reixach Vilas...*, *Op. cit.*, p. 12), [Fig. 409]. El concepto de estas obras resulta semejante al del referido lienzo de Eugenio Silvestre, artista formado con José Garnelo, de quien son las pinturas de los patronos de la Tercera Orden de la iglesia de los Franciscanos de Cocentaina. El modelo del santo en cruz, al modo de un *alter Chistus*, combina la tradición hispánica de las obras de pies juntos y rostro impávido, inspiradas en la momia del santo, de Pedro de Mena, con experiencias modernas, como las de los escultores Manuel Fuxà, Moisés de Huerta o Francisco Asorey, en las que el santo separa los brazos del tronco, a la manera del monumento a San Francisco en Roma de Giuseppe Tonnini que inspiró el San Francisco de Juan González Moreno en los Capuchinos de Murcia. Relacionado con la obra de Tonnini cabe señalar la escultura de San Juan de la Cruz para el frustrado monumento proyectado por Victorio Macho.

A este tipo de experiencias, relacionadas con la modernidad, remite el tratamiento de la madera cincelada y teñida, sin el aparejo de yeso habitual, del hábito y túnicas de las figuras secundarias. Él contraste entre las texturas ásperas y los planos dorados se muestra también en el relieve de Jesús Nazareno del banco. Reproducido por José María Bayarri en su artículo "La imaginería valenciana, homenaje al Señor Ponsoda", muy cercano al Cristo con la cruz del Francesc Torràs conservado en colección particular de Barcelona (FONTBONA, F., *Francesc Torràs Armengol 1832-1878*, Barcelona, 2005, p. 80). Su cabeza ladeada con guedeja de pelo cayendo a la derecha, recuerda el Nazareno labrado para Mercedes (Argentina) en 1929. Relacionado con este relieve existe un yeso burdamente repintado en la casa de recreo de Moncada que bien pudiera haber sido su modelo preparatorio.



Fig. 404. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís con San Luís y Santa Isabel*. 1940-1945. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 405. *San Francisco de Asís con San Luís y Santa Isabel*. Estampa devota. Comienzos del siglo XX.

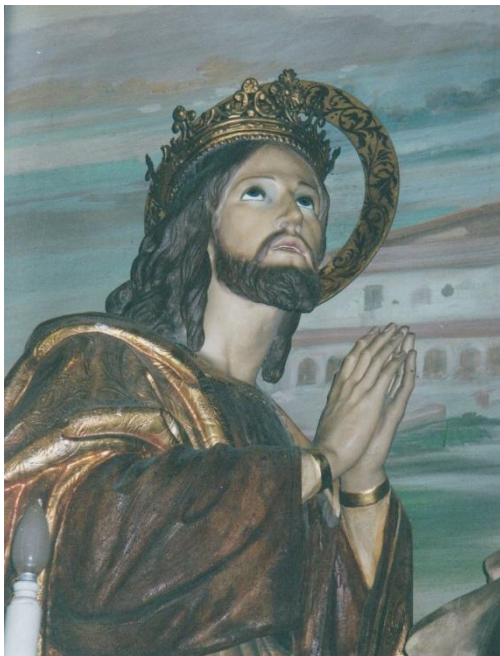


Fig. 406. José María Ponsoda, *San Luís rey de Francia*. 1941. Valencia. Iglesia de San Lorenzo. (Detalle).



Fig. 407. Louis Auguste Turgis. *San Luís rey de Francia*. Décadas finales del siglo XIX.



Fig. 408. Juan Porcel, *Apoteosis de San Francisco de Asís*. Mediados del siglo XVIII. Madrid. Iglesia de San Fermín de los Navarros. (Destruída).



Fig. 409. Juan Serra (La Artística, Viuda de Reixach Vilas), *Apoteosis de San Francisco de Asís*. Ant. 1923. Medellín.

163.

Dolorosa. 1941.

Talla en madera para vestir. 150 de figura, más 10 de peana.

Sierra de Yeguas (Málaga). Iglesia de la Purísima Concepción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos* nº 2629. ESCALERA PÉREZ, R., “Sierra de Yeguas”, en NIETO CRUZ, E., (Coord.), *Semana Santa en la provincia de Málaga*, 1994, p. 314.

Titular de la hermandad de Nuestra Señora de los Dolores, presenta actualmente las manos avanzadas delante del pecho, al modo de las dolorosas andaluzas, probablemente a consecuencia de alguna restauración [Fig. 410]. La contemplación de su bellissimo rostro, se resiente del estandarizado atuendo que actualmente viste, basado en los reiterativos modelos sevillanos. Según la documentación existente en Sierra de Yeguas consta que la imagen se realizó en Valencia en 1941, año en que probablemente fue estrenada, desconociéndose la autoría de José María Ponsoda sobre la obra. Consta que el escultor realizó el cuerpo al modo de una túnica morada, contrariamente a la tendencia andaluza de tallarlo en madera y suplir el volumen de las piernas mediante el candelero. La realización de las dolorosas de Quintanar de la Orden (Toledo), [L.E., nº 2734], Almedina (Ciudad Real), [L.E., nº 2864], Arquillos (Jaén), [L.E., nº 2875], [Fig. 411], Alcázar de San Juan (Ciudad Real), [L.E., nº 2884], el santuario de la Virgen del Pino de Las Palmas de Gran Canaria [L.E., nº 2931], atestiguan el alcance de la aportación al tema de José María Ponsoda durante la posguerra.



Fig. 410. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1941. Sierra de Yeguas. Iglesia de la Purísima Concepción.



Fig. 411. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1947. Arquillos. Iglesia de la Purísima Concepción.

164.

Purísima Concepción. 1940.

Madera policromada. 1940.150 cm de figura más el trono de nubes.

Pedreguer. Iglesia de la Santa Cruz.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2632.

Inscripciones: "TORA PULCHRA" (En la banda que cruza el orbe).

Venerada en la capilla de la Comunión, sigue el modelo del convento franciscano de la calle Duque de Sesto de Madrid [L.E., nº 2343], inspirada en la imagen de Esteve de la Catedral de Valencia, con algunas modificaciones en el trono de nubes, con tres serafines y dos querubines alrededor del orbe [Fig. 412]. Éstos, resultan de una calidad notable comparable a los que ostenta el *San José* de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [L.E., nº 2533]. El tratamiento minucioso de cabellos y la expresión resulta particularmente destacado en el querubín derecho, dispuesto en actitud de besar el pie a la Virgen. La policromía actual, con orlas y estofados de plata corlada fue realizada por Bartolomé García Boluda en la década de los sesenta, en sustitución de la original con orlas de oro falso. Relacionada con la imagen de Duque de Sesto, que simplifica el modelo de Esteve, está entre otras la de las Terciarias de la Inmaculada de l'Alqueria de la Comtesa [L.E., nº 2735], con dos serafines y dos angelitos, uno de ellos perdido en la actualidad [Fig. 413].

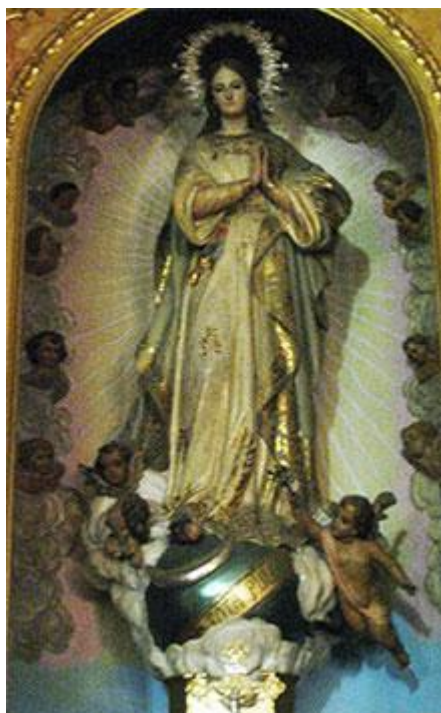


Fig. 412. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1940. Pedreguer. Iglesia de la Santa Cruz.



Fig. 413. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1943. L'Alqueria de la Comtesa. Terciarias Franciscanas.

165.

Santos Abdón y Senén. Ca. 1940.

Madera policromada.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Inscripciones: "S. ABDON"; "S. SENEN". (En el frente de cada peana).

Documentación: APEJMP., *Cartas de mayo de 1935 hasta mayo 1940*, Carta de Vicente Galván a José María Ponsoda. Almoradí, 19 de febrero de 1940. CABRERA REINA, R., (Com.) *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Almoradí, 2006, p. 29.

Incluidas por Roberto Cabrera en la lista de obras encargadas a José María Ponsoda con destino a Almoradí, hemos de dar por cierta la noticia de su autoría, en virtud del conocimiento que el autor posee de la obra de nuestro escultor en esta población de la Vega Baja, donde se les tiene por patronos del campo. Las imágenes se labraron en torno a 1940 [Fig. 414], año en que Vicente Galván en carta las menciona juntamente con la imagen de San Andrés, reconstruida a partir de la mascarilla del antiguo. Los santos figuran ataviados como reyes, con capas, corazas, faldellín y polainas, portando el cetro, y racimos y espigas alusivos a su patronazgo. A diferencia de las imágenes de los santos Abdón y Senén de La Font d'Encarròs [L.E., nº 2869], y Aldaia [L.E., nº 2918], de inspiración neobarroca, los modelos acusan las rigideces de la litografía devota del siglo XIX, aunque interpretados con semblante naturalista en manos y expresiones. Relacionados asimismo con la estampa devota están los que Carlos Román y Vicente Salvador realizaron en 1942 para Quartell (ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 12/ 50). Al estilo neoclásico de mediados de ese siglo se ciñe la traza de las peanas, cuadradas y con molduras, en claro contraste con las grafías modernistas que aquí señalan el nombre de cada santo en el frente, habituales a las obras de nuestro escultor.



Fig. 414. José María Ponsoda, Santos Abdón y Senén. Ca. 1940. Almoradí. Iglesia de San Andrés.

166.

San Lorenzo. 1941.

Madera policromada. 170/5 cm de figura y 15 de peana.

Bélgida. Iglesia de San Lorenzo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2633. ADV, *Arte Sacro*, Expediente: 9/ 60-773.

Titular de la iglesia de Bélgida, la obra, de tamaño natural, preside el moderno retablo de escayola construido durante la posguerra en sustitución del antiguo academicista destruido en 1936. El santo, viste alba, dalmática y manípulo y porta la parrilla y la palma martirial [Fig. 415]. El modelo recuerda algunas imágenes de diáconos mártires obradas por José Esteve Bonet para la ciudad de Valencia, como las de San Vicente del gremio de Sastres (1783), y la capilla de la Virgen de los Desamparados (1798), o el San Esteban de la iglesia de su nombre (1802). La sugestión de estas obras en el medio valenciano de comienzos de siglo se muestra en la imagen de San Lorenzo que el obrador de José Romero Tena realizó para Tudela (Navarra), (*Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº 263), [Fig. 416]. Con la excepción de la primera obra de Esteve que hemos señalado, las otras pertenecen a la última época de su estilo o época: “de perfección”, en palabras de su biógrafo Igual Úbeda, caracterizada a decir suyo por la plena asunción de los postulados académicos, singularmente patentes en la imagen labrada en mármol blanco para la capilla de la Virgen de los Desamparados. A ella remiten la posición ladeada del cuerpo, la cabeza girada hacia la derecha, y los pliegues de la dalmática de la imagen de Bélgida. También la posición de los brazos, elevado el izquierdo, para recoger la parrilla en lugar de la cruz en aspa del modelo, y extendido el derecho sosteniendo la palma. Se trata de una obra lograda, planteada desde los presupuestos de la tradición tardo-académica de la escultura valenciana, aún a pesar del tratamiento un tanto sumario del drapeado, como es frecuente en las obras de la posguerra. Dicha impresión resulta en parte subsanada por la calidad de la cabeza, la expresión de la cual, con la boca entreabierta, característica de la búsqueda de lo inmediato, recuerda algunos estudios realizados desde los parámetros del realismo, por el escultor en las primeras décadas del siglo. De ella se aparta en cierto modo la imagen de San Lorenzo labrada en 1958 para Alameda De Cervera (Alcázar de San Juan), [L.E., nº 3132], inspirada en la de Bélgida [Fig. 417], aunque de posición más frontal y rostro marcadamente

idealizado, para cuya adquisición se organizó una junta de vecinos (ATIENZA SANTIAGO, F. J., y SÁCHEZ-MATEOS LEZCANO, M. P., 2011, pp. 28-29).



Fig. 415. José María Ponsoda, *San Lorenzo*. 1941. Bélgica. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 416. *San Lorenzo*, imagen reproducida en el folleto publicitario de José Tena. Ca. 1920.



Fig. 417. José María Ponsoda, *San Lorenzo*. 1958. Alameda de Cervera (Alcázar de San Juan). Ermita de San Lorenzo.

167.

San Roque. 1941.

Madera policromada. 105 de figura y 15 de peana.

El Puig, iglesia conventual de Nuestra Señora de El Puig.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2636.

Vestido con túnica ceñida con cinturón, y esclavina con veneras, calza polainas, y se acompaña del perro, que sostiene entre los dientes el pan con el que el santo se alimentaba. Con la mano derecha enarbola el bordón de peregrino, mientras con la otra mano levanta la orilla de la túnica, descubriendo el muslo llagado por la lepra de la pierna izquierda, que flexiona, al disponerla sobre una roca [Fig. 418]. La disposición adelantada de la pierna llagada ya aparece en la imagen que corona la tumba del santo en la iglesia de San Roque de Venecia, atribuida a Bartolomeo Bon (Venecia, ca. 1405-1410-† ca. 1464-1467). El modelo, que ofrece paralelismos con la estampa devota [Fig. 419], que reelabora fuentes antiguas, ya fue utilizado por José María Ponsoda antes de la Guerra Civil, como atestigua una fotografía del obrador [Fig. 420], relacionable con las imágenes de El Verger (nº 581), y Bronchales (Teruel), [L.E., nº1849], y labradas para particulares en 1909, [L.E., nº 25], y 1921 [L.E., nº 1225]. Durante la posguerra la utilizó asimismo en una imagen destinada a la capilla del Embalse del Generalísimo en Utiel [L.E., nº 3056], que ostenta el escudo prelaical del obispo José Pont y Gol que la sufragó. Esta obra, cuyo rostro idealizado se aparta del *San Roque* de El Puig, de expresión más realista, resultando más cercana a la imagen anterior a la Guerra Civil, viste una holgada capa, sugerida a lápiz sobre su fotografía cuadrículada a lápiz, elegida como modelo. Relacionada con este afortunado modelo se encuentra asimismo la imagen de la ermita de Albalat de la Ribera, obra anónima realizada en algún obrador valenciano durante la posguerra [Fig. 421].



Fig. 418. José María Ponsoda, *San Roque*. 1941. El Puig. Convento de Santa María de El Puig.

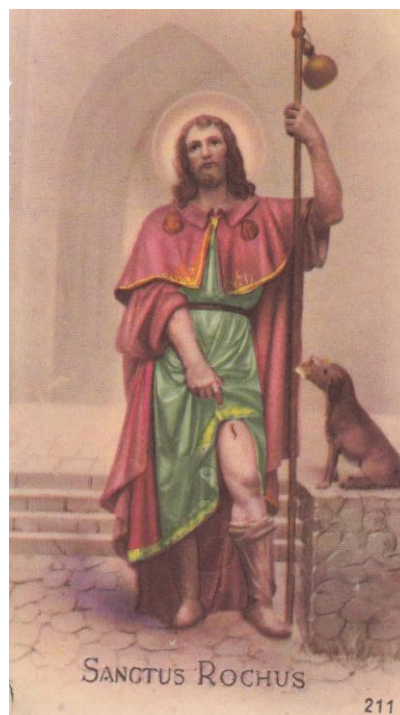


Fig. 419. Estampa devota de San Roque.



Fig. 420. José María Ponsoda, *San Roque*.
Fotografía del obrador.



Fig. 421. Obrador Valenciano, *San Roque*. Ca. 1940. Albalat de la Ribera. Ermita de San Roque.

168.

Jesús Nazareno. 1941.

Madera policromada. 170 cm de figura. 10 de peana.

Cocentaina. Convento de Nuestra Señora del Milagro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2641. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 8.

La imagen [Fig. 422], encargada por las Religiosas Clarisas de Cocentiana, por mediación de su capellán Vicente Calafí Briva, amigo de José María Ponsoda, se basa en la efigie destruida en 1936, obra del siglo XVII procedente de Granada asignada por Tormo a José de Mora, y más recientemente al arte de Pedro de Mena [Fig. 423]. Labrada en cualquier caso a mediados del siglo XVII, en Granada, de donde procedía la primera comunidad de Clarisas, se trataba de una hechura de vestir, con la cabeza y manos anatomizadas, y el candelero o devanadera recubierto de listones, al modo de la Soledad granadina que aún conserva el convento. La imagen, de la que Vicente López realizó un dibujo, conservado en la Calcografía Nacional, probablemente preparatorio de un grabado que no llegó a llevarse a efecto, fue divulgada por estampas a lo largo del siglo XIX, demandadas por sus muchos devotos. En ese siglo fue confeccionada una túnica de terciopelo púrpura con bordados a realce neoclásicos, que debió servir de referencia a nuestro escultor para labrar la imagen. A diferencia de la antigua, la nueva, dispuesta sobre una peana rectangular dorada en oro fino, se halla completamente anatomizada, al modo del Nazareno de Xàbia, labrado con anterioridad [L.E., nº 2592], a diferencia de muchas otras con la cabeza, manos y pies tallados, y el cuerpo al modo de una túnica sencilla. El rostro, de semblante naturalista, flanqueado por tirabuzones tallados en madera, y las manos y pies, surcados por venas, acusan la voluntad del escultor por acercarse al modelo.



Fig. 422. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. 1941. Cocentaina. Iglesia de las Clarisas.



Fig. 423. Anónimo granadino, *Jesús Nazareno*. Medios del siglo XVII. Cocentaina. Convento de las Clarisas. (Destruído).

169.

Soledad. 1941.

Madera policromada. 150 cm de figura y 10 cm de peana.

Oliva. Iglesia de Santa María la Mayor.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2647. COTS MORATÓ, F., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*, 1989, p. 71.

La Virgen de pie, sobre una peana jaspeada con moldura inferior dorada y esquinas cortadas, presenta los dedos de las manos entrecruzados sobre el pecho [Fig. 424], al modo de las imágenes de la Virgen de la Soledad castellanas. La obra se labró en sustitución de una imagen anterior, destruida en 1936 [Fig. 425], en relación a la cual Cots Morató señala sendas noticias del *Libro de la Verdad* de José Esteve Bonet, referentes la primera a la ejecución de una Dolorosa en 1774, y la segunda a la restauración de otra en 1763. Para ello se tomó como modelo su manto de salida, bordado en las primeras décadas del siglo XIX que pudo conservarse. El modelo empleado gozó aún de popularidad durante la posguerra, como señalan las dolorosas de la iglesia parroquial de Alcuñá de Carlet, labrada en el obrador de José Casanova Pinter, el Salvador de Elx, del obrador de Venancio Marco, y la catedral de Orihuela, de José Sánchez Lozano, por poner unos ejemplos. La cabeza ligeramente ladeada y los ojos elevados al cielo de la nueva imagen, la alejan en cierto modo de la antigua, conocida por la fotografía anterior a su destrucción, más fiel al modelo castellano, al que remiten en mayor medida otras dolorosas de José María Ponsoda, como las de Blanca (Murcia) labrada en torno a 1940, Yecla [L.E., nº 2626], la iglesia de la Virgen del Rosario de Valencia (Canyamelar), [L.E., nº 2667], Guadalest [L.E., nº 2860], y Alcázar de San Juan [L.E., nº 2884]. Su bellissimo rostro, reproducido en un artículo sobre el artista, publicado en la revista Ribalta, a partir de la fotografía suministrada por el propio escultor [Fig. 426], resulta semejante a la de Flix [L.E., nº 3037], por su idealización, fundada en la herencia barroco-clasicista de los obradores de imaginería valencianos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, frente a algunas imágenes anteriores a la Guerra Civil más realistas como la de San Nicolás de Valencia o la de Quintanar de la Orden. Relacionado con este modelo de Soledad, a pesar de que tengan las manos juntas y no entrelazadas, están otras, como las de Pedralba [L.E., nº 2660], Gandía [L.E., nº 2690], Rocafort [L.E., nº 2720], Quart de Poblet [L.E., nº 2749], Benifaraig [L.E., nº 2790], o Benissa [L.E., nº 2847], [Fig. 427].



Fig. 424. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. 1941. Oliva. Iglesia de Santa María la Mayor.



Fig. 425. Antigua imagen de la Virgen de los Dolores de Oliva. (Destruída).



Fig. 426. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. 1941. Oliva. Iglesia de Santa María la Mayor. Detalle del rostro.



Fig. 427. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. Benissa. Convento Franciscano.

170.

Crucifijo. 1941.

Madera policromada. 170 cm de figura.

El Puig. Convento de Santa María de El Puig.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2654.

Encargado por Metodia Albors, forma parte de la larga serie de obras realizadas por el obrador de José María Ponsoda para los Mercedarios de El Puig durante la posguerra, constituyendo uno de los crucificados más destacados de los llevados a cabo en esta época, según las pautas del estudio del natural y los modelos antiguos, reelaborados con vistas a la consecución de una emoción devota fundada en el realismo. De tamaño natural y vigorosa anatomía, presenta el tórax y los brazos en contorsionada tensión [Fig. 428]. A ella coadyuva el rostro, de acusado patetismo, con la boca entreabierta y el ceño fruncido en profunda expresión de dolor [Fig. 429]. Fundado en las experiencias del pleno Renacimiento, a las que corresponden los dibujos de Miguel Ángel del British Museum, el estudiado movimiento de los miembros en tensión, y los ropajes del *perizonium*, con pliegues que penden a ambos lados, remiten al Cristo de la Buena Muerte de la catedral de Valencia, a donde llegó después de la Desamortización procedente del convento agustino del Socorro o *Socors*. Obra del escultor protobarroco Joan Munyos [Fig. 430], se creía entonces de Alonso Cano (SANCHIS SIVERA, J., 1909, p. 234), al que aludía sin duda el escultor en el asiento correspondiente al *Libro de Encargos* al afirmar: “modelo de Alonso Cano”, por los paralelismos que ofrece con algunos de sus crucificados, singularmente el del museo del Ermitage [Fig. 431].



Fig. 428. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1941. El Puig. Convento de Santa María de El Puig.



Fig. 429. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1941. El Puig, convento de Santa María de El Puig. (Detalle).



Fig. 430. Joan Munyos, *Crucifijo*. Primer tercio del siglo XVII. Catedral de Valencia.



Fig. 431. Alonso Cano, *Crucifijo*. San Petersburgo. Museo del Ermitage.

171.

San José. 1941.

Madera policromada. 173 cm de figura.

Valencia. Catedral.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2668. ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946*. Legajo. 6017. f. 13 vº.

Inscripciones: "ID A JOSÉ". (En la esfera del trono.).

El 1 de octubre de 1941 Pedro Tomás Montañana, deán de la catedral de Valencia propuso al cabildo la dedicación a San José de la capilla dedicada a San Miguel y San Pedro Pascual, sugiriendo el traslado de sus imágenes a la de San Luís Obispo. A propósito de la nueva imagen de San José, sugería recabar del escultor José María Ponsoda Bravo la realización a sus expensas de la talla, indicando se le diera solo una pequeña gratificación o ayuda, que se estimó en ocho mil pesetas una vez terminada la obra. Para ella el escultor realizó un "nuevo modelo", como consta en el *Libro de Encargos*, combinando elementos procedentes de la estampa devota y el mundo de la imaginería seriada, y los recursos barroco-clasicistas de progenie vernácula. De este modo, el santo dispuesto sobre un trono de nubes y serafines con esfera, sobre una peana de perfiles neogóticos que recuerda la de la *Purísima* de Samsó, sostiene el Niño Jesús en gesto de paternal afecto, mientras sustenta sobre su brazo la vara florida de la elección [Fig. 432]. El modelo adapta el de un San José de los talleres olotenses "Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas" [Figs. 433, 434], invirtiendo la composición, e infundiéndole más vuelo al manto [Fig. 435], que cae sobre el trono en holgados pliegues, al modo de la *Purísima* de José Esteve Bonet que el escultor recreó un año antes para el mismo templo catedralicio. Otros recursos como el serafín besando el pie del santo, o la enrayada de rayos rectos con el Espíritu Santo en el cascarón de la hornacina, al modo seguido en varias de sus capillas colaterales, resultan de progenie barroco-academicista. La esbeltez y monumentalidad de la figura, de rostro noble, y la decoración en relieve de los ropajes dorados en plata y oro fino, coadyuvaban a la aceptación de la obra, cabeza de serie de otras muchas, como las de Vilamarxant [L.E., nº 2684], el Seminario Menor de Toledo [L.E., nº 2817], [Fig. 436], y Benimarfull [L.E., nº 2855], [Fig. 437].

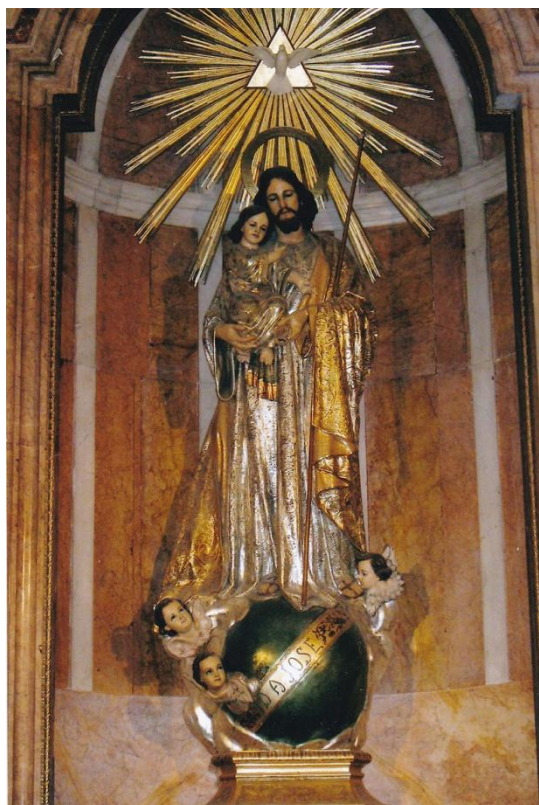


Fig. 432. José María Ponsoda, *San José*. 1941. Catedral de Valencia.



Fig. 433. Talleres: "Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas", *San José*. Catamarruc (Planes). Iglesia de San José.



Fig. 434. Modelo de los talleres olotenses: "Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas", perteneciente al obrador de José María Ponsoda. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 435. Fotografía del San José de la Catedral de Valencia, perteneciente al obrador de José María Ponsoda, recortada y cuadrículada a lápiz para utilizarla en nuevos encargos. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 436. José María Ponsoda, *San José*. 1946. Toledo. Seminario Menor Diocesano. Fig. 437. José María Ponsoda, *San José*. 1947. Benimarfull. Iglesia de Santa Ana.

Recorte del catálogo comercial de los talleres olotenses "Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas", existente en el archivo de José María Ponsoda. Moncada, colección Dolores Soler Ballester. Fotografía recortada y cuadrículada del San José de la catedral de Valencia existente en el archivo de José María Ponsoda. Moncada, colección Dolores Soler Ballester. José María Ponsoda, *San José*, 1947.

Benimarfull, iglesia de Santa Ana. José María Ponsoda, *San José*, 1946. Toledo, Seminario Menor Diocesano.

172.

Purísima Concepción. 1941.

Madera policromada. 150 cm.

Valencia. Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós. (Paradero desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2673.

Destinada al retablo de la capilla de las Teresianas de la calle Cirilo Amorós de Valencia, donde se disponía a la derecha del Corazón de Jesús titular de la capilla, se adaptaba al igual que la Santa Teresa que lo flanqueaba por el lado izquierdo, al estilo neogótico de la estructura, con mayor propiedad que el titular. La Virgen sobre una media esfera, en la que figuraban nubes y el creciente lunar, figuraba en actitud ensimismada, con las manos cruzadas sobre el pecho, y un manto echado a la espalda que caía en cascada [Fig. 438], al modo de la imagen de Felipe Farinós conservada hasta 1936 en la iglesia de Biar [Fig. 439]. Estos rasgos aparecen en la Purísima de la Coronación de la Virgen correspondiente al quinto misterio de gloria del rosario monumental de Montserrat, llevado a cabo por el escultor Juan Flotats Lluçà en 1906. El modelo aparece en el folleto publicitario de José Tena (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 14, nº 571). Las modificaciones respecto al modelo, como los pliegues del lado derecho del manto, al sujetar la tela por debajo de la manga, aparecen en la fotografía de una imagen de Olot, que devino la fuente seguida por el maestro [Fig. 440]. Relacionada con la imagen de las Teresianas de Cirilo Amorós de Valencia, se encuentra la del Seminario Menor de Toledo [Fig. 441], conservada en el retablo mayor de la capilla [L.E., nº 2679].



Fig. 438. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1945. Valencia. Teresianas de la calle Cirilo Amorós. Paradero desconocido.

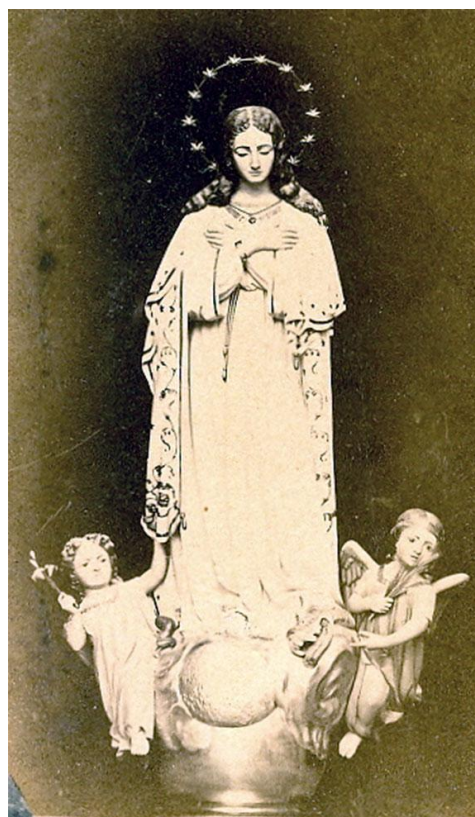


Fig. 439. Felipe Farinós Tortosa (Valencia, 1826-1888), *Purísima Concepción*. Biar. Iglesia de la Asunción. (Destruída).



Fig. 440. Obrador olotense. *Purísima Concepción*. Ca. 1920. Colección del obrador.



Fig. 441. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1941. Toledo. Seminario Menor Diocesano.

173.

Santa Teresa de Jesús. 1941.

Madera policromada. 170 cm de altura total.

Valencia. Convento de Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Descalzos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2673.

Perteneciente como la obra anterior, al conjunto escultórico del retablo de la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia, encargado conjuntamente con la mazonería neogótica que lo albergaba, se dispone asimismo sobre un trono de nubes que emerge de una peana octogonal. A diferencia de la Purísima Concepción, la referencia al orbe en forma de media esfera se sustituye por una pequeña esfera, decorada con un mapa mundi, sobre la que Santa Teresa clava la cruz de doble travesaño de fundadora, que ostenta un banderín con la divisa: “VIVA JESUS”, perdido en la actualidad [Fig. 442]. La santa, dirige la mirada a los fieles, señalando la esfera con la diestra. Vestida con el hábito y el escapulario carmelitano, presenta muceta y birrete de doctora, al modo de la imagen reproducida en el *Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 226, nº 6405)*, obra labrada en Valencia en torno a los años finales del siglo XIX y la primera década del XX [Fig. 443], cuyo modelo readapta, eliminando su carácter frontalizante e infundiéndole mayor naturalidad. La obra, conservada actualmente en el convento de los Carmelitas Descalzos de la calle Alborai de Valencia, se expuso en 2015 en el altar mayor de la catedral, con ocasión del quinientos aniversario de su nacimiento [Fig. 444].



Fig. 442. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús*. 1941. Valencia. Convento de Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Descalzas.



Fig. 443. Obrador valenciano. *Santa Teresa de Jesús*. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.



Fig. 444. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús*. Fotografía de la imagen durante su exposición en la Catedral de Valencia.

174.

Nuestra Señora del Rosario. Ca. 1941.

Madera policromada. 85 cm de figura. 126 x 64 x 37 cm. (Medidas totales).

Valencia (Canyamelar). Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.

Documentada gracias a la fotografía del obrador, y a la tradición oral que afirma fue encargada al maestro, en sustitución de la obra destruida en 1936, constituye una de sus imágenes procesionales más afortunadas [Fig. 445]. La obra, de la que existe un boceto en la cada familiar de Moncada, debió

encargarse hacia 1941, año en que se documenta la *Dolorosa* [L.E., nº 2667], de la iglesia del Rosario del Canyamelar, en tanto la *Virgen de los Buenos Libros* de la iglesia del Salvador que sigue su modelo, parece obra más tardía, como atestigua la mano derecha extendida del boceto, pensada para sostener un rosario y no un libro. La Virgen con túnica ceñida y manto cruzado en diagonal, sostiene el Niño que bendice y muestra el rosario como su madre, dispuesta sobre un trono de nubes en el que figuraban un bellissimo ángel con filacteria y dos serafines, actualmente perdidos. La inspiración procede de la tradición barroco-clasicista que informó el arte de Ignacio Vergara, singularmente la *Purísima* de la catedral de Cádiz, en tanto la peana octogonal con tracería neogótica, remite directamente a la *Virgen de Portacoeli* de la catedral de Valencia. El modelo inspiró en 1944 la *Virgen del Rosario* del convento de la Trinidad de Valencia, obra de Francisco Pablo Panach. Restaurada en la época del párroco Vicente Esteve por Francisco Greses Almenar, que la policromó de nuevo, mejorando su primitiva policromía, los ángeles originales, han sido sustituidos por otros de resina seriados, de pésimo gusto, a raíz del robo. No así la corona con canasto e imperiales y las potencias del Niño. Recientemente el trono de nubes, dorado en plata fina, ha sido burdamente repintado con purpurina, y algunos dedos de la mano derecha rotos se han repuesto de modo poco convincente [Fig. 446].



Fig. 445. José María Ponsoda, Nuestra Señora del Rosario. Ca. 1941. Valencia (Canyamelar). Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.



Fig. 446. José María Ponsoda, Nuestra Señora del Rosario. Ca. 1941. Valencia (Canyamelar). Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Estado actual.

175.

San José. 1942.

Madera policromada. 140 cm.

Salamanca. Hermandad Sacerdotes Operarios Diocesanos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2679.

Labrado juntamente con una *Purísima* para el seminario de los Operarios Diocesanos de Salamanca, para el que ya realizó en 1929 un *Corazón de Jesús* de gran fortuna, destinado a convertirse en cabeza de serie de una larga lista de imágenes (nº 1938), constituye una obra de notable originalidad en el conjunto de la producción del escultor [Fig. 447]. La obra con trono de nubes, dispuesto sobre una peana octogonal, efigia a San José presentando al Niño Jesús, que ostenta los brazos abiertos en señal de entrega, al modo del Niño de la iglesia de Font d'Encarròs [L.E., nº 3030], y la casa madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia. La fuente de inspiración responde al mundo de

la estampa devota que tanto influyo en los talleres de Olot. Relacionada con estas fuentes se encuentra el modelo de una imagen de San José Obrero reproducida en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 203. nº 6281), [Fig. 448]. El Niño Jesús con los brazos abiertos denota este tipo de inspiración, a diferencia de la imagen de San José de rostro grave, vestido con túnica ceñida y con el manto echado sobre el hombro derecho, cayendo formando elegantes pliegues en el lado contrario, al modo de la *Purísima* de la catedral de José Esteve Bonet, restaurada por nuestro escultor en 1932 y recreada por él en 1939 a raíz de su destrucción. La capacidad de armonizar con éxito rasgos formales de procedencia diversa acredita la profesionalidad del maestro.



Fig. 447. José María Ponsoda, San José. 1942. Salamanca. Hermandad de religiosos Operarios Diocesanos.

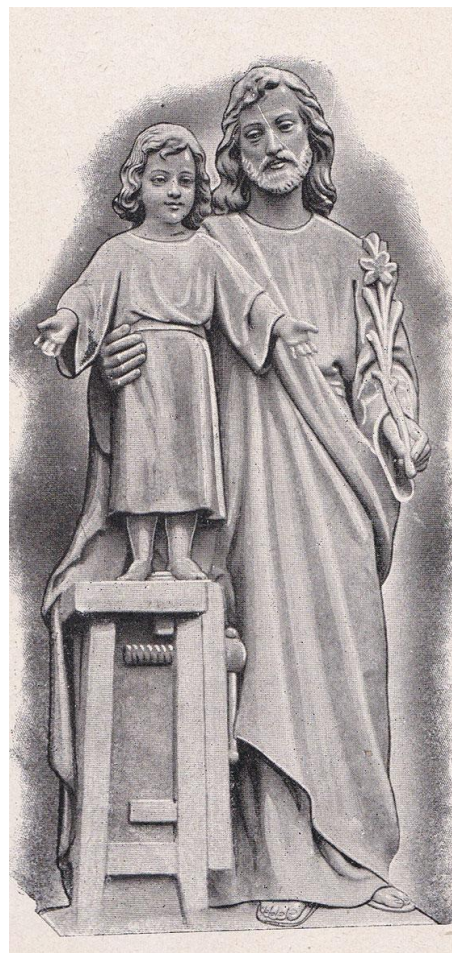


Fig. 448. *San José*. Ca. 1925. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

176.

Santa Catalina. 1942.

Madera policromada. 145 cm de figura y 10 de peana.

Jaén. Capilla del castillo. Diputación Provincial de Jaén.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2685.

Encargada por Joaquín Mollinedo Rojas, presidente de la Diputación Provincial de Jaén, para el antiguo Internado Provincial de Santo Domingo, instalado en el antiguo convento dominico de Santa Catalina Mártir, presenta a la santa, patrona de esta ciudad andaluza, vestida a la usanza antigua con la *stola* y sobre ella una vestimenta de holgados pliegues que remeda la *palla* y el *chiton* de las jóvenes doncellas. Porta la palma martirial, la rueda dentada de su fallido tormento, y la espada con la que finalmente fue decapitada [Fig. 449]. El modelo acusa la estética *Saint Sulpice*, que inspiró la imaginería de los talleres de Olot, singularmente algunas de sus santas mártires, como la Santa Cecilia del Arte Cristiano, o la Santa Lucía de El Sagrado Corazón, Castellanas Serra y Casadevall, creada por Miguel Castellanas Escolá (Gracia, 1852-Barcelona, 1924), reproducidas hasta la actualidad [Figs. 450, 451]. El

rostro de gran belleza y la decoración en plata fina, coadyuvan a la resolución lograda de esta imagen patronal.



Fig. 449. José María Ponsoda, *Santa Catalina*. 1942. Jaén. Capilla del Castillo.



Fig. 450. Miguel Castellanas Escolá (1852-1924), *Santa Lucía*. Fig. 451. Talleres “Las Artes Decorativas” (Olot). *Santa Catalina*.

177.

San Bartolomé. 1942.

Madera policromada. 170 cm de figura y 15 de peana.

Alfara del Patriarca. Iglesia de San Bartolomé.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2688. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 7/ 30.

Titular de la iglesia de Alfara del Patriarca, población próxima a Moncada de la que era oriunda la familia de su primera esposa, Dolores Molina Bravo, se trata de una de las obras en las que la influencia de la estampa devota resulta más patente. El apóstol, de mirada ensimismada y barba poblada, luce una túnica cuyos extremos caen en cascada sobre la túnica desde el hombro derecho, y porta en las manos el libro del magisterio y el cuchillo con el que fue desollado [Fig. 452]. El modelo, de marcada verticalidad, seguido en la imagen de La Cenía (Tarragona), [L.E., nº 2775], se relaciona con el sobrio clasicismo de algunas estampas de finales del siglo XIX, como la de Santiago Alfeo de la litografía Abadal de Barcelona [Fig. 453], que inspiraron muchos de los modelos de los talleres de Olot. La obra prescinde de la piel arrancada, que aparecen en la imagen de Camp de Mirra, labrada por José María Bayarri, no obstante la utilización de un modelo de similar filiación, relacionable con la estampa decimonónica de carácter devoto.



Fig. 452. José María Ponsoda, *San Bartolomé*. 1942. Alfara del Patriarca. Iglesia de San Bartolomé.



Fig. 453. Litografía Abadal, Barcelona, *Santiago Alfeo*. Finales del siglo XIX.

178.

Dolorosa. 1942.

Madera policromada. 150 de figura. 10 cm de peana más trono de nubes.

Gandía. Colegiata de Santa María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2690. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 13/ 51 – 1301.

Encargada por el canónigo Ramón Soler para la Congregación de Señoras de la Virgen de los Dolores de Gandía, establecida desde finales del siglo XIX en la colegiata de Santa María, fue presentada a la Comisión Diocesana de Arte Sacro el 13 de enero de 1943, fecha en que ya estaba terminada, como atestigua la fotografía de la misma, agregada al expediente conservado en el Archivo Diocesano de

Valencia, si bien y a diferencia de otras ocasiones, el testimonio fotográfico no corresponde a una imagen anterior, sino a la misma obra, para cuya realización se tuvo en cuenta un antiguo manto, y la corona que porta en las manos, pertenecientes a la imagen destruida en 1936. El rostro bellísimo compite en calidad con algunas dolorosas del escultor labradas durante la posguerra. La peana cuadrada con estrías, dorada en oro fino, y el trono de nubes en plata, justifican el elevado presupuesto de la imagen, que importó 2500 pesetas [Fig. 454]. A diferencia de la Soledad [Fig. 455], la Virgen sobre el trono, con la cabeza ligeramente ladeada, sostiene la corona de espinas sobre su pecho, al modo de la imagen labrada con anterioridad para Pedralba [L.E., nº 2660], [Fig. 456], y años después para Benissa [L.E., nº 2847], por poner unos ejemplos. Con todo, las manos cruzadas sobre el pecho, sosteniendo la corona de espinas, raramente utilizadas en las dolorosas valencianas de los siglos XIX y XX, aunque frecuentes en las célebres *cap y potas* catalanas de devoción, sugieren su realización al margen de la obra antigua. José Capuz las dispuso de este modo en la Dolorosa de la cofradía de Labradores de Lorca o Paso Azul de 1942. Esta disposición de las manos aparece asimismo en obras de gran tamaño destinadas al culto público, como la que existe en Burgos, encargada al barcelonés de Idefons Serra [Fig. 457], como muchos de los pasos de Semana Santa existentes en la ciudad. Su autor parece probable fuera un marchante, pues no hemos encontrado documentación acerca de su trayectoria artística.



Fig. 454. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1942. Gandia. Colegiata de Santa María.



Fig. 455. José María Ponsoda, *Soledad*. 1941. Oliva. Iglesia de Santa María la Mayor.



Fig. 456. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1941. Pedralba. Iglesia de la Purísima Concepción.



Fig. 457. Obrador barcelonés, *Dolorosa*. Principios del siglo XX. Burgos. Iglesia de Santa Águeda.

179.

San Antonio de Padua. 1942.

Madera policromada. 180 cm de figura, 70 de trono y 30 de peana.

Alcázar de San Juan. Iglesia de San Francisco.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2711.

Realizada para sustituir a la imagen encargada en 1931 [L.E., nº 2055], para el convento de los Franciscanos de la calle Duque de Sesto de Madrid, se conserva actualmente en la iglesia de San Francisco de Alcázar de San Juan. La imagen [Fig. 458], sigue como aquella, el *San Antonio* de la ermita de la Florida, de gran devoción en Madrid, labrado por José Gines (Polop, 1768-Madrid, 1823), con anterioridad a 1798, con la salvedad del gesto de la mano en el pecho, tomado de la imagen de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. A diferencia de la obra que le precedió, sustituye el angelito que porta el libro, dispuesto aquí sobre la nube, por un mancebo que muestra al santo, inspirado en los ejemplares de las carrozas de Vila-real. Esta innovación coadyuvó al carácter logrado de la composición del trono, cuya gran altura mitiga el escaso volumen de la figura infantil de la anterior imagen. El mayor naturalismo del rostro del santo [Fig. 459], hoy acaso repintando, con respecto a su precedente, de carácter añorado, se enmarca asimismo dentro del clima de competición que rodeó la gestación de la obra, coincidente con la realización de las imágenes de los Capuchinos a Mariano Benlliure y San Fermín de los Navarros a Ignacio Pinazo, como se hizo notar a nuestro escultor. Relacionada con la imagen de Duque de Sesto se encuentra la encargada por los Franciscanos de Piura (Perú) en 1961 [L.E., nº 3221], [Fig. 460].



Fig. 458. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1942. Alcázar de San Juan. Iglesia de San Francisco.



Fig. 459. Detalle de la anterior imagen.



Fig. 460. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1961. Piura (Perú). Iglesia de los Franciscanos.

180.

San Rafael. 1942.

Madera policromada. 145 de figura.

Valencia. Catedral.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2713. ACV., *Deliberaciones y Acuerdos Capitulares 1939 a 1 junio 1946*. Legajo 6017.

El uno de julio de 1942, el Cabildo de la Catedral de Valencia, aceptaba la propuesta del deán Pedro Tomás Montañana de trasladar la capilla de San Rafael desde el desaparecido trascoro a la girola, disponiéndola junto a la dedicada allí al Santísimo Cristo (ACV., *Deliberaciones...* f. 148). El uno de octubre del mismo año ya se menciona la capilla del santo, entre las que se estaban restaurando entonces (ACV., *Deliberaciones...*, f. 153). El cabildo extraordinario del 15 de abril de 1943 hacía referencia finalmente a la inauguración de la capilla, y a su nueva imagen titular, encargada por el mismo deán (ACV., *Deliberaciones...*, f. 169). En ella, el arcángel efigiado a la manera de peregrino, con sandalias, túnica ceñida, esclavina adornada con conchas y bordón, agarra del hombro al joven Tobías, cuya efigie protege con sus grandes alas plegadas [Fig. 461]. La empatía entre las dos figuras se resiente de la actitud ensimismada del arcángel, el tratamiento de cuyos ropajes dorados en relieve, contrasta en cierto modo con la textura de la madera cincelada y pulimentada sin preparación de yeso, de la túnica del joven Tobías, al modo propuesto por la modernidad y la valoración expresiva de los materiales. Éste sostiene un gran pez, con cuyo hígado habría de curar la ceguera de su padre.

La obra, se aparta de las imágenes del santo realizadas por el escultor para los Hospitalarios, que lo muestran con el hábito y escapulario propio de la orden. El modelo parece inspirado en la imaginería de los talleres de Olot [Fig. 462], y los obradores barceloneses, como demuestra su aparición en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 194, nº 6333.), de donde lo tomó probablemente Pío Mollar para realizar las imágenes de la iglesia de Teulada y Nuestra Señora del Rosario de la barriada valenciana de Pinedo (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 22/ 70, 2/ 79). Relacionada con la imagen de la catedral de Valencia, están las que existen en la iglesia de la Virgen del Consuelo de Altea, y la ermita de San José de Quatretonda, labradas en algún obrador valenciano durante la posguerra. La circunstancia de que el *San Rafael* de la iglesia de la Asunción de Alaquàs, encargado en 1939 al obrador de Inocencio Cuesta siga el mismo modelo (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 44), sugiere su conocimiento con independencia de la imagen de la catedral de Valencia.



Fig. 461. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1942. Catedral de Valencia.

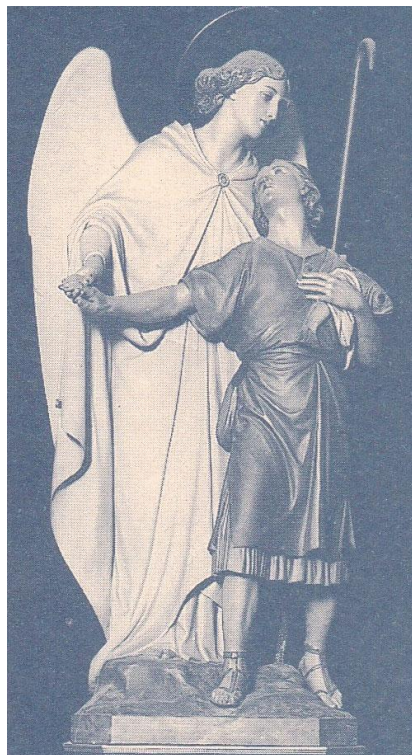


Fig. 462. Obrador olotense, *San Rafael*. Barcelona. Iglesia de San Jaime.

181.

San Bernardo. 1942.

Madera policromada. 160 cm de figura y 10 de peana.

Castrillo del Val (Burgos). Monasterio de San Pedro de Cardeña.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2714.

El encargo obedeció a la munificencia del burgalés Prudencio Melo Alcalde, arzobispo de Valencia entre 1923 y 1945, con ocasión de la restauración del cenobio en 1942. El santo, de pie, vestido con el hábito del Cister, sostiene las *Arma Christi*, o trofeos de la Pasión, significadas en la cruz, la escalera y la lanza, en actitud meditativa, en cuya contemplación recomendada al objeto de profundizar en el misterio de la Redención fue precursor. La imagen, que ha perdido la corona de madera dorada y la lanza, a juzgar por la fotografía del obrador [Fig. 463], y presenta considerables deterioros en su policromía, ha de tenerse entre las mejores obras ejecutadas por el escultor durante la posguerra, a pesar de la verticalidad del modelo, cuyo tratamiento sumario en los paños parece tomado de la litografía devota [Fig. 464], y la imaginería inspirada en ella [Figs. 465, 466]. La tensión psicológica de su bellísimo rostro, acusa en cambio la influencia de las imágenes de San Bruno de Manuel Pereira labradas para las cartujas del Paular y Miraflores, de hecho, el escultor creyó que la imagen iba destinada a un establecimiento de la orden cartujana y así lo anotó en el *Libro de Encargos*: “San Bernardo de 160 cm de figura y 10 p(enana) en madera y decorado todo en fino espolinado, y trabajo de estudio, para una cartuja de Burgos”. La decoración espolinada del hábito, se aviene a la consideración de la imagen como obra de estudio.



Fig. 463. José María Ponsoda, *San Bernardo Abad*. 1942. Castrillo del Val. Monasterio de San Pedro de Cardeña.



Fig. 464. San Bernardo Abad según una estampa devota. Comienzos del siglo XX.



Fig. 465. *San Bernardo Abad*, modelo del taller olotense “El Sagrado Corazón, Casrtellanas, Serra y Casadevall”.



Fig. 466. Obrador barcelonés, *San Bernardo Abad*. Ca. 1940. Gea de Albarracín. Iglesia de San Bernardo.

182.

Nuestra Señora de los Buenos Libros. 1942.

Madera policromada. 120 cm de figura y 30 de nubes y peana.

Valencia. Iglesia del Salvador.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2716.

Titular de la Asociación de los Buenos Libros de Valencia, creada a comienzos del siglo XX, para combatir la propaganda anticatólica, se concibe al modo de una Virgen del Rosario, con la salvedad de sustituir los rosarios ofrecidos por la Virgen y el Niño, por un libro que agarran por el lomo, habiéndose perdido el del Niño [Fig. 467], reproducido en las antiguas estampas. La dependencia de esta representación con respecto a la Virgen del Rosario, la atestigua el boceto en barro para la Virgen de la iglesia del Rosario de Valencia (Canyamelar), con ángel y dos serafines en el trono, existente en la casa familiar de Moncada. La imagen de la Virgen de los Buenos Libros, de tamaño levemente inferior a la destruida en 1936, labrada por el propio escultor en 1910 [L.E., nº 128], se eleva asimismo sobre un trono de nubes. Porta toca sobre la cabeza y manto cruzado en ángulo sobre la rodilla izquierda, al modo de la *Purísima* de la catedral de Cádiz, labrada por Ignacio Vergara, tomando por modelo la del Oratorio de San Felipe Neri de Génova, obra de Pierre Puguët. Fernando Ortiz (Málaga, 1717-1771), empleó este recurso en el San Juan Evangelista de la iglesia de Santiago de Málaga, destruido en la Guerra Civil [Fig. 468]. Su procedencia italiana la atestigua la Virgen de los Dolores venerada en Santa María In Via de Roma [Fig. 469]. Relacionada con ella está y con lo italiano en general, está la imagen cincelada en plata de la Catedral de Córdoba, atribuida a Camilo Rusconi.

Desconocemos si la primitiva imagen de la Virgen de los Buenos Libros, de la que no existen testimonios fotográficos conocidos, seguía el modelo de la actual o fue concebida de un modo distinto. El impulso del manto, genuinamente barroco, aparece en otras obras de Ignacio Vergara, como el Santo Tomás de Villanueva de la capilla de Santa Rosa de Lima de Valencia, o el San José de la iglesia del antiguo Colegio de Vocaciones Eclesiásticas que se le atribuye. Es de suponer, que el modelo, del que existen numerosas testimonios de obras antiguas, como la Virgen de los Ángeles de Ráfol de Salem, tallada por su discípulo José Esteve Bonet en 1787, la del Rosario de Sedaví, ambas destruidas en 1936, la Virgen del Rosario de la iglesia de Almussafes o el lienzo de la misma advocación, conservado en la capilla de la Comunión de la iglesia de Pego, que reproduce una imagen escultórica [Fig. 470], remiten a un prototipo de gran arraigo en Valencia desconocido en la actualidad.



Fig. 467. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Buenos Libros*. 1942. Valencia. Iglesia del Salvador.



Fig. 468. Fernando Ortiz, *San Juan Evangelista*. Málaga. Iglesia de Santiago. (Destruído).



Fig. 469. *Dolorosa de Santa María In Via*. Estampa devota.



Fig. 470. Anónimo, *Virgen del Rosario*. Finales del s. XVIII. Pego. Iglesia Parroquial.

183.

San Francisco Javier. 1942.

Madera policromada. 160 cm.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2717. CABRERA REINA, R., (Com), *El esplendor de lo sublime*, José María Ponsoda Bravo, 1883-1963, Almoradí, 2006, p. 29.

La imagen [Fig. 471], costeada por los marqueses de Río Florido, titulares de la capilla de San Francisco de Paula en la iglesia de San Andrés de Almoradí, constituye una versión de la imagen labrada para los Terciarios Capuchinos de Godella antes de la Guerra Civil, conocida por la fotografía rotulada del obrador [Fig. 472]. El santo, vestido con la sotana negra y esclavina, adoptada como hábito por la Compañía de Jesús, dirige la mirada al cielo, mientras se abre el pecho, del que sale la llama simbólica de la caridad, alusiva al dolor que le causó el sufrimiento infringido a los indios a manos de paganos y portugueses. El episodio, plasmado en incontables pinturas, inspiró el lienzo de Pío Bottoni (Tivoli, 1883-Roma, 1936), divulgado hasta la saciedad por la litografía moderna, al que hemos de considerar como su modelo. Dicho modelo, relacionable asimismo con el altorrelieve de Pierre Legros el Joven de San Luís Gonzaga en la Gloria, de la iglesia de San Ignacio de Roma, aparece en la imagen de San Francisco Javier de la colección Félix Cañada de Madrid, asignada sin ningún fundamento a Luís Salvador Carmona. La obra se vincula al misticismo devoto del San Luís Gonzaga de José Reynes, publicado por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 7 de noviembre de 1892, nº 567, pp. 728-730), [Fig. 473]. El álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 215, nº 6350), reproduce un San Estanislao de Kostka [Fig. 474], que reitera el modelo de la obra de Almoradí, cuyo importó se cifró en 4500 pesetas.

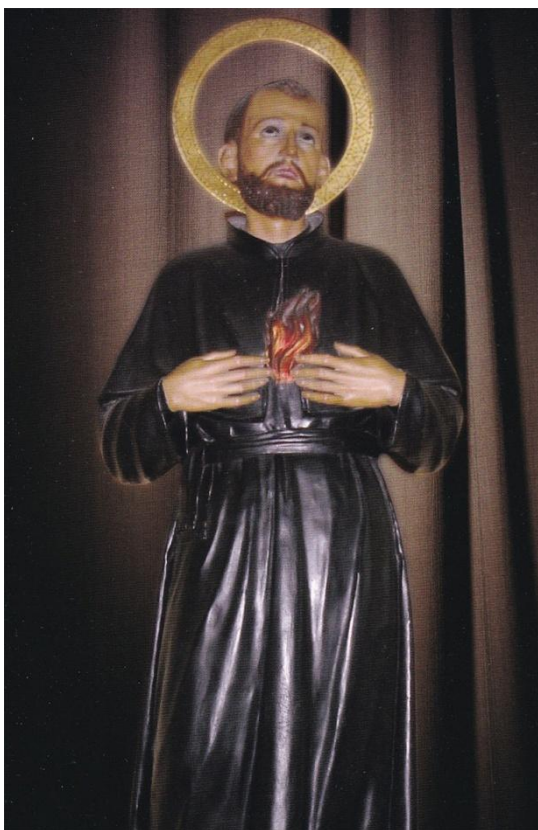


Fig. 471. José María Ponsoda, *San Francisco Javier*. 1942. Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 472. José María Ponsoda, *San Francisco Javier*. Ca. 1916. Godella. Convento de los Terciarios Capuchinos. (Destruído).



Fig. 473. José Reynes, *San Luis Gonzaga*. Imagen publicada por *La Ilustración Artística*.



Fig. 474. *San Estanislao de Kostka*, lámina del Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos. Ca. 1930.

184.

San Emigdio. 1942.

Madera policromada. Imagen para vestir. 150 cm.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2720. CABRERA REINA, R., (Com), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo, 1883-1963*, Almoradí, 2006, p. 29.

Encargada por el vicario Francisco Bernícola, a cuya mediación se debe la mayoría de los trabajos que nuestro escultor ejecutó para la población, la imagen de vestir, presenta únicamente anatomizadas la cabeza y las manos. Con la derecha, en posición elevada, bendice y con la izquierda, sostiene el báculo [Fig. 475]. Al igual que en el San Blas de Salzillo, de Santa Eulalia de Murcia, procedente del convento de Trinitarios de la ciudad, del que era titular [Fig. 476]. La mitra es postiza, aunque juntamente con el báculo, fue proporcionado por José María Ponsoda al entregar el trabajo. A diferencia de aquel, a quien cabe considerar como modelo de esta obra, el rostro resulta menos enérgico y expresivo, y lleva poblada barba y no solo perilla. Fue realizada en sustitución de la imagen labrada en 1829 por el escultor murciano Santiago Baglietto y Gierra, a consecuencia de los seísmos acaecidos en la comarca de la Vega Baja, de los que fue considerado protector. Dicha imagen, de talla completa, referida por Leoncio Baglietto, Baquero y Tormo, debió observar las mismas características que esta, en cuanto a la iconografía del santo obispo, efigiado con el báculo y la actitud bendiciente, que observaban las imágenes perdidas de Catral y Orihuela, las dos muy semejantes y de talla completa. No cabe duda, que la realización de vestir de la nueva imagen de Almoradí obedeció a criterios de orden económico, esos condicionantes explican la realización de algunas otras imágenes de santos obispos en el siglo XIX, como el San Cecilio de Francisco Morales, venerado en su iglesia de Granada, pues las piezas del ajuar son modernas y de calidad discreta. El escultor tuvo que realizar la obra en muy poco tiempo. El trabajo importó la cantidad dos mil trescientas veinticinco pesetas según Cabrera Reina, sufragadas según la misma fuente por Josefa Lucas.



Fig. 475. José María Ponsoda, San Emigdio. 1942. Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 476. Francisco Salzillo, San Blas. Murcia. Iglesia de Santa Eulalia.

185.

San Juan Evangelista. 1943.

Madera policromada 165 cm de figura y 10 de peana.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2736. *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*. Carta de Francisco Bernícola a José María Ponsoda. Almoradí, 11 de enero de 1943. Carta de José María Ponsoda a Francisco Bernícola. Valencia, 30 de octubre de 1943. CABRERA REINA, R., (Com), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo, 1883-1963*, Almoradí, 2006, p. 29.

Encargado por el vicario Bernícola, se trata de la única imagen de San Juan Evangelista realizada por José María Ponsoda en la posguerra que aún procesiona [Fig. 477], en tanto la de Callosa de Segura [L.E., nº 2655], se sustituyó por otra, y las de Albacete y Cox se malograron. A diferencia de la imagen del conjunto del Cristo del Amor de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135], la obra manifiesta un contundente neogoticismo, a la sazón desfasado, al plantearse según se afirma como una recreación de la antigua, realizada en algún obrador barcelonés. El desarrollo de los ropajes recuerda algunas imágenes de la Virgen de los Desamparados del maestro [Fig. 478]. El santo vestido con túnica ceñida y manto echado sobre los hombros, y cruzado sobre la túnica en angulosos pliegues, señala con la diestra el *via crucis*, o camino recorrido por Jesucristo hasta su crucifixión, mientras sostiene la palma habitual a su iconografía. Por una carta fechada en 30 de octubre de 1943 sabemos que la imagen debía estar concluida a falta de la decoración, para la que José María Ponsoda solicitaba información a Bernícola. La noticia del dibujo de las orlas neogóticas por el escultor atestigua la implicación del maestro en esta fase del proceso.



Fig. 477. José María Ponsoda, *San Juan Evangelista*. 1943. Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 478. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Desamparados*. Torrent. Obra Social Nuestra Señora de los Desamparados.

186.

Virgen del Rosario. 1943.

Madera policromada. 150 cm de altura total.

Alcázar de San Juan. Iglesia de Santa Quiteria.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2741.

Sufragada por Bienvenida Delgado Lucas, en sustitución de la imagen destruida en 1936, siguió a la exitosa imagen de Jesús Nazareno [L.E., nº 2524], resarciendo al escultor de la pérdida del encargo de la Virgen de Gracia, realizada finalmente en el obrador de Pío Mollar. La Virgen del Rosario [Figs. 479, 480], una de las imágenes patronales de la ciudad, se realizó siguiendo las características de la efigie antigua, comunicadas por carta al maestro, a quien causó extrañeza la petición de colocarle ojos de cristal, cual era lo acostumbrado generalmente en todas las obras que realizaba. La imagen, de vestir, presenta anatomizado el cuerpo del Niño, y la cabeza, manos y pies de la Virgen, resolviéndose su cuerpo al modo de un maniquí o volumen básico. Vestida con saya, peto, y manto bordados, presenta toca y corona con ráfaga e imperiales sobre la cabeza y sostiene al Niño Jesús, mientras porta el rosario con la diestra. Aunque el modelo puede relacionarse con algunas imágenes valencianas antiguas, como la del convento de San Jacinto de Agullent, o la procesional de las Hijas de María del Rosario de Vila-real, obra de Modesto Pastor, labrada en el último tercio del siglo XIX [Fig. 481], para la que José María Ponsoda construyó una impresionante carroza [L.E., nº 1540/ nº 1868/ nº 1694], cuyas fotografías remitió a Alcázar de San Juan, ante el interés en que llevara a efecto una obra inspirada en ella, la tipología de Virgen del Rosario vestidera resulta habitual al área castellana, para la que después de la Guerra Civil realizó las imágenes de Gijón (Asturias), [L.E., nº 2689], y Almedina (Ciudad Real), [L.E., nº 2836], y antes la de Caleruega (Burgos), [L.E., nº 2214], [Fig. 482].



Fig. 479. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1943. Alcázar de San Juan. Iglesia de Santa Quiteria.



Fig. 480. Detalle de la imagen anterior.



Fig. 481. Modesto Pastor Juliá, *Virgen del Rosario*. Ca. 1870. Vila-real, Asociación Hijas de María del Rosario.



Fig. 482. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1933. Caleruega. Convento de Dominicás.

187.

Nuestra Señora de Lourdes. 1943.

Madera policromada. 152 cm de figura y 185 de altura total.

Cieza. Basílica de la Asunción.

Documentación: APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 5 de mayo de 1940. Carta de José María Ponsoda a Manuel Moxó Ruano. Valencia, 10 de mayo de 1940. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 31 de diciembre de 1942. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 11 de febrero de 1943. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 14 de marzo de 1943. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 8 de junio de 1943. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Hoya de García, 25 de julio de 1943. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Hoya de García, 28 de septiembre de 1943. Carta de Manuel Moxó Ruano a José María Ponsoda. Cieza, 16 de octubre de 1943. RUIZ LUCAS, A. M., *Redemptoris Mater, advocaciones marianas en Cieza*, Ayuntamiento de Cieza, Cieza, 2009, nº 36.

Precedida de un Corazón de Jesús, documentado en 1941 [L.E., nº 2609], el 11 de febrero de 1943 el médico Manuel Moxó Ruano encargó a José María Ponsoda una Virgen de Lourdes para la iglesia de la Asunción de Cieza [Fig. 483]. El comitente aportó 2000 pesetas, el resto, hasta completar las 7.500 pesetas de la obra en clase primera, o 9000 en extra, sin contar la enrayada de rayos rectos y flamígeros, estimada en 1650 pesetas, fue sufragado por distintos particulares como Teresa Pérez Gómez, donante de la imagen del Corazón de Jesús, que aportó otras 2000 pesetas. Moxó había contactado con el escultor en 1940, en demanda de una imagen con la cara y manos de madera y el cuerpo de escayola, que el escultor resueltamente desestimó, ante la sugerencia de realizarla: “toda [en] madera tallada nada de escayola por no dedicarme a ello pues todo lo que se hace en mi estudio es en madera o piedra mármol”. El trabajo acumulado en esta época determinó la demorara del encargo durante tres años. Tras formalizarlo, el 11 de febrero de 1943, remitió al escultor la fotografía de la imagen destruida en 1936, obra de Damián Pastor (ALCAHALÍ, B. D., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, 1897, p. 390), así como sus manos, al objeto de que se hiciera cargo de sus dimensiones, y del color original de las carnes, que pretendía reproduciera. Expuesta en Almoradí en 2006, la fotografía de la obra destruida, que nuestro escultor conocería en los años que estuvo en el obrador del menor de los hermanos Pastor, como atestigua el empleo de su modelo con anterioridad a la Guerra Civil [Fig. 484], presentaba cuadrículas a lápiz para tomar la referencia de sus formas sobre la madera. La obra, que en consecuencia se acerca bastante al modelo original, muestra la Virgen con las manos juntas en oración, sobre un pedernal, con la túnica ceñida por un fajín, decorado con medallones que ostentan excelencias de la Letanía Lauretana, y un manto sobre la cabeza, ligeramente inclinada, al objeto de disponer frente a ella la imagen genuflexa de Bernardette Soubirous, como hizo en 1935 en la obra de la colegiata de Xàtiva [L.E., nº 2427], que de este modo adquirió el carácter de conjunto que se observa en Cieza. Encargada en 1945 la imagen en madera y palillo de Bernardette de la Asunción de Cieza [L.E., nº 2805], en 1958 llevó a cabo una Virgen de Lourdes para la iglesia de Cristo Rey de Gandía [L.E., nº 3145], [Fig. 485]. Concebida aisladamente, al margen del carácter de grupo, presenta la cabeza elevada, al modo de la imagen de la gruta de Lourdes cincelada en 1864 por Joseph Fabisch [Fig. 486], que inspiró la obra de Damián Pastor. Juntamente con todas ellas, el obrador llevó a cabo otra para Alzira, muy semejante a la de Cieza, conocida por la inscripción que figura sobre el montaje de la fotografía: “Alcira (se veneraba)”.



Fig. 483. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Lourdes*. 1943. Cieza. Basílica de la Asunción.



Fig. 484. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Lourdes*. Obra anterior a la Guerra Civil. Fotografía del obrador.



Fig. 485. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Lourdes*. 1958. Gandía. Iglesia de Cristo Rey.



Fig. 486. Joseph Fabisch, *Nuestra Señora de Lourdes*. 1864. Lourdes. Gruta de las Apariciones.

188.

Sagrado Corazón de Jesús. 1944

Madera policromada. 170 cm de figura y 30 de media esfera y peana.

Xàtiva. Iglesia de San Francisco. Procede de la iglesia de San Agustín.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2755.

Encargado por el superior de los Claretianos, para el altar mayor de la antigua iglesia de San Agustín, que a la sazón regentaban, constituye una obra de gran empeño, tanto por sus dimensiones y simbolismo, como por la esmerada decoración en relieve de los ropajes en plata corlada [Fig. 487]. La imagen, recién terminada cuando el periodista Carlos Revenga entrevistó al escultor en 1944 (REVENGA, C. *Op. cit.*), se realizó según se afirma según el modelo de la imagen Santa María de Villena labrada en 1925 [L.E., nº 1529], [Fig. 488], inspirada en la imaginería de los talleres de Olot, de donde procede [Fig. 489]. Dispuesta sobre una media esfera con nubes, a la manera de un trono, presenta a Jesucristo vestido con túnica ceñida y con un manto sobre la espalda, bendice con la diestra, mientras extiende la otra mano en gesto de condescendencia. Relacionada con la imagen de Xàtiva se encuentra la de Pego [Fig. 490], labrada en el mismo año [L.E., nº 2784].



Fig. 487. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1944. Xàtiva. Iglesia de San Francisco. Procede de la iglesia de San Agustín.



Fig. 488. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1925. Villena. Iglesia de Santa María. (Destruído).



Fig. 489. *Sagrado Corazón de Jesús*, según modelo de los talleres de Olot.



Fig. 490. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1944. Pego. Iglesia de la Asunción.

189.

San José. 1943.

Madera policromada. 170 cm de figura y 12 de peana.

Cheste. Iglesia de San Lucas.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2756. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 121-1223.

San José, muestra al Niño, vestido con rica túnica, extendiendo los brazos. El santo lleva la vara florida de la elección que presiona con el brazo derecho. Viste también túnica, ceñida con cinturón y manto echado sobre la espalda, cuyas telas caen sobre el cuerpo formando pliegues verticales [Fig. 491]. El modelo, utilizado con anterioridad a 1939, como muestra la fotografía de la imagen de San José presentada a la Comisión Diocesana de Arte Sacro para labrar esta imagen [Fig. 492], responde al propuesto en su catálogo por los talleres de Olot “Sucesores de José Sagrest, Las Artes Religiosas”, al que remiten los ejemplares vaciados en pasta madera de las parroquias de Cox y San José Catamarruc, aldea perteneciente a Planes. Dicho modelo inspiró con diversas variaciones la imagen de la Catedral de Valencia [L.E., nº 2668], y sus sucesivas versiones. La relación con los modelos olotenses y la estampa devota en general, se percibe en diversas obras anteriores a la Guerra Civil, conocidas por las fotografías del obrador. Se trata de una obra ciertamente lograda, como indica la existencia en el archivo personal del artista de una fotografía suya. La gravedad del drapeado, la naturalidad y belleza de las expresiones, carentes de convencionalismo y afectación y la calidad de la decoración, realizada en plata y plata corlada, con motivos a punta de pincel en la túnica del Niño, cincelados en las orlas del manto y ornamentación en relieve en la túnica, nos llevan a lamentar que fuera éste, el único trabajo ejecutado por el escultor para la población de Cheste.



Fig. 491. José María Ponsoda, *San José*. 1943. Cheste, iglesia de San Lucas.



Fig. 492. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1915. Fotografía del obrador. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

190.

Virgen de la Merced. 1944.

Madera policromada. 170 cm de figura.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2759.

La imagen, encargada por Salvador Magro, perteneciente a una familia de acaudalados industriales a cuya munificencia se debió el *Corazón de Jesús* de la iglesia de Crevillent [L.E., nº 2596], y los diversos pasos procesionales que Mariano Benlliure realizó para la Semana Santa de esta población, iba destinada a Alicante, desconociéndose su actual paradero. La obra representa a la Virgen sentada en un sitial neobarroco, sobre un trono de nubes, en cuyo frente figuran tres serafines; con el hábito de la Orden Mercedaria, el libro de las Horas Canónicas y la mano derecha sobre el pecho, según la iconografía que la muestra como Comendadora [Fig. 493]. Dicha iconografía, basada en la visión de San Pedro Nolasco, conoció gran arraigo en Andalucía, dando lugar a numerosas imágenes [Fig. 494], algunas de ellas labradas por escultores reconocidos, como Diego de Mora o José Montes de Oca. Relacionada con la escultura andaluza del siglo XVIII se encuentra una fotografía conservada en el archivo del escultor que fue tenida en cuenta para la realización de la imagen simplificando su planteamiento.



Fig. 493. José María Ponsoda, *Virgen de la Merced*. 1944. Paradero desconocido.



Fig. 494. Anónimo andaluz, *Virgen de la Merced*. Siglo XVIII. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

191.

Sagrado Corazón de Jesús. 1944.

Biar. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

Madera policromada. 120 cm de figura, 35 de esfera, y 10 de peana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2764.

Inscripciones: "REX PACIS" (En el orbe).

Jesucristo de pie, vestido con túnica sin ceñir, camina sobre un orbe con nubes, disponiéndose a bendecir con la diestra, mientras extiende la otra mano [Fig. 495]. El modelo, utilizado con anterioridad a la Guerra Civil, como atestigua la fotografía existente en el obrador de una imagen basada en él cuyo paradero desconocemos [Fig. 496], se inspira en la efigie cincelada por el escultor Aniceto Marinas para el monumento al Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles, introduciendo algunas variaciones que afectan a la disposición frontal de la cabeza, y al carácter completo del orbe, a diferencia de su modelo, en el que figura sobre una media esfera. Su semejanza con la figura de Jesucristo del cuadro *Jesús en cada de Marta y María* pintado en 1892 por Francisco Laporta Valor (Alcoi, 1849-1914) para la capilla de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoi [Fig. 497], actualmente en la colección del Banco de Sabadell, sugiere en ambos casos la procedencia de la estampa devota. Dicho modelo figuró en los folletos y catálogos publicitarios de los talleres de imaginería seriada de Olot con anterioridad a la Guerra Civil [Fig. 498]. A pesar de ello y de las dimensiones medianas de la figura, la imagen de Biar constituye una obra notable en la producción del escultor, que no volvería a utilizar el modelo popularizado por Marinas de una forma tan literal. A su calidad coadyuva la riquísima decoración en relieve de la túnica, decorada en plata corlada, dispuesta alrededor de una gran cruz, en cuya intersección se dispone el corazón, que oculta una cavidad para guardar reliquias, la gran enrayada con rayos rectos y flamígeros, o el orbe completo, ricamente espolinado, en cuya banda cruzada en sentido diagonal figura la inscripción arriba referida, a modo de divisa.



Fig. 495. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1944. Biar, Iglesia de la Asunción.



Fig. 496. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1930.



Fig. 497. Francisco Laporta Valor, *Jesús en casa de Marta y María*, (detalle). 1892. Colección Banco de Sabadell.



Fig. 498. *Sagrado Corazón de Jesús*, según modelo del taller olotense "Anónima Mató". 1930.

192.

San Bernardo de Alzira. 1944.

Madera policromada. 170 cm de figura y 12 de peana.

Poble Nou. Iglesia de San Bernardo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2767.

Encargada por el reverendo Peregrín Lloréns Raga, quien le confió en 1939 la realización del Cristo de Massalavés [L.E., nº 2511], presenta el santo vestido con la cogulla cisterciense, atado al árbol en el que sufrió martirio. Presenta los brazos abiertos en actitud de ofrecer a Dios su vida, y la frente perforada por un gran clavo, mientras eleva sus ojos al cielo ante la inminencia de su traspaso [Fig. 499]. De estudiados ropajes y expresión inspirada, la obra, reproducida en la revista Ribalta, se relaciona con modelos dieciochescos como el Retrato del Beato Gaspar Bono del grabador Manuel Brú Pérez (Valencia, 1736-1802), [Fig. 500].



Fig. 499. José María Ponsoda, *San Bernardo de Alzira*. 1944. Poble Nou. Iglesia de San Bernardo.



Fig. 500. Manuel Brú Pérez, *Retrato del Beato Gaspar Bono*. 1796.

193.

Virgen del Rosario. 1944.

Madera policromada. Tamaño natural.

Vila-real. Iglesia de San Jaime.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2771. LLOP CATALÁ, M., O. P. *Historia de la Asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994, p. 64.

Precedida por varias y destacadas obras, realizadas con anterioridad a la Guerra Civil, la relación de la Asociación de Hijas de María del Rosario de Vila-real con el escultor se reafirmó tras el conflicto con la ejecución del grupo escultórico que preside la capilla en la iglesia de San Jaime [Fig. 501], y la recreación de la fabulosa carroza procesional. Se trata de una obra de empeño, como acredita la calificación “extra” anotada por el escultor en el *Libro de Encargos*, la cual contrasta con las obras de palillo o de telas encoladas que presiden algunos de los retablos de las capillas del templo. A diferencia del grupo escultórico antiguo, que ostentaba las imágenes de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, en ella la Virgen de pie, con el Niño, sobre un trono de nubes, entrega el rosario a Santo Domingo de Guzmán, que arrodillado a la izquierda se muestra en ademán de recogerlo con veneración,

según el modo exigido por las cofradías del Rosario. El conjunto fue bendecido en 1945 por el párroco arcipreste y director de la asociación, reverendo Vicente Enrique y Tarancón, quien gestionó con José María Ponsoda la venta de los relieves supervivientes del retablo del Cristo del Hospital, que éste había realizado con anterioridad a la Guerra Civil como ayuda para costearlo. La composición recuerda la Virgen del Carmen con San Simón Stock que José María Ponsoda anotó en 1917 para Gandía [L.E., n° 647]. El modelo del santo parece inspirado en obras antiguas, como la que existió en la iglesia parroquial de Masamagrell. La Virgen acusa en cambio el historicismo de los talleres de imaginería de Olot, divulgado a comienzos de siglo XX en repertorios como el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos, una de cuyas láminas ofrece sorprendentes similitudes con la imagen de Vila-real. (*Compañía ...*, *Op. cit.*, p. 176, n° 6135), [Fig. 502]. Su modelo fue seguido en la imagen de la iglesia de Bellreguard (n° 2948), y la que procesiona en los rosarios públicos de la Asociación de Hijas de María del Rosario de Vila-real, acaso la encargada por un particular de la población en 1945 [L.E., n° 2803], [Figs. 503, 504].



Fig. 501. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1944. Vila-real. Iglesia de San Jaime.



Fig. 502. *Virgen del Rosario*. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.



Fig. 503. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1950. Bellreguard. Iglesia de San Miguel.



Fig. 504. José María Ponsoda, *Virgen del Rosario*. 1945? Vila-real. Hijas de María del Rosario. Imagen del rosario público.

194.

La Caída. 1944.

Madera policromada. 160 cm de figura y 10 de peana.

Almoradí. Hermandad de Nuestro Señor de la Caída.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2772. CABRERA REINA, R., (Com.), *El Esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo*, Almoradí, 2006, p. 29.

Encargada por el vicario Francisco Bernícola, *La Caída* de Almoradí constituye la muestra más destacable de los conjuntos pasionistas que llevó a cabo en la posguerra [Fig. 505], a partir de la obra de Francisco Salzillo, como referente inexcusable de la imaginería de posguerra en el sureste peninsular. Aunque la influencia de la obra labrada en 1752 para la cofradía de Jesús de Murcia ya venía de comienzos de siglo [Fig. 506], como revela el grupo de Ávila, relacionado con Sánchez Araciél, fue la posguerra el momento en que su influencia resulta más patente, en la obra de Roberto Roca, Sánchez Lozano, o el obrador de Antonio Rojo y José Rabasa, que entre 1950 y 1954 llevó a cabo el paso de la Verónica de Alzira. El conjunto integrado por cuatro figuras, dispuestas sobre una base marmórea con molduras doradas, muestra a Jesucristo y tres sayones a su alrededor. A diferencia del modelo, el conjunto elimina la figura del romano vestido con armadura, que aparece en el grupo de Roberto Roca de Tobarra, labrado en 1946. El Redentor, abatido en el suelo, con una mano sobre un peñasco, y la otra elevada, implorando clemencia, está siendo hostigado por ellos, que le conminan a levantarse para proseguir el camino de la cruz. Uno figura en actitud de aporrearle, mientras tira de un mechón de su peluca, de pelo natural, en gesto de impactante realismo. Otro sostiene el madero en el suelo, evitando que se desplome. Y finalmente el tercero, tira del dogal. Sus figuras, con los torsos y extremidades inferiores de estudiada anatomía, a imitación del prototipo murciano, presentan expresiones violentas, a excepción de Jesucristo, cuyo rostro, reproducido en la revista Ribalta, denota el sobrio naturalismo de las mejores obras de José María Ponsoda.



Fig. 505. José María Ponsoda, *La Caída*. 1944. Almoradí. Hermandad de Nuestro Señor de la Caída.



Fig. 506. Francisco Salzillo, *La Caída*. 1752. Murcia. Iglesia de Jesús. Fotografía del catálogo de José Romero Tena.

195.

Santa Teresa de Jesús. 1944.

Madera policromada. 220 cm de altura.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2773. *Cartas del año 1942 hasta mayo de 1945*. Carta de Francisco Bernícola Ruiz a José María Ponsoda. Almoradí, 5 de septiembre de 1944.

CABRERA REINA, R., “José María Ponsoda Bravo. Un escultor con luz propia”, en CABRERA REINA, R., (Com.), *El Esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo*, Almoradí, 2006, p. 29.

Encargada por Francisco Bernícola, coadjutor de la iglesia de San Andrés de Almoradí, y presidente de la junta de reconstrucción de su templo parroquial, la imagen, de grandes dimensiones muestra la santa abulense en actitud contemplativa, sobre un trono de nubes, efigiada con el hábito y la capa de la orden carmelitana, y el birrete de doctora, en actitud de escribir sobre un libro apoyado sobre unas nubes [Fig. 507]. Mientras escribe, agarra su corazón inflamado por un dardo, en referencia sus experiencias místicas, a las que alude su mirada extática, elevada al cielo. La obra, combina aspectos procedentes de la imaginería de los talleres de Olot [Fig. 508], como la verticalidad de los ropajes del hábito, o la posición del libro, con otros debidos a los usos de la tradición vernácula, como la columna de abultadas nubes que los sostiene, el trono, o el carácter idealizado del rostro, que mereció la consideración del comitente como: “la mejor que ha salido de sus manos”. Relacionable por sus dimensiones con el San Vicente de la iglesia de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469], avanza un tipo de obras de gran empaque monumental, llevadas a cabo por el obrador del maestro hasta finales de los años cincuenta, aunque a diferencia de algunas de ellas su tamaño no desmerece la percepción de lo devoto. La monumentalidad, no exenta de cierta complacencia por lo sensorial, a la que coadyuva la rica policromía del escapulario, a base se elegantes tallos y hojarasca de acantos y el dorado de la enrayada, que alterna rayos rectos y flamígeros, se aviene al carácter piadoso de la expresión del rostro, en una obra realizada con suficiencia de medios que costeó la Archicofradía de la Virgen del Perpetuo Socorro. Relacionada con la imagen de Almoradí está una obra de devoción, probablemente anterior a la Guerra Civil, en la que la santa incorpora una paloma que se posa sobre su hombro derecho, a semejanza con el modelo olotense al que hemos aludido, y el libro se dispone sobre un angelito [Fig. 509], tomado acaso de la imagen labrada por Filippo della Valle en 1754 para la nave de la basílica vaticana, cuyos ropajes en última instancia inspiraron los de la obra de madera y palillo de las escuelas del Ave María de Benimámet [L.E., nº 467], si bien de forma indirecta, a través de modelos procedentes de obradores locales.



Fig. 507. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús*. 1944. Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 508. *Santa Teresa*, modelo olotense reproducido en el Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos. Ca. 1930.



Fig. 509. José María Ponsoda, *Santa Teresa*. Primer tercio del siglo XX. Imagen de devoción.

196.

Piedad. 1945.

Madera policromada. 155 cm de figura (la Virgen) y 160 cm de figura (el Cristo).

Sant Carles de la Ràpita.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2809.

Encargada por el farmacéutico Julio Baldó Gil, constituye juntamente con la *Piedad* encargada también por un particular en 1912 [L.E., nº 279], la única aportación al tema de José María Ponsoda de la que tenemos noticia. El conjunto está integrado por las figuras de la Virgen, sentada en un montículo, en expresiva actitud de compunción, y Cristo, con el cuerpo sobre su regazo, de estudiada anatomía, ambas de tamaño natural, tras las cuales se eleva la cruz redentora con el *Titulus Crucis* y el santo sudario tallado en madera [Fig. 510]. El modelo constituye una reelaboración de la conocida obra de Miguel Blay (Olot 1866-Madrid, 1936), [Fig. 511], invirtiendo el sentido de la composición y la actitud de la Virgen, cuyas manos recuerdan los gestos de las tradicionales dolorosas sentadas de devoción, que salieron abundantemente de los obradores barceloneses en el siglo XIX con destino a las viviendas burguesas. A esta tipología responde la imagen del antiguo convento de santa Clara de Xàtiva labrada en 1942 [L.E., nº 2710].



Fig. 510. José María Ponsoda, *Piedad*. 1945. Sant Carles de la Ràpita.

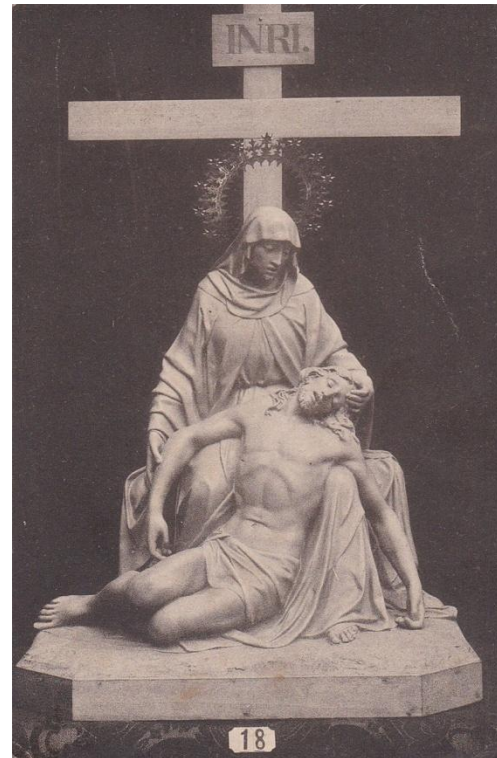


Fig. 511. Miguel Blay Fábrega, *Piedad*. Modelo del taller olotense "El Arte Cristiano".

197.

Virgen de la Merced. 1945.

Madera policromada. 152 cm de altura.

El Puig de Santa Maria. Convento de Mercedarios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2815.

Dentro de la larga serie de encargos destinados a la iglesia conventual de El Puig que José María Ponsoda atendió en la posguerra, destaca la Virgen de la Merced. Sentada en un sillón y con un cojín a los pies, a modo de escabel, viste hábito mercedario y capa, y porta el cetro y el escapulario, mientras sostiene al Niño Jesús, de pie, sobre una de sus rodillas [Fig. 512]. El modelo figuró con variaciones en los folletos y catálogos publicitarios de los talleres olotenses desde las primeras décadas del siglo XX. La tipología sedente recuerda algunas imágenes de la escultura catalana de la época, como la Virgen de la Merced de los Mercedarios de Lleida del obrador Reixach Vilas [Fig. 513], o la del Sagrado Corazón de los Claretianos de Xàtiva, de Claudio Rius. A diferencia de estas obras, el mueble, que asemeja el trono de las imágenes de la Virgen del Carmen de los Carmelitas de la calle Alboraja de Valencia, o la iglesia de la Asunción de Carcaixent, realizadas por algún obrador barcelonés en la posguerra, arreglo un mismo modelo, adquiere un marcado carácter clasicista, en claro contraste con el escapulario, ricamente cuajado de hojarasca flamígera, o la corona de tréboles sin imperiales que ciñe. Titular de la orden que regenta el convento, se trata de una de las mejores imágenes de la Virgen que el escultor llevó a cabo en su dilatada carrera. A diferencia de los modelos goticistas de pliegues parcos y aristados, los paños caen con elegancia y naturalidad y el rostro alejado de convencionalismos devotos ostenta un semblante bellissimo.



Fig. 512. José María Ponsoda, *Virgen de la Merced*. 1945. El Puig de Santa Maria. Iglesia del monasterio.



Fig. 513. Casa Reixach Vilas, *Virgen de la Merced*. Ca. 1920. Lleida. Iglesia de los Mercedarios. (Destruída).

198.

San José Obrero. 1945.

Madera policromada. 170 cm de figura y 12 de peana.

Alicante. Iglesia de San José de Carolinas.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2816. *Cartas 1947 hasta 1948*.

Carta de José María Ponsoda a Alejo García Sanchis, párroco de la iglesia de la Misericordia de Alicante. Valencia, 7 de enero de 1946.

Encargada por mediación del canónigo Carlos Irlés Vinal, dignidad de chantre de la catedral de Orihuela, fue costeada por el gobernador civil de Alicante José María Paternina Iturriagoitia. El escultor comunicaba en carta fechada en 7 de enero de 1946 al reverendo Alejo García Sanchis, párroco de la iglesia de la Misericordia de Alicante que tenía el armazón de la imagen realizado y la cara y manos desbastadas. La obra presenta al santo patriarca estante, con el pie izquierdo sobre un tablón de madera, vestido con túnica y mandil, en actitud de agarrar cariñosamente al Niño [Fig. 514], que se apoya sobre un banco de carpintero, en el que figura el martillo y otras herramientas propias del oficio, elementos alusivos al carácter “obrero” de esta iconografía, en palabras del escultor. La figura infantil, de pie, aparece en algunas imágenes de obradores valencianos y barceloneses de comienzos de siglo, como la procedente del obrador de Melitón Comes que lo muestra sobre una columna, o la existente en colección particular de Alicante, donde figura sobre un taburete. También en imágenes procedentes de otros centros, como atestigua la de la iglesia de San José Obrero de Almería, de Domingo Sánchez Mesa (Churriana de la Vega, 1903-Granada, 1989). Francisco Marco Díaz-Pintado incluyó el banco de carpintero en la imagen que en 1941 realizó para la iglesia de Borbotó. No en vano, el modelo responde a la inspiración de la pintura y el grabado devoto de comienzos de siglo [Figs. 515, 516], del que deriva directamente el ánfora con la vara de la elección, perdida en la actualidad, que se elevaba en el suelo, junto al banco, relacionable con el lienzo de San Joaquín y la Virgen del pintor Ramón Garrido Méndez de la iglesia de Beniarrés. El archivo personal del escultor conserva una tarjeta postal del santo con el Niño de pie sobre el banco, que si bien no puede señalarse como fuente de inspiración si atestigua la raigambre devota del modelo. Es probable también que la inspiración procediera de alguna obra barcelonesa de finales del siglo XIX o principios del XX, como sugiere el San José obrero en colección particular al que ya nos hemos referido, atribuido al escultor Francisco Font.

Se trata de una versión de la imagen labrada para la capilla de la Casa Beneficencia de Alcoi en 1925 [L.E., nº 1546], conocida por fotografía antigua. A ella remite asimismo la ejecutada en 1927 para un particular de Moncada [L.E., nº 1808], y en 1946 para Silvestre Segarra [L.E., nº 2843], como también la que ejecutó el escultor Carmelo Vicent para la iglesia de San Jaime de Algemesí en 1944 [Fig. 517].



Fig. 514. José María Ponsoda, *San José*. 1945. Alicante. Iglesia de San José del barrio de Carolinas.



Fig. 515. *San José*, estampa devota. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 516. Estampa devota de San José Obrero.



Fig. 517. Carmelo Vicent, *San José Obrero*. 1944. Algemesí. Iglesia de San Jaime.

199.

Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. 1946.

Madera policromada. La Virgen: 45 cm de figura; Santiago: 82 cm de figura y 13 de peana.

Orihuela. Iglesia de Santiago.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2819. CABRERA REINA, R., (Com.) *El esplendor de lo sublime*, José María Ponsoda, Almoradí, 2006, p. 29.

Encargadas por el canónigo de la catedral de Orihuela Carlos Irlés Vinal, para la iglesia de Santiago de la ciudad, de la que era párroco, las imágenes de la Virgen del Pilar y Santiago, que hoy se conservan dispersas entre los restos del rico patrimonio mueble de este templo, se concibieron en origen como un grupo escultórico unitario [Figs. 518, 519], alusivo a la aparición de la Virgen al apóstol titular, en sustitución del que se destruyó en 1936.

La Virgen con el Niño, inspirada en la secular efigie de Zaragoza, se eleva sobre un pilar liso, decorado a imitación de mármol de Buixcarró, circundada por una enrayada circular de rayos flamígeros. La imagen de Santiago, tallada para disponerse a su derecha como indica la dirección de su mirada, lo muestra de pie, sujetando el bordón con la mano izquierda, extendida sobre su pecho, cubierto por la esclavina que ostenta sendas conchas alusivas al peregrinaje. Este rasgo invierte el modelo de San Roque propuesto por el obrador de imaginería seriada El Arte Cristiano de Olot, e inspirado en un dibujo del santo de Agostino Carracci, que hemos de considerar la fuente del que procede. La capa y el hábito corto, por encima de las rodillas, como las polainas que calzan sus pies, o el elegante *contraposto* de las piernas, derivan en cambio de la escultura barroca valenciana, (imágenes de San Roque de Burjasot y Paiporta) a cuya inspiración responde la imagen de San Roque que el escultor presentó a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia como modelo para labrar la imagen del Santo de El Puig. A pesar de este eclecticismo en lo referente a las fuentes de inspiración, el grupo de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago de Orihuela, ha de tenerse entre lo más logrado de la obra que el escultor realizó durante la posguerra, como denota la extraordinaria calidad de la talla de la Virgen, superior a la realizada en 1941 para Almoradí [L.E., nº 2628], la bella expresión del rostro del santo, o el movimiento de su cuerpo. A ello coadyuvan la notable calidad de la policromía, rara entre las obras que realizó en esta época, con espolinados y orlas rococó, la de sus carnaciones, virtualmente intactas, o las coronas de metal cincelado que portan la Virgen y el Niño, características de una obra realizada con holgado presupuesto. Motivos todos ellos para lamentar el estado de deterioro en el que se encuentran, especialmente notable en la figura del Niño que ha perdido el brazo izquierdo, o la peana del santo afectada por humedades.



Fig. 518. José María Ponsoda, *Virgen del Pilar*. 1946. Orihuela. Iglesia de Santiago.



Fig. 519. José María Ponsoda, *Santiago*. 1946. Orihuela. Iglesia de Santiago.

200.

Sagrado Corazón de Jesús. 1946.

Madera policromada. 170 cm de figura y 250 cm de altura total.

Carlet. Iglesia de la Asunción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2835. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 66-1036.

Inscripciones: “REX PACIS”. (En el trono).

Del numeroso grupo de imágenes del Sagrado Corazón de Jesús posteriores a la Guerra Civil, destaca sobremedida la labrada para la iglesia parroquial de Carlet. Jesucristo de pie, sobre un orbe con nubes, en el que aparece inscrita la divisa: “REX PACIS” en la banda vertical que lo cruza, extiende la mano, mientras nos muestra su corazón [Fig. 520]. La obra, reinterpreta libremente un conocido modelo de los talleres de Olot reproducido en repertorios de imaginería como el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 155, nº 6028), sustituyendo el manto echado sobre el hombro izquierdo por una capa abrochada, de inspiración neogótica, al modo de algunas imágenes de Pío Mollar reproducidas en la misma fuente (p. 157, nº 6035 y 6037.), que el escultor utilizará en el *Corazón de Jesús* de la parroquia del Ángel Custodio de Valencia [L.E., nº 2841], labrada unos meses más tarde. A diferencia de la voluntad marcadamente goticista de aquella, el plegado de la túnica, ceñida a la altura de la cintura, sobre el cuerpo en contraposto, el drapeado de inspiración neobarroca de la capa, o la mirada baja del rostro, dirigida a los fieles, le infunden una acusada naturalidad. Se trata de una de sus mejores obras del escultor, a la que coadyuva la decoración con orlas verticales sobre plata de la túnica y la enmarañada ornamentación de roleos en relieve del manto a imitación de los ricos tejidos de brocado. Relacionada con la imagen de Carlet está la encargada juntamente con una purísima por Jaime Rovira, sacerdote operario diocesano con destino a Murcia (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de Jaime Rovira a José María Ponsoda. Murcia, 24 de enero de 1947).



Fig. 520. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1946. Carlet. Iglesia de la Asunción.

201.

San Joaquín. 1946.

Madera policromada. 160 de figura, 55 de trono de nubes y 25 de peana.

Carlet. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2840. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 66.

La obra [Fig. 521], realizada conjuntamente con el *Corazón de Jesús* del mismo templo [L.E., nº 2835], con el que comparte las mismas dimensiones y el carácter goticista de la peana, que recuerda la de la *Purísima* del escultor Juan Samsó, constituye una adaptación de la imagen encargada en 1915 para la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia [L.E., nº 482]. A ella remite el modelo, utilizado más tarde en el grupo de Raiguero de Bonanza (Orihuela), [L.E., nº 2865], inspirado según la documentación en un modelo del obrador barcelonés Reixach Vilas. San Joaquín, vestido con túnica ceñida y capa, con la cabeza tocada, el cayado, y el libro de la Ley, se relaciona con la estampa extranjera de devoción que inspiró el mundo de la imaginería seriada de los talleres olotenses, especialmente en lo que respecta al rayado de las telas, a la manera de los paños judíos. La composición elimina la figura infantil de la Virgen, e introduce los atributos habituales del santo, sin apenas variar la disposición de los brazos: el libro de la antigua Ley, de la que fue celoso observante, y el bastón alusivo a su ancianidad, disponiendo la figura sobre un abultado trono de nubes.



Fig. 521. José María Ponsoda, *San Joaquín*. 1946.

Carlet. Iglesia de la Asunción.

202.

Sagrado Corazón de Jesús. 1946.

Madera policromada. 160 de figura, 55 de esfera y 25 de peana.

Valencia. Iglesia del Ángel Custodio.

Exposiciones: *II Demostración de Arte en Madera*, Ayuntamiento de Valencia, 1947.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2841.

Costeada por Ramón Laporta, gobernador general de Valencia, para la nueva parroquia del Santo Ángel Custodio, erigida en el ensanche de la ciudad, la obra, se hizo en 1946 por mediación de Ramona de Carol, donante de la imagen del Sagrado Corazón de María, realizada años antes por el escultor. Jesucristo de pie, sobre un orbe con la leyenda: "REX PACIS", viste túnica lisa con una gran cruz, y bendice con la diestra, mientras muestra su corazón . [Fig. 522] El modelo, recuerda el Sagrado Corazón de Jesús de la catedral de Valencia, al que añade una capa de rígidos pliegues. Esta prenda, reinterpretada en forma de manto, en algunas imágenes de esta advocación cristológica del escultor José Llimona, como la del templo de la Sagrada Familia de Barcelona, o la de San Bartolomé de Sóller, procede sin duda de la estampa devota, de donde debió tomarla la imagen de Pío Mollar reproducida en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 157, nº 6037)*, [Fig. 523]. Frente a esta obra, de carácter marcadamente devoto, la imagen del Ángel Custodio a semejanza de la cual labraría José María Ponsoda las de Benifaraig 1946 [L.E., nº 2823], [Fig. 524], y el convento de los Mercedarios de El Puig en 1949 [L.E., nº 2912], manifiesta mayor arrogancia y expresividad. A ella coadyuva su riquísima decoración en relieve, con roleos dorados, que imitan los tejidos bordados y la gran enrayada de serpentinas que la enmarcaba, actualmente eliminada.

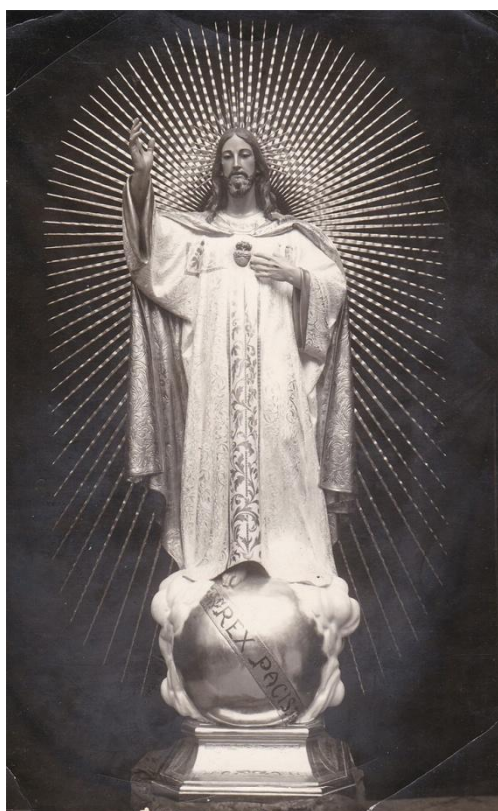


Fig. 522. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1946. Valencia. Iglesia del Santo Ángel Custodio.



Fig. 523. Pío Mollar, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 524. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1946. Benifaraig. Iglesia de la Magdalena.

203.

Sagrado Corazón de Jesús. 1946.

Madera policromada. 130 cm.

Muro d'Alcoi. Ermita de la Virgen de los Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2841. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 17/ 40.

Encargado por doña Carmen Alonso, catequista de Muro d'Alcoi, perteneciente a una ilustre familia, arraigada en la población, a cuya munificencia se debió la *Purísima* de la iglesia parroquial, labrada en el obrador de Francisco Cuesta en 1941 (ADV. *Arte Sacro*. Expediente: 17/ 23), se realizó a semejanza de la imagen del colegio Jesuita de San José de Valencia. Jesucristo, sobre una media esfera con nubes, viste túnica ceñida y capa sobre los hombros, y bendice con la diestra mientras enseña la llaga de la otra mano [Fig. 525]. El modelo, relacionable con el Corazón de Jesús que figura en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 157, nº 6035)*, atribuible al obrador de Pío Mollar [Fig. 526], o con la imagen labrada en el de Venancio Marco para la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia, conocida por una fotografía antigua, se relaciona con los modelos devotos de los que se hizo eco la imaginería valenciana en las primeras décadas del siglo XX. En contra de lo acostumbrado en la posguerra, José María Ponsoda presentó a la Comisión Diocesana de Arte Sacro una fotografía de la imagen terminada y no la de una obra realizada con anterioridad a la Guerra Civil. La existencia entre el material fotográfico de su obrador de la misma fotografía cuadrículada a lápiz, hace pensar en la posibilidad de al menos una versión de la imagen de las Terciarias Franciscanas que regentan la ermita de la Virgen de los Desamparados de Muro.



Fig. 525. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1946. Muro de Alcoi. Ermita de la Virgen de los Desamparados.



Fig. 526. Pío Mollar, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1925. Álbum de la Compañía Española de artículos religiosos.

204.

Nuestra Señora de Lledó. 1947.

Madera policromada. 55 cm de figura y 20 de nubes. 25 cm la altura de los angelitos.

Valencia. Iglesia de Santa Catalina.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2850.

La obra, de vestir, presenta las manos juntas en oración y el creciente lunar [Fig. 527], al modo de la iconografía de la Purísima Concepción, albergando en el abdomen una cavidad, en la que se dispone una imagen más pequeña, a la manera del relicario labrado en el siglo XVII para disponer la pequeña efigie original de la patrona de Castelló, obra de origen ibérico descubierta en 1366 por el labrador Perot de Granyana. Ataviada con saya, manto, toca, corona con imperiales y nimbo de metal, se resuelve interiormente como una túnica sencilla. La imagen, que figura sobre un trono de nubes que incorpora sendos angelitos, se aparta del historicista relicario cincelado por Tomás Colón después de la Guerra Civil, mostrándose cercana a las idealizadas obras del siglo XIX. A esta época pertenecen la que se venera en la concatedral de Santa María de la capital castellanense [Fig. 528], o la que atribuida hoy a los Viciano circuló en el comercio del arte valenciano y hoy forma parte de la colección de la Basílica de Lledó. La realización de esta obra, para la colonia castellanense en Valencia, hemos de relacionarla con los encargos de un San Miguel en 1919 para el altar de la patrona [L.E., nº 1634], y un cancel labrado en caoba y nogal en 1930 para su santuario [L.E., nº 1973], así como con la imagen de la Virgen de Lledó entronizada en 1952 por la colonia castellanense en la iglesia de las Calatravas de Madrid, acaso la encargada en 1948 a nuestro escultor [L.E., nº 2907].



Fig. 527. José María Ponsoda, *Virgen de Lledó*. 1947. Valencia. Iglesia de Santa Catalina.



Fig. 528. Anónimo, *Virgen de Lledó*. Siglo XIX. Castelló. Concatedral de Santa María.

205.

San Isidro. 1947.

Madera policromada. 160 cm de figura y 10 de peana.

Alcázar de San Juan. Iglesia de San Francisco.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2854.

El santo, vestido con polainas, zaragüelles y jubón, al modo de los ricos labriegos castellanos del siglo XVI, porta la laya y extiende su mano sobre el pecho, mientras eleva la mirada al cielo, en ademán de súplica. A sus pies figura la pareja de bueyes que aran la tierra, guiados por el ángel [Fig. 529]. El modelo, que ya fue utilizado por José María Ponsoda, con anterioridad a la guerra Civil, como revela una fotografía antigua del obrador, se relaciona con la imagen del escultor Pascual Amorós, para San Jaime de Vila-real, realizada asimismo con anterioridad al conflicto. Dicho modelo está basado en el grabado de devoción, del que existen numerosas variantes. A él remiten algunos modelos de los talleres de Olot, de donde lo tomaron los obradores valencianos (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 216, nºs 6352, 6353), [Fig. 530]. Entre ellos pueden señalarse el de Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez, que en la década de los cuarenta hicieron la imagen del santo que existe en San Lorenzo de Alberic y el de Francisco Gil y Arturo Bayarri, en el álbum de cuyo obrador figura una imagen muy semejante a la de Alcázar de San Juan.



Fig. 529. José María Ponsoda, *San Isidro*. 1947. Alcázar de San Juan. Iglesia de San Francisco.



Fig. 530. Obrador Valenciano, *San Isidro*. Comienzos del siglo XX. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

206.

El Prendimiento. 1947.

Madera policromada. 115 cm de figura y 12 de peana.

Almoradí. Hermandad del Prendimiento.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2863. CABRERA REINA, R., (Com.), *El Esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo*, Almoradí, 2006, p. 30.

Encargado a José María Ponsoda por el carpintero Jesús Mellado Andreu, el *Prendimiento* de Almoradí constituye la creación del escultor más ambiciosa en la tipología procesional pasionista [Fig. 531]. De esta tipología realizó el escultor algunos conjuntos, exceptuando la *Oración en el Huerto* de Cocentaina, todos ellos con posterioridad a la Guerra Civil. El que nos ocupa, compuesto por cinco figuras, presenta en primer término al apóstol Pedro cortando la oreja a Malco, criado del sumo sacerdote, que trata de defenderse en el suelo. Ambas figuras están basadas en el grupo que Francisco Salzillo realizó en 1764 para la cofradía de Jesús de Murcia [Fig. 532]. En él se inspiró Federico Coullaut-Valera para realizar las figuras correspondientes al paso de Orihuela, tallado un año antes que el de Almoradí, a semejanza del cual se exigió a José María Ponsoda que labrara el conjunto. No obstante, y a diferencia del prototipo murciano, en el que Judas besa a Jesús, el Maestro trata aquí de reprender a Pedro, mientras un esbirro del sumo sacerdote intenta agarrarlo. El escultor, poco dado a plasmar actitudes enérgicas realizó además, dos importantes modificaciones. Contrariamente a la obra de Coullaut-Valera, tomada como modelo, el esbirro presenta el brazo izquierdo caído, y no elevado, y en lugar del soldado romano que se dispone tras ellos, incluyó la figura de Judas que huye con las monedas, en orden a completar el relato evangélico, de la que carecen el conjunto oriolano, y la versión del mismo que Federico Coullaut-Valera realizó cuatro años después para Hellín. La policromía, extremadamente sobria, presenta tonos monocromos en las túnicas cuyas orillas se decoran con orlas de meandros rectilíneos. Dicho ornamento aplicado en los primeros tiempos del obrador a figuras secundarias, como el Tobías del San Rafael de la iglesia de San Esteban de Valencia [L.E., nº 52], figura en los apóstoles de la *Oración en el Huerto* que el obrador de Venancio Marco realizó en 1926 para los desfiles procesionales de la demarcación parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Valencia, en el distrito del Cabanyal, por encargo de la familia Ballester.

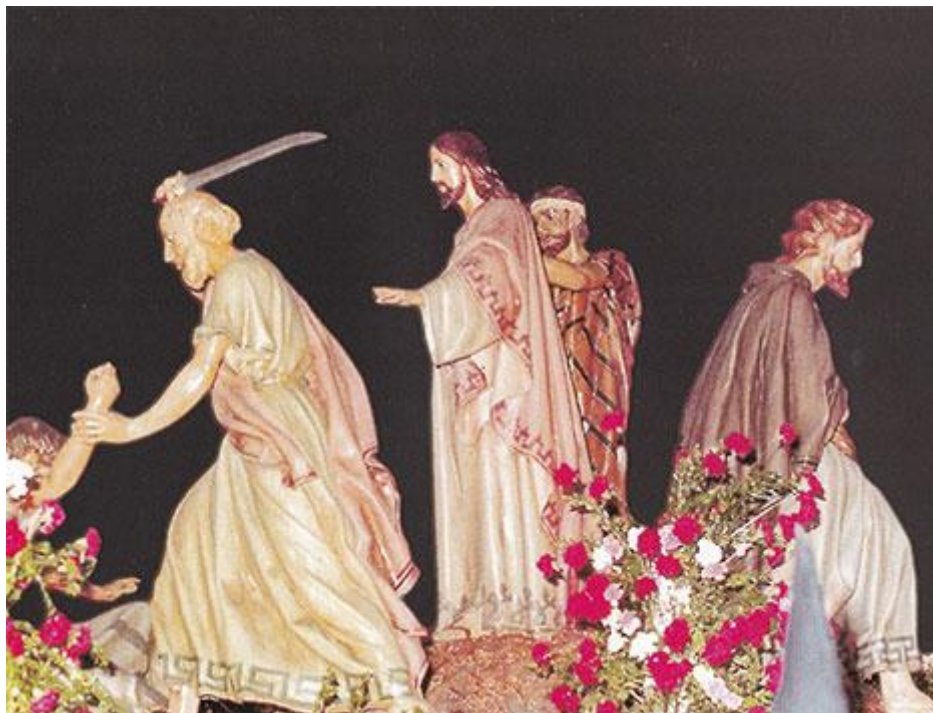


Fig. 531. José María Ponsoda, *El Prendimiento*. 1947. Almoradí. Hermandad del Prendimiento.



Fig. 532. Francisco Salzillo, *El Prendimiento*. 1764. Murcia. Iglesia de Jesús. Fotografía del catálogo de José Romero Tena.

207.

San Joaquín y Santa Ana con la Virgen María. 1947.

Madera policromada. 150 cm de altura.

Raiguero de Bonanza (Orihuela). Iglesia de San Joaquín y Santa Ana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2865. *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 7 de junio de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 19 de junio de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 14 de julio de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 31 de

noviembre de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 4 de diciembre de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 9 de diciembre de 1947. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 17 de febrero de 1948. Carta de Carlos Irles Vinal a José María Ponsoda. Orihuela, 26 de febrero de 1948. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de José María Ponsoda a Manola Pescetto. Valencia, 16 de febrero de 1952. CABRERA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime. José María Ponsoda Bravo*, Almoradí, 2006, p. 28.

Encargada por mediación del reverendo Carlos Irles Vinal, dignidad de Chantre de la catedral de Orihuela y párroco de la iglesia de Santiago, a cuya demarcación pertenecía Raiguero, constituye un ejemplo de la irradiación de la obra de José María Ponsoda en un contexto marcado comúnmente por las preferencias hacia la escultura murciana [Fig. 533]. El canónigo, a quien cabe considerar el principal valedor de José María Ponsoda en la ciudad, consiguió encomendarle el conjunto, en competencia con José Sánchez Lozano, quien finalmente acabó realizando las imágenes de la Dolorosa y la Purísima de la catedral orcelitana, que Irles pretendía encargarle. No cabe duda de que en este trabajo para la pedanía de Raiguero debió resultar decisivo el éxito de la Purísima del Seminario [L.E., nº 2808]. El conjunto, inspirado en las imágenes de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen, de las Carmelitas Terciarias de Gandía [L.E., nº 517], conservada actualmente en la colegiata de Santa María, supone un ejemplo destacable de la pervivencia de los modelos utilizados con anterioridad a la Guerra Civil en las obras de la posguerra. Con precedentes en el arte de los siglos XVII y XVIII, dicho conjunto, completado en 1952 con la realización de la imagen de la Virgen [L.E., nº 3013], encargada por Manuela Pescetto, presidenta de la mayordomía de los Dolores con sede en la iglesia de Santiago de Orihuela, presenta las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, con la mano en el pecho, portando el bastón y el cayado, alusivos a la ancianidad. San Joaquín, que porta el libro de la Ley, de la que al igual que su esposa era celoso observante, retoma el modelo de la imagen de Carlet [L.E., nº 2840]. A diferencia del grupo de Gandía, Santa Ana se apoya en un cayado y San Joaquín cambia la cesta con pichones, alusiva a su ofrenda en el templo de Jerusalén, por el rollo de la Ley mosaica. Al igual que el resto de imágenes del conjunto, en las que se acusa la influencia de la estampa devota [Fig. 534], la fuente de inspiración procede de una lámina inserta en un folleto publicitario de la casa Reixach de Barcelona. La Virgen, efigiada como una niña, según la iconografía de la Purísima Concepción, contrasta con sus padres, caracterizados como ancianos hebreos, en atención a su tardía paternidad de la que da cuenta *La Leyenda Dorada*. Ambos cubren sus cabezas con paños rayados a imitación de los tejidos judío a los que aludía Irles Vinal: “tratándose de personajes hebreos debe lucirse en el decorado”. A falta de la imagen de la Virgen, la instalación del conjunto se demoró hasta la construcción de las andas, documentadas en 1948 [L.E., nº 2883].



Fig. 533. José María Ponsoda, *San Joaquín y Santa Ana*. 1947. Raiguero de Bonanza, (Orihuela). Iglesia de San Joaquín y Santa Ana.



Fig. 534. *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen*, como Sagrada Familia, según una estampa de progenie barroca.

208.

San Francisco de Asís. 1947.

Madera policromada. 213 x 89 cm.

La Font d'En Carros. Iglesia de San Antonino.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2874.

San Francisco semi-genuflexo sobre un trono de nubes, en la que figura la regla franciscana junto a dos querubines, uno de ellos con el escapulario de la tercera orden, y el otro en ademán de señalar la figura del santo, extiende los brazos mostrando los estigmas en las palmas de las manos [Fig. 535]. La obra, encargada en 1947, sigue el modelo de la imagen de la Venerable Orden Tercera de Moncada, documentada en 1908. A ella responden numerosas versiones del mismo labradas durante la posguerra, como la de los Franciscanos de Benissa [Fig. 536], carente de ángeles, y con los clavos en los estigmas de las manos [L.E., nº 2737], las Terciarias Franciscanas de Moncada [L.E., nº 2922], Catarroja [L.E., nº 2941], Biar [L.E., nº 2953], [Fig. 537], o los Capuchinos de Castellón [L.E., nº 2963], con el hábito capuchino, [Fig. 538]. A diferencia de algunas de ellas el rostro resulta más logrado y el hábito se muestra enteramente espolinado.



Fig. 535. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1947. La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino.



Fig. 536. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1943. Benissa. Iglesia de los Franciscanos.



Fig. 537. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1950. Biar. Iglesia de la Asunción.



Fig. 538. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1950. Castelló. Iglesia de los Capuchinos.

209.

Santo Cristo de la Llaga. 1947.

Madera policromada. 174 cm de figura.

Villanueva de la Jara (Cuenca). Iglesia de la Asunción.

Bibliografía: “Breve historia del Cristo de la Llaga de la Espalda”, texto impreso al dorso de una estampa de devoción de la imagen editada por Manuel Rovira Nicolau con posterioridad a 1985. TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre, Imatges Església Parroquial dels Sants Reis, Vila d’Albalat dels Sorells*, Valencia, 2009. p. 194.

Encargado por Manuel Rovira Nicolau para ofrecerlo a la iglesia de la Asunción de Villanueva de la Jara, la elección del artífice, como sugiere el propio donante en el texto que acompañó las primeras estampas que reproducían la imagen, estuvo condicionada al prestigio que reportó a nuestro escultor la restauración de la *Virgen de los Desamparados* [L.E., nº 35], y el *Cristo de la Coveta* de Valencia [L.E., nº 2530], cuyo modelo cabe considerar su punto de partida. Aunque no figura anotado en el *Libro de Encargos*, es obra segura, por cuanto los abultados desgarros de la piel, o el nimbo de rayos flamígeros que hasta hace poco lucía delatan asimismo su peculiar manera [Fig. 539]. No obstante y al margen de detalles epidérmicos, en la realización del Cristo de Villanueva de la Jara, en la que colaboró Ramón Granell, converge el deseo de entroncar la tradición de la imaginería de las escuelas hispánicas del siglo XVII, seguida en numerosas obras desde antes de la Guerra Civil, con la incipiente preocupación de fidelidad a las investigaciones sobre la Sábana Santa de Turín, cuyas medidas serían coincidentes con los 181 cm de la figura, en el caso de presentar la cabeza erguida. A pesar de disponer los clavos de las manos en las palmas, frente a la tendencia a situarlos en las muñecas, que se abría paso en alguna imagen como el Cristo de la Agonía de Alzira, labrado en 1956 en el obrador de Vicente Rodilla, José María Ponsoda no fue ajeno a las investigaciones sobre el Santo Sudario, como demuestran los relieves con la cabeza de Jesucristo yacente y la inscripción: “...IN FINEM DILEXIT EOS Jn XIII-1” (Los amó hasta el extremo), tomada del Evangelio de Juan, aunque más que materializar aspectos concretos de dichas investigaciones, optó por realizar una obra que encuentra su especialidad en la presencia impactante del cuerpo desplomado y en el uso de un sobrio y severo naturalismo que retoma el rostro del yacente de El Puig [L.E., nº 3090]. Paralelamente a ellas, la anatomía robusta y los ropajes ampulosos, no se sustraen a un marcado carácter frontal y a ciertas rigideces propias de la imaginería antigua. Tales rasgos, presentes en algunas obras como el crucifijo de la cripta del asilo de San Eugenio [L.E., nº 1537], el de la catedral de Valencia [L.E., nº 34], o el del Amor de San Andrés de Teruel [L. E., nº 2135], que reelaboran

modelos antiguos [Fig. 540], persisten durante la posguerra en muchísimos crucificados basados en imágenes de acrisolado culto destruidas durante el conflicto, o en obras como la de Villanueva de la Jara relacionadas con advocaciones modernas, en la que los modelos antiguos se combinan con la expresión de tradición académica [Fig. 541].



Fig. 539. José María Ponsoda, *Cristo de la Llaga en la Espalda*. 1947. Villanueva de la Jara. Iglesia de la Asunción.



Fig. 540. *Antigua imagen del Cristo del Hospital*. Primera mitad del siglo XVII. Vila-real. Iglesia del Hospital. (Destruída).



Fig. 541. José María Ponsoda, *Cristo de la Llaga en la Espalda*, 1947. Villanueva de la Jara. Iglesia de la Asunción. (Destalle).

210.

San Vicente Ferrer Niño. 1948.

Madera policromada. 61 x 21 x 21 cm.

Valencia. Iglesia de San Esteban.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2881. CATALÁ GORGUES, M. A., “Iglesia parroquial de San Esteban”, en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., (Dir.), *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, p. 195. BUCHÓN CUEVAS, A., “San Vicente Ferrer niño”, en *La Luz de las Imágenes*, Valencia, 2009, p. 400.

Exposiciones: La Gloria del Barroco, Valencia, 2009-2010, nº 101, pp. 400-401.

Regalado por el escultor a la parroquia de San Esteban de Valencia, de la que era feligrés, juntamente con una urna para el monumento del Jueves Santo y su enrayada en 1949 [L.E., nº 2934], constituye una muestra elocuente de su capacidad para resolver los temas infantiles, aplicada a algunas obras de estudio, como los ángeles de algunos conjuntos escultóricos, el Niño Jesús, o San Vicente Ferrer Niño [Fig. 542].

Fundada en la precocidad de sus virtudes taumátúrgicas, que el dominico mostró en su infancia, sanando a numerosos niños enfermos, su iconografía infantil se remonta al siglo XVIII, época a la que pertenece una imagen conservada en colección particular valenciana, si bien la mayoría de las imágenes son de reciente creación, no yendo más allá de finales del siglo XIX o comienzos del XX. A esta cronología pertenecen la reproducida en el catálogo del obrador de Vicente Tena (*Catálogo Ilustrado de los acreditados talleres de escultura religiosa en madera de Vicente Tena*, Valencia, s. a. p. 38, nº 292.), cuyo destino desconocemos, o la del pequeño grupo escultórico de la asociación de la Fiesta de los Niños de la calle de San Vicente, atribuida por José María Bayarri a Venancio Marco, en la exposición vicentina de 1955 (BAYARRI HURTADO, J. M., “La escultura en la Exposición Vicentina”, en MONBLANCH, F. de P., (Dir.), 1957, p. 248, nº 37), y documentada recientemente por Daniel Benito como obra de José Romero Tena, fechada en 1899 (BENITO GOERLICH, D., 2015, p. 352). El archivo particular de José María Ponsoda conserva una fotografía de otro san Vicente Niño, labrado en la misma época, que pudo servirle de modelo [Fig. 543]. Siendo San Vicente dominico, es probable que asumiera la iconografía infantil de Santo Domingo, de la que realizó una imagen en 1925 [L.E., nº 1628]. En consecuencia todas las obras que la siguen efigian al santo infante de pie, de diez años de edad, vestido de forma anacrónica, a la moda del siglo XVI, a la manera en que lo hizo nuestro escultor en esta obra. A saber, jubón abotonado en el torso, mangas afaroladas y capa corta, lechuguilla en el cuello, calzas acuchilladas o “a la española”, y medias ralladas. Con el dedo índice de la mano derecha señala hacia el cielo, mientras sostiene con la otra un libro, como en las imágenes de Vicente Tena, y San Esteban de Valencia, o un sombrero, en la de los Niños de la calle San Vicente de Valencia, atribuida como se ha señalado a Venancio Marco. Las peanas cuadradas presentan las esquinas cortadas, a diferencia de la primera decorada con rocallas similares a la del San Victoriano de devoción regalado por la ciudad de Sueca al prelado Victoriano Guisasola, arzobispo de Valencia entre 1906 y 1914, hoy en la colección Ferri Chulio de esta población, que cabe atribuirle.

A semejanza de la obra de Vicente Tena y la atribuida a Venancio Marco, la de San Esteban presenta el cuerpo en contraposto y su expresiva cabeza muestra la boca entreabierta, en actitud de hablar a los niños que en número de tres lo escuchan en el grupo de los Niños de la calle de San Vicente. A la influencia del realismo en la viveza del rostro suma cierta idealización, vinculable al legado de la escultura barroco-clasicista vernácula, vigente en los obradores valencianos de finales del siglo XIX como los de los hermanos Modesto y Damián Pastor, con el que se formó. Prueba elocuente de esta transmisión del legado barroco-clasicista de los siglos XVIII y XIX, a la escultura religiosa valenciana del siglo XX, resulta la atribución al obrador de José Esteve Bonet de la imagen, hecha por Miguel Ángel Catalá y más recientemente por Ana Buchón.



Fig. 542. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer Niño*. 1948. Valencia. Iglesia de San Esteban.



Fig. 543. Obrador valenciano, *San Vicente Ferrer Niño*. Ca. 1920.

211.

Purísima Concepción. 1948.

Madera policromada. 165 cm de figura.

Massamagrell. Iglesia de San Juan Evangelista.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2893.

La monumentalidad de la imagen, costeada por la señora viuda de Casanova, que sobrepasa los dos metros de altura total, y los cambios que ofrece, con respecto al prototipo de Esteve, únicos en el conjunto de la obra de nuestro escultor, coadyuvan a su individualidad. De pie, sobre un orbe, en el que figuran dos angelitos con la azucena y el espejo simbólico, tres serafines y el creciente lunar, la Virgen presenta las manos juntas en ademán de oración, viste túnica blanca y manto azul, recogido sobre el antebrazo izquierdo y presenta la cabeza tocada por un velo [Fig. 544]. La obra sigue el modelo creado por José Esteve Bonet en su célebre *Purísima* de la Catedral de Valencia. A ella responden también los motivos de la policromía, como los medallones de la túnica y el jarrón central de su orla, o los meandros de roleos y las estrellas que salpican el manto. Así lo señala el propio escultor en el *Libro de Encargos*: “Purísima, modelo la de la Catedral con algunas modificaciones...” Ciertas licencias o “modificaciones” como las llama José María Ponsoda, como el acusado desplazamiento de las manos hacia la derecha, o el velo que cubre la cabeza de la Virgen, reinterpretan libremente el lienzo de Giovanni Battista Tiepolo para el convento de San Pascual de Aranjuez, hoy en el Museo del Prado [Fig. 545]. Con esta fuente hemos de relacionar también la presencia del Paráclito en forma de paloma, dispuesto sobre la imagen, en el centro de la enrayada. Otros rasgos, como la disposición del creciente lunar, al lado derecho del orbe, y de los serafines, o la banda que lo ciñe, con las palabras: “*TOTA PULCHRA*”, separadas por el escudo de Massamagrell, manifiestan por otro lado su propio gusto personal.



Fig. 544. José María Ponsoda, *La Purísima Concepción*. 1948. Massamagrell. Iglesia de San Juan Evangelista.



Fig. 545. Giovanni Battista Tiepolo, *La Purísima Concepción*. 1767-1769. Madrid. Museo del Prado.

212.

Dolorosa. 1948.

Madera policromada. 135 cm de figura y 25 de peana.

Rafelcofer. Iglesia de San Diego y San Antonio de Padua.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2895.

La obra, de la que existe un boceto en barro en la colección de Dolores Soler Ballester, presenta a la Virgen sobre una alta peana decorada con molduras de hojas de laurel. Viste túnica, manto, una de cuyas esquinas ciñe el cingulo, y toca decorada con rayas, al estilo de los paños judíos, alrededor de su bellissimo rostro de expresión compungida, al contemplar la corona de espinas sobre unas toallas que sostiene con las manos [Fig. 546]. La representación en madera de este elemento, alude al carácter sagrado de la sangre en el judaísmo, contenida en la corona de espinas. Su presencia es frecuente en las imágenes catalanas vestideras del siglo XIX, como también el puñal en el pecho alusivo a la profecía de Simeón: "...Y una espada te traspasará el alma" (Lc 2, 34-35). Se trata de una reelaboración de modelos clasicistas empleados por José María en otras dolorosas, como las de la iglesia de San Nicolás de Valencia [L.E., nº 2045], la conocida por la fotografía del obrador, Quintanar de la Orden y San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135]. El escultor debió emplear su modelo con anterioridad a la Guerra Civil, como atestigua la Dolorosa de Carmelo Vicent de la iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillent [Fig. 547], con la que observa sospechosas coincidencias, cuyo boceto conservaba en Moncada en la colección de su hijo Vicente Vicent Cortina.



Fig. 546. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1948. Rafelcofer. Iglesia de San Diego y San Antonio de Padua.

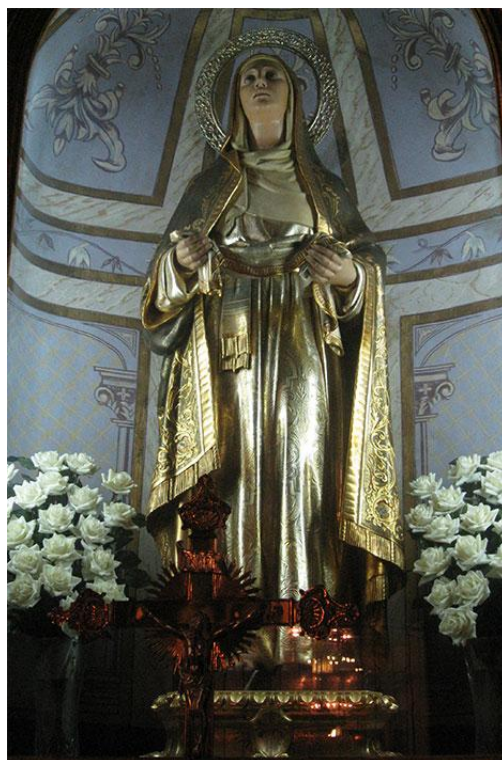


Fig. 547. Carmelo Vicent, *Dolorosa*. Ca. 1942. Crevillent. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

213.

San Pedro Nolasco. 1948.

Madera policromada. 160 de figura más 15 de peana.

El Puig de Santa María. Convento de Nuestra Señora de El Puig.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2896.

De pie, dispuesto sobre una peana barroca, de esquinas achaflanadas y gran escocia central, viste el hábito blanco de la orden, y porta la bandera y el libro de las constituciones, característicos de la iconografía del santo como fundador. La obra [Fig. 548], relacionable con un boceto en barro de la casa del escultor en Moncada, está inspirada en el lienzo de la Curia General de la Orden de la Merced de Roma, basado en un original del pintor Carlo Saraceni (Venecia, ca. 1570-1620), [Fig. 549], popularizado en cromolitografías devotas, a ella responden los atributos que porta en las manos, los pliegues de la capa cruzados en diagonal sobre el escapulario, y el rostro elevado hacia lo alto, de expresión inspirada. Relacionadas con esta fuente, están otras obras documentadas, realizadas para otros conventos de la orden con posterioridad. Las imágenes de las iglesias conventuales de la calle Fortuny de Barcelona, hoy dedicada al santo, obra de 1949 [L.E., nº 2921], y la de Nuestra Señora del Puig de Valencia, de expresión menos lograda, fechada en 1955 [L.E., nº 3089]. La de los Mercedarios de Herencia (Ciudad Real), anotada en 1950 [L.E., nº 2946], que habría de seguir el mismo modelo, fue encargada finalmente al obrador de Antonio Royo y José Rabasa.



Fig. 548. José María Ponsoda, *San Pedro Nolasco*. 1948. El Puig. Convento de Nuestra Señora de El Puig.



Fig. 549. Carlo Saraceni, *San Pedro Nolasco*. Roma. Curia General de los Mercedarios.

214.

San Juan de Mata y San Félix de Valois. 1948.

Madera policromada. 165 cm de figura y 20 de peana.

Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Iglesia de los Trinitarios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2900. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3041, (2900). *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 17 de mayo de 1948. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 11 de junio de 1948. Carta de Cipriano de la Inmaculada prior de los Trinitarios de Alcázar de San Juan. Alcázar de San Juan, 19 de junio de 1948. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 18 de junio de 1948. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 23 de julio de 1948. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 21 de octubre de 1948. *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de Cipriano de la Inmaculada a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 2 de enero de 1949.

Precedidas de diversas conversaciones entre los Trinitarios de Alcázar de San Juan y José María Ponsoda, en 18 de junio de 1948 el contacto del escultor en la ciudad, León Barrilero, le comunicaba la intención del prior, Cipriano de la Inmaculada, de realizar inicialmente dos de las cuatro imágenes que habían de completar la estatuaria del retablo mayor de la iglesia, y posteriormente las otras dos. Destinados a ocupar los encasamientos laterales superiores del nuevo retablo mayor de la iglesia, obra en madera de estilo neorromanista, labrada en los años cuarenta, San Juan de Mata y San Félix de Valois, flanquean en calidad de fundadores, un grupo seriado de la Santísima Trinidad, adquirido en los talleres de Olot con anterioridad. El conjunto, completado en 1953 con la realización de los reformadores de la orden, San Juan Bautista de la Concepción y San Miguel de los Santos [L.E., nº 3041], alojadas en el primer cuerpo, flanqueando la imagen de Jesús de Medinaceli encargada a José María Ponsoda en 1939 [L.E., nº 2524], constituye la mejor de las series de imágenes para retablo labradas por el escultor, en tanto en cuanto a la naturalidad de las expresiones, hemos de sumar la concepción grandiosa de los ropajes, decorados con espolinados y rameados de oro fino, realizados por el pintor de imágenes Francisco Santamaría. En 19 de junio de 1948 el prior demandaba a José María Ponsoda un nuevo presupuesto, en tanto el pedido inicialmente a León Barrilero acompañado de tres estampas no servía, pues las medidas que ellos tenían eran superiores, resultando 165 cm de figura y 10 de peana, y una de las imágenes (San Miguel de los Santos), debía llevar un Niño Jesús en los brazos. León Barrilero en 18 de junio de 1948 comunicaba al escultor el rumor de que inicialmente iban a realizarse dos imágenes para las que acaso pedirían presupuesto a Pío Mollar. En 21 de octubre del mismo año, el mismo comunicaba a

nuestro escultor el malestar que existía en la comunidad por su silencio, señalando la intención de los frailes de escribir a Mollar, a quien habían encomendado en 1944 la imagen de la Virgen de Gracia. Ponsoda contestó el 23 del mismo mes, indicándole que estaba realizando los dibujos y armazones de las imágenes. Las obras, que fueron vaciadas interiormente después de su terminación para evitar agrietamientos y aligerarlas de peso, se inspiran en estampas de devoción modernas, así San Juan de Mata, con el libro, los grilletes, alusivos a la redención de cautivos, y el bonete de doctor [Fig. 550], se basa en una estampa de comienzos del siglo XX, conservada en la colección del obrador [Fig. 551], probablemente una de las remitidas por el prior. San Félix de Valois, el otro pilar de la orden, repasa el libro de la fundación, al que añade como en el primer caso la cruz de doble travesaño de fundador y la corona real [Fig. 552], en alusión a la tradición de la orden según la cual fue pariente de Luís VII de la casa de Valois. La obra remite como en el caso anterior a una litografía decimonónica, de inspiración nazarena [Fig. 553]. Tras vencer numerosos problemas, en 12 de enero de 1949 José María Ponsoda comunicaba al padre Cipriano de la Inmaculada la terminación de las imágenes, en espera de su visita y el visto bueno para proceder a su decoración.



Fig. 550. José María Ponsoda, *San Juan de Mata*. 1948. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.



Fig. 551. *San Juan de Mata Fundador de la Orden Trinitaria*. Estampa devota basada en una imagen de Olot, procedente del obrador de José María Ponsoda.



Fig. 552. José María Ponsoda, *San Félix de Valois*. 1948. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.



Fig. 553. *San Félix de Valois*. Estampa devota en el mercado del arte.

215.

San Pedro. 1949.

Madera policromada. 170 cm de figura y 15 de peana.

Rojales. Iglesia de San Pedro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2913. CABRERA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime*. José María Ponsoda Bravo, Almoradí, 2006, p. 28.

San Pedro, efigiado como papa, viste capa pluvial sobre tunicella, y sotana pectoral y tiara pontificia, y porta la cruz de fundador, las llaves, y el libro, abierto por el texto: “*Tu es Petrus/ pasce oves meas*” Mt 16, 8; Jn 21, 15-17, (Tu eres Pedro, apacienta mis ovejas), mientras bendice con la diestra [Fig. 554]. La disposición elevada de esta mano, generando pliegues en la capa pluvial, al modo del Urbano VIII de Bernini, procede sin duda del grabado, figurando al respecto en la estampa de la imagen de San Blas venerada en la iglesia de Santa Catalina de Valencia, de Tomás Rocafort López, o en el San Eugenio Mártir de Turgis. El modelo se relaciona con una terracota de un santo obispo de José María Ponsoda, conocida por la fotografía del obrador [Fig. 555]. Del grabado decimonónico de devoción procede la expresión algo blanda de la imagen. Se trata de una adaptación a la madera de las tradicionales obras de vestir del apóstol, muy abundantes en el siglo XIX: Alquería de la Comtesa, Beniarrés, etc... En ellas, tanto la tiara, como la totalidad de los atributos pontificales, son postizos, y por tanto sobrepuestos a la escultura. La imagen, resuelta con digno estudio de pliegues, del que carecen algunas obras de la última época del escultor, simplificadas en exceso, se resiente de una redecoración moderna, llevada a cabo con materiales de escasa calidad. El maestro desistió realizar una imagen de San Pedro Papa para Alquería de la Condesa (APEJMP., *Cartas de mayo 1935 hasta Mayo 1940*, Carta de Miguel Sancha Gallés. Alquería de la Comtesa, 2 de abril de 1940.). Una versión a tamaño ligeramente menor de la misma, encargada en 1954, y en buen estado de conservación, se venera en la iglesia de Daimuz [L.E., nº 3047], (ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 29/ 76.).



Fig. 554. José María Ponsoda, *San Pedro*. 1949. Rojasales. Iglesia de San Pedro.



Fig. 555. José María Ponsoda, *Boceto para un santo obispo*. Primeras décadas del siglo XX. Paradero desconocido.

216.

Nuestra Señora de los Desamparados. 1949. Madera policromada. 130 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2916. *Cartas escritas y mandadas*. Carta de José María Ponsoda a Vicente Fontelles. Valencia, 27 de marzo de 1953. DUATO GÓMEZ-NOVELLA, M., S.I. “Doce años sin verte madre...” Mater Desertourum, Valencia, segunda quincena septiembre 1955, *Época*, III, nº 65, s.f.

Regalada por el escultor a su esposa Dolores Ballester Boix, fue realizada al parecer sin encargo previo, en tanto la ofreció en 1953 a Vicente Fontelles, párroco de la iglesia de San Bartolomé de Valencia, manifestándole que tenía el mismo tamaño que la imagen original que se venera en su basílica. La imagen que se conserva actualmente en la colección de su sobrina Dolores Soler Ballester [Fig. 556], constituye un compendio de la experiencia acumulada en la restauración de la efigie gótica de la Virgen de los Desamparados en 1939 y en las numerosas imágenes que realizó desde el final de la Guerra Civil inspiradas en ella [Fig. 557]. Así lo entendió el jesuita Manuel Duato en un artículo de 1955 en el que destacaba la imitación de sus rasgos: “hasta en esos humanísimos pliegues de su dorada talla gótica”. El maestro ya había atendido al encargo de numerosas imágenes de la Virgen de los Desamparados con anterioridad al conflicto, época en la que llevó a cabo la de la iglesia de San Nicolás de Bari de Buenos Aires [L.E., nº 2378], pero en esta obra, concebida para la devoción patronímica de su esposa, se percibe una clara voluntad de fidelidad al goticismo de la secular efigie, a la sazón oculto en su totalidad con ricos bordados. Interesa destacar a este respecto el estudio de los ropajes, cuyo tratamiento anguloso remite al estilo flamenquizado de la obra primigenia, fechada en torno al primer decenio del siglo XV. Desde el siglo XVIII sus réplicas recrearon los pliegues dorados de los ropajes, como muestra la destruida imagen de Desamparados (Orihuela) y la de la iglesia de Sanjosemaría de Valencia, asignada por Ana Buchón a Ignacio Vergara, ignorados en las obras de finales del siglo XIX, concebidas íntegramente para vestir. Al margen de las numerosas imágenes de la Virgen de los Desamparados [L.E., nºs 2476, 2572, 2638, 2694, 2757, 2938, 2959, 2983, 2997.], José María Ponsoda concibió con ropajes tallados la Virgen de los Desamparados de Moncada [L.E., nº 2569], ocultos aún con el escapulario, y de otras que se presentan sin él, como las de Desamparados (Orihuela), [L.E., nº 2540], La Vall d’ Uixó [L.E., nº 2617], y Denia [L.E., nº 2658].

Conservada en el obrador en vida del maestro, donde la vio Eduardo Bort Carbó, la obra supera en hermosura sus precedentes. A imitación suya se realizó la imagen de la Obra Femenina de Torrent [L.E., nº 3086]. A este respecto Concepción López, en carta fechada en Torrent en 30 de julio de 1955 afirma: “Imagen como la de usted” (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*).

Puede afirmarse que la realización de esta obra, reproducida en varias ocasiones por la revista *Mater Desertorum*, coadyuvó tempranamente a la revalorización del goticismo de la imagen original de la patrona de Valencia, en cuyo proceso cabe enmarcar la realización en 1967 por Octavio Vicent de la nueva imagen procesional.



Fig. 556. José María Ponsoda, *Virgen de los Desamparados*. 1949. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 557. Imagen original de la Virgen de los Desamparados. Ca. 1410. Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados.

217.

Santos Abdón y Senén. 1949.

Madera policromada. 85 cm de altura.

Aldaia. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2918.

Costeados por la hermandad de la que eran titulares, los santos, vestidos a la romana, con corazas, faldellín y las coronas dentadas de reyes persas, cinceladas en metal dorado, portan cetros y espigas y racimos en alusión a su patronazgo sobre el campo. Como resulta habitual a su iconografía uno de ellos es efigiado barbado. Dispuestos actualmente por separado en los montantes de las pilastras de la capilla mayor [Figs. 558, 559], se trata de imágenes pensadas para su exposición conjunta, como muestra una fotografía [Fig. 560], así se desprende de la posición de las piernas en contraposto. Los paños, de acusada volumetría, generan pliegues acuchillados. El modelo, relacionable con la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, procede de las imágenes patronales de Sagunto destruidas en 1936, que José María Ponsoda restauró en 1923, y doto de un trono de nubes y ángeles de gran empaque [L.E., nº 1364],

[Fig. 561]. A este mismo modelo responden las imágenes de La Font d'Encarròs, [L.E., nº 2869], que hemos de considerar su precedente inmediato.



Figs. 558 y 559. José María Ponsoda, *Santos Abdón y Senén*. 1949. Aldaia. Iglesia de la Anunciación.



Fig. 560. José María Ponsoda, *Santos Abdón y Senén*. 1949. Aldaia. Iglesia de la Anunciación. Fotografía del estado original del conjunto



Fig. 561. José María Ponsoda, *Trono de los Santos Abdón y Senén*. 1923. Sagunt. Iglesia de Santa María. (Destruído).

218.

San Pedro Nolasco, Santa María de Cervellón, San Pedro Pascual y San Serapio. 1949-1951.

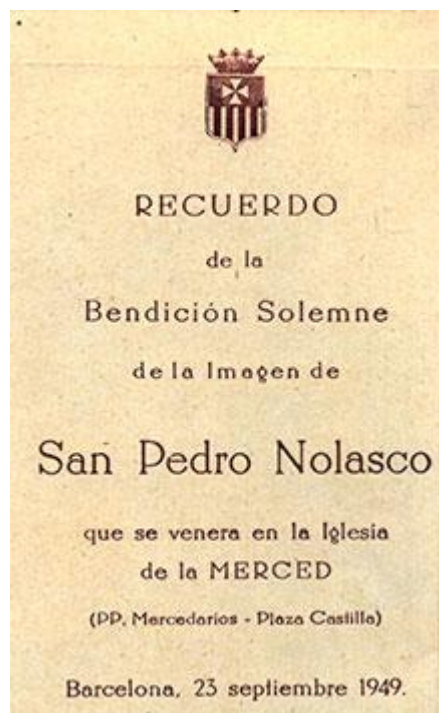
Madera policromada. 185 cm de figura y 40 cm de peana.

Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nºs 2921, 2924, 2954, 2971. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 21 de abril de 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 17 de mayo de 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 20 de julio de 1949. Carta de José María Ponsoda a Francisco Reñe. Valencia, 13 de agosto 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 8 de septiembre de 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 17 de octubre 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 22 de octubre 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 24 de diciembre de 1949. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 5 de enero 1950. Carta de José María Ponsoda a Francisco Reñe. Valencia, 20 de junio de 1950. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 30 de junio de 1950. Carta de José María Ponsoda a Francisco Reñe. Valencia, 12 de agosto de 1950. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda, Barcelona en 14 de agosto de 1950. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 30 de abril de 1951. *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de Francisco Reñe a José María Ponsoda. Barcelona, 7 de mayo de 1949.

Encargados por el padre Francisco Reñe, prior de los Mercedarios de la calle Pintor Fortuny de Barcelona, constituye un ambicioso conjunto destinado a ocupar las hornacinas de los pilares que soportan los arcos torales del crucero del templo. Su fábrica de cruz latina con cúpula, levantada entre 1710 y 1746, formó parte de la primera fundación que los Paúles tuvieron en España. A raíz de la Desamortización, pasó a ser propiedad del ayuntamiento de Barcelona, que lo restauró entre 1943 y 1947, entregándolo a los Mercedarios. El conjunto, enmarcado en el proceso de amueblamiento del templo, se gestó en 1949. En carta de 21 de abril de dicho año, el padre Reñe exponía el proyecto a José María Ponsoda, de quien esperaba: “como catalán y de Barcelona”, pusiera: “todo su numen de artista”. Las imágenes, se disponen en el interior de unos tabernáculos diseñados por el arquitecto municipal Joaquín Vilaseca Rivera (Barcelona, 1885-1963), quien supervisó el proyecto, planteando las peanas circulares con cartelas, sobre las que se disponen las imágenes, inspiradas en ejemplos del barroco catalán. Aunque inicialmente se pensó que la serie estuviera integrada por: San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato, Santa María de Cervellón y San Serapio, San Ramón se cambió luego por San Pedro Pascual. La primera de las imágenes construida fue San Pedro Nolasco [L.E., nº 2921], [Figs. 562, 563]. Titular de la iglesia, se ubicada en la hornacina izquierda inmediata al presbiterio, a la derecha de la Virgen de la Merced, que preside el retablo mayor. Al igual que la imagen del santo realizada para el convento mercedario de El Puig [L.E., nº 2896], sugerida por Reñe como modelo, al indicarle por carta que les había gustado, se basa en la obra del pintor Carlo Saraceni (Venecia, ca. 1570-1620). A la derecha, y en la hornacina izquierda

respecto al retablo, se dispone Santa María de Cervellón [L.E., nº 2924]. El escultor realizó un modelo en terracota cuyas fotografías enviadas a Barcelona fueron del agrado del arquitecto municipal. La imagen, vestida con el hábito mercedario, porta el barco, alusivo a su patronazgo naval, fundado en su visión en vida y después de su muerte sobre las alas del viento en ayuda de las naves de la redención y la vara de lirios que simboliza la pureza [Fig. 564]. Dichos atributos, que aparecen en un cobre del pintor mejicano José De Paéz (1720-1790), figuran ampliamente en las estampas, que inspiraron los pliegues arremolinados de la capa del hábito [Fig. 565]. Como Santa María de Cervellón, la imagen de San Pedro Pascual [L.E., nº 2954], se basa asimismo en modelos antiguos. Ubicada en la hornacina de la derecha inmediata a la nave de la iglesia, en carta fechada en 30 de junio de 1950 el padre Reñe enviaba estampas del santo a José María Ponsoda, sugiriéndole la imagen del pretil del Turia en Valencia, obra del escultor Tomás Lloréns (1713-1772). El escultor en 12 de agosto de 1950 remitió a Reñe una fotografía de la imagen de la catedral de Valencia, obra de Francisco Sanchis, restaurada años antes en su obrador. Como en ella, porta el libro y la pluma, referidas a su actividad literaria, así como un ángel cuya realización obligó a aumentar el presupuesto inicial [Fig. 566]; sustituyendo las ropas canónicas por el hábito mercedario del resto de imágenes que integran la serie. Relacionada con el uso de las estampas devotas, solicitadas por el escultor al prior mercedario, en carta fechada en 20 de junio de 1950, estuvo finalmente la imagen de San Serapio [L.E., nº 2971]. En 30 de abril de 1951 Reñe le comunicaba su conformidad con el boceto y el precio de la imagen. Revestido con el hábito de la orden, porta el ecúleo con el que fue sacrificado y la palma martirial [Fig. 567]. La armadura alusiva a su condición militar que asoma debajo de las ropas que manifiestan su llamada a la vida religiosa, proceden sin duda de alguna fuente grabada de inspiración goticista, que inspiró el modelo de la imagen se serie realizada en Olot de los Mercedarios de Sevilla.



Figs. 562 y 563. José María Ponsoda, *San Pedro Nolasco*. 1941. Barcelona. Iglesia de la Merced. Anverso y reverso de la estampa que se repartió el día de su bendición.



Fig. 564. José María Ponsoda, *Santa María de Cervellón*. 1949. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.



Fig 565. *Santa María de Cervellón*, estampa anónima.



Fig. 566. José María Ponsoda, *San Pedro Pascual*. 1950. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.



Fig. 567. José María Ponsoda, *San Serapio*. 1951. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

219.

Nuestra Señora de la Salud. 1949.

Madera policromada para vestir. Tamaño académico.

Alfahuir. Monasterio de San Jerónimo de Cotalba. Capilla de Nuestra Señora de la Salud.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2932.

La devoción a la Virgen de la Salud en el monasterio de San Jerónimo de Cotalba, hunde sus raíces en 1752, año en que una epidemia de peste acabó con la vida de siete monjes y dos criadas. Consternada la comunidad, un monje natural de Onil, mandó traer una imagen de la Virgen de la Salud que allí había puesto fin a la epidemia. Con la Desamortización, el culto tributado a la imagen se trasladó en 1835 a la vecina iglesia de Rótova. En 1848 el cenobio fue adquirido por Tomás Trénor quien reclamó para sí la propiedad de la imagen. Ante la negativa de los lugareños a entregarla mandó realizar una copia que se conservó hasta 1936 en la capilla abierta al claustro dedicada a esta advocación. Acaso sirvió a dicha imagen el trono de nubes con peana anotado por José María Ponsoda en 1910: “Encargo de la Excelentísima Señora Doña Amparo Trénor” [L.E., nº 93]. A raíz de la destrucción del conjunto en 1936, miembros de la familia encargaron al escultor la nueva talla en 1949. Al igual que la antigua se trata de una obra para vestir con peluca, manto y rico escapulario de espolín de seda. María estante sobre una nube, sostiene en sus brazos al Niño, que bendice con la diestra mientras sostiene el orbe [Figs. 568, 569]. A semejanza con la efigie venerada en Rótova, copia de la destruida, su adorno se completa con una enrayada y una corona con imperiales. La obra recuerda el rostro de algunas imágenes de nuestro escultor, singularmente la Virgen del Rosario de Vila-real [L.E., nº 2771], resultando el Niño semejante a algunas figuras infantiles como el niño de la Virgen de Castillo de Bayuela [L.E., nº 2820], o el de la iglesia de Peñas de San Pedro.



Fig. 568. José María Ponsoda, *Virgen de la Salud*. 1949. Alfahuir. Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.



Fig. 569. Detalle de la imagen anterior.

220.

El Sagrado Corazón de María. 1949.

Madera policromada. 170 cm de altura.

Valencia. Capilla de la Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2939.

Inscripciones: “CORAZÓN DE MARIA RUEGA”. (En la banda del orbe). “EN ACCION DE GRACIAS A LA BEATA MADRE TERESA DE JESUS JORNET IBARS Obsequio de Don José Maria Ponsoda y su esposa Doña Amparo Ballester de Ponsoda a la Muy Rda. Madre Superiora General, Sor Mercedes del

Niño Jesús Villarrica y Rda. Madre Asistente General, Sor Angeles de la Purificación Diaz. AÑO 1962". (En placa de latón cincelado atornillada a la peana).

Regalada por el escultor a su esposa Amparo, quien en 1962 decidió donarla a las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia, constituye una versión de las imágenes labradas para el Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia [L.E., nº 277], y la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles del barrio madrileño de Cuatro Caminos [L.E., nº 280]. La obra [Fig. 570], que hasta ese último año se conservó en su casa familiar de Moncada, como acredita una fotografía de la donante junto a ella, se relaciona con la pintura religiosa del clasicismo [Fig. 571], que inspiró las imágenes del álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 162, nº 6064, nº 6066.), [Fig. 572] como se ha señalado a propósito de la imagen de Madrid. Presenta la figura de la Virgen sobre un orbe con trono de nubes, al modo de la valenciana, a la que añade dos ángeles, en lugar de los serafines, uno de ellos señalando la imagen y otro con un canasto de flores [Fig. 573]. La calidad de estas pequeñas esculturas recuerda las obras de las primeras décadas del siglo XX, singularmente la Purísima de la iglesia Castrense de Valencia [L.E., nº 867].



Fig. 570. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de María*. 1949. Valencia. Capilla de la Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.



Fig. 571. *El Sagrado Corazón de María*, pintura italiana de mediados del siglo XIX.



Fig. 572. *El Sagrado Corazón de María*, según imagen reproducida en el álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.



Fig. 573. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de María*, (Detalle de un ángel). 1949. Valencia. Capilla de la Casa Madre de las Hermanitas.

221.

Santiago. 1950.

Madera policromada. 150 de altura sin la peana.

Melilla. (Paradero desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2943. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Presupuesto para la imagen de Santiago de Melilla. Valencia, 30 de Enero de 1950. Carta de Carmen V. Gettino a José María Ponsoda. Melilla, 18 de marzo de 1950. Carta de Carmen V. Gettino a José María Ponsoda. Melilla, 23 de marzo de 1950. Carta de Carmen V. Gettino a José María Ponsoda. Melilla, 20 de abril de 1950. Carta de José María Ponsoda a Carmen V. Gettino. Valencia, 23 de abril de 1950. Carta de José María Ponsoda a Carmen V. Gettino. Valencia, 8 de julio de 1950. Carta de Carmen V. Gettino a José María Ponsoda. Melilla, 8 de agosto de 1950.

Encargado por la señora Carmen V. Gettino de Rincón, presidenta de las damas de Santiago de Melilla, la obra presenta a Santiago a caballo blandiendo la espada, y enarbolando una bandera en la que campea la cruz de la orden militar de Santiago [Fig. 574]. En razón del lugar para el que la imagen iba destinada, se eliminaron los moros abatidos que figuran en los grupos ecuestres del barroco, singularmente en el de la catedral de Santiago, obra del escultor José Gambino. Esta iconografía que aparece en la obra de escultores como Alonso de Mena y Torcuato Ruiz del Peral, inspiró el lienzo de José Casado del Alisal sobre la batalla de Clavijo para la iglesia de San Francisco el Grande Madrid, concluido en 1885. Relacionado con esta pintura, a la que cabe considerar el modelo del grupo escultórico de Melilla, destaca el conjunto labrado por José Viciano, cuya fotografía retocada con tinta para eliminar los moros abatidos, poseyó José María Ponsoda [Fig. 575]. En sustitución de las figuras dispuestas en el suelo, el caballo en corbata incorpora un puntal, oculto con disimulo imitando unas chumberas. Frente a la imagen de madera y palillo realizada en 1919 por encargo de un particular [L.E., nº 1017], la obra, que pareció “hermosísima” a su cliente, constituye un conjunto de empeño, realizado con suficiencia de medios. En carta fechada en Melilla, en 8 de agosto de 1950, Carmen V. Gettino giró al escultor 10.000 pesetas correspondientes al presupuesto en clase primera de la obra.



Fig. 574. José María Ponsoda, *Santiago*. 1940. Melilla. (Paradero desconocido).



Fig. 575. José Viciano, *Santiago*. Último cuarto del siglo XIX. Paradero desconocido.

222.

San Juan de Dios. 1950.

Madera policromada. 160 cm de figura y 15 de peana.

Pamplona. Clínica San Juan de Dios. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2956. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 19 de febrero de 1950. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 31 de agosto de 1950. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 13 de septiembre de 1950. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 26 de enero de 1951. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 26 de marzo de 1951. Carta de Santiago Rius a José María Ponsoda. Pamplona, 17 de mayo de 1951.

Encargado por el padre Santiago Rius, religioso hospitalario residente en Pamplona para la capilla de la clínica que regentaban en la capital navarra, constituye una obra de empeño dentro de la serie de imágenes del fundador de la orden que José María Ponsoda llevó a cabo [Fig. 576]. Aunque en un principio el comitente, natural de Vila-real, y antiguo miembro de la junta directiva de la Juventud Antoniana de la población, pretendía que la imagen fuera como el *San Antonio* de la carroza de esta asociación que el maestro realizó a partir de 1928 [L.E., nº 1704], colgándole un capazo de pan como concesión a su iconografía, la obra terminó realizándose conforme la pintura de Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918), *San Juan de Dios Salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada*, del Museo de Bellas Artes de Granada [Fig. 577], personalizando la imagen del enfermo como Jesucristo según “se apareció al santo”. El fundador vestido con el hábito negro de la orden socorre un enfermo envuelto en una sábana efigiado como Jesucristo. El estudiado costillaje del enfermo y el rostro oval del santo que le socorre, basado al igual que la obra de Gómez-Moreno en su retrato o *Vera effigies*, de Pablo de Raxis, justifican el elevado importe de la obra que ascendió a 20.000 pesetas. Dispuesta sobre un trono de nubes y mancebos [L.E., nº 3002], y un ambicioso manifestador [L.E., nº 2987], sirvió de referencia para labrar la imagen de Ceuta, encargada en 1952 [L.E., nº 3010].



Fig. 576. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1950. Pamplona. Clínica San Juan de Dios.



Fig. 577. Manuel Gómez-Moreno González, *San Juan de Dios salvando los enfermos del Hospital Real de Granada*. 1880. Granada. Museo de Bellas Artes.

223.

Dolorosa. 1950.

Madera policromada. 150 cm de figura, más 15 de peana.

Valencia. Iglesia del Salvador.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2972. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2972.

Encargada por el reverendo Joaquín Alfonso Bosch, párroco arcipreste de la iglesia de San Esteban de Valencia, para el templo del Salvador, donde se venera en una capilla lateral, constituye una de las mejores aportaciones de José María Ponsoda al tema de la Virgen Dolorosa. Cultivado en Valencia por escultores como Ignacio Vergara, José Esteve Bonet, o Modesto Pastor, que la efigiaron de pie, en actitud ensimismada, meditando acerca de los sufrimientos del Redentor, simbolizados en la corona de espinas, nuestro escultor prefirió inspirarse en la obra de Francisco Salzillo, a quien remite la disposición de los brazos extendidos y las palmas y dedos de las manos vueltas hacia arriba, en ademán resignado de ofrecer a Dios sus sufrimientos [Fig. 578], a la manera de la imagen de la cofradía de Jesús de Murcia, modelo de esta imagen, como se afirma en la documentación. La mirada elevada, sigue asimismo la tipología de sus dolorosas, en relación a las cuales hemos de señalar el vaciado en escayola de una mascarilla perteneciente a la colección del obrador. A pesar de contar con este vaciado, el maestro prefirió realizar una obra personal, al margen de las incontables réplicas literales que durante la posguerra se hicieron de las obras del escultor murciano. El rostro surcado de lágrimas, ligeramente ladeado, en actitud de mirar al cielo, o la fuerza de la mirada [Fig. 579], convierte esta imagen, en una de las mejores aportaciones realizadas al tema por José María Ponsoda, en su compromiso por lograr un equilibrio entre la expresión tangible de la realidad y el mantenimiento de los tipos de belleza tradicionales. Acrecienta el interés de esta obra el riquísimo manto y saya de terciopelo azul marino bordado a realce en oro fino en el obrador de Justo Burillo de Valencia, con cartulinas de grandes tallos, guirnaldas, roleos y hojas de acanto.

La relación del escultor con la iglesia de San Esteban de Valencia, de la que era parroquiano, se había iniciado en 1909 con la realización de una imagen de San Rafael [L.E., nº 52], sendos relieves con los bustos de San Luís Bertrán y San Vicente Ferrer en 1913 [L.E., nº 388], y un relieve en piedra, alusivo al titular, para la portada, en fecha indeterminada. Durante la posguerra continuó con la realización de una mesa de altar en 1944 [L.E., nº 2758], una *imagen* de San Vicente Ferrer Niño en 1948 [L.E., nº 2881], y

una urna para el monumento en 1949 [L.E., nº 2934], estas dos últimas donadas por el propio artista. La Dolorosa de la iglesia del Salvador, encargada en 1950 fue concluida un año más tarde, importando el precio de 3500 pesetas.



Fig. 578. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1950. Valencia. Iglesia del Salvador.



Fig. 579. José María Ponsoda, *Dolorosa*, (detalle). 1950. Valencia. Iglesia del Salvador.

224.

Santa María Magdalena. 1951.

Madera policromada. 120 cm de altura.

Benifaraig. Iglesia de Santa María Magdalena.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2978. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2978.

Destinada a procesionar, en sustitución de la imagen de altar, labrada por Carmelo Vicent en 1941, a diferencia de lo que ocurre habitualmente no se plantea como una réplica de menor tamaño, sino que manifiesta un modelo diferente [Fig. 580], a pesar de mostrar también a la santa en posición semi-genuflexa a la que se ceñía la imagen de la iglesia de Benitatxell, labrada por el escultor académico Agustín Portaño hacia 1770. Dicha posición figura en algunas imágenes del folleto publicitario de José Tena, afectas en su mayor parte a la estética neobarroca o tardoacadémica, donde aparece reproducción de una obra que puede asignarse a Modesto Pastor (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 35, nº 193.). La imagen de Banifaraig se inspira contrariamente en una litografía de Pierre-Gustave Staal (Vertus, 1817-Ivry, 1882), [Fig. 581]. A diferencia de la fuente con la que comparte la mirada elevada al cielo, o las manos cruzadas sobre el pecho con el crucifijo, presenta una túnica con mangas ceñidas en lugar del sayal que deja al descubierto los hombros desnudos, acaso juzgados indecorosos, e incorpora otros elementos iconográficos, como el cráneo, alusivo a las meditaciones de la *anacoresis* y el libro abierto por el párrafo de la visita de Jesús a Marta y María, escrito en letras capitales: “*María optimam partem elegit, quae non auferetur ab ea*” (Lc 10, 42.), (María ha escogido la mejor parte, y nadie se la quitará). El estudio correcto del ropaje y la expresión inspirada, que todavía recuerda la imaginería de los obradores barceloneses de comienzos del siglo XX [Fig. 582], coadyuvan al interés de esta obra, cuya parca decoración se justifica por el ajustado presupuesto con el que se llevó a cabo. Realizada para la iglesia de Benifaraig, población natal de Amparo Ballester Boix, esposa de José María Ponsoda, para la que había llevado numerosas obras [L.E., nºs 2487, 2580, 2751, 2790, 2792, 2823], el escultor rebajó el

precio estimado inicialmente entre 3500 y 4000 pesetas, quedando finalmente en 3000 “por no tener otra forma de saldarlo”.



Fig. 580. José María Ponsoda, *Santa María Magdalena*. 1951. Benifaraig (Valencia). Iglesia de Santa María Magdalena.



Fig. 581. Pierre-Gustave Staal (Vertus, 1817-Ivry, 1882), *Santa María Magdalena*.



Fig. 582. Obrador barcelonés, *Santa María Magdalena*. 1902. Burgos. Iglesia de San Lesmes.

225.

La Asunción de la Virgen. 1951.

Madera policromada. 200 cm.

Flix. Iglesia de la Asunción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2986. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2986.

El encargo por el reverendo Francisco Javier Redo, sacerdote Operario Diocesano concedor de su obra de Vila-real, precedió la restauración de una *Dolorosa* [L.E., nº 3037], a la que hizo una nueva mascarilla, y la talla de un crucifijo en 1953 [L.E., nº 3045]. Se trata del único grupo de la Asunción de la Virgen llevado a cabo por el obrador en sus seis décadas de existencia [Fig. 583], en tanto el maestro desistió realizar el conjunto de la iglesia de Sax por falta de tiempo (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*, Carta de José Barrios Cifuentes a José María Ponsoda. Alicante, 5 de febrero de 1953). El conjunto, integrado por la imagen de la Virgen con los brazos elevados, en actitud de ser asumida a los cielos, sedente sobre una nube, en el que figuran un serafín en su frente, y a los lados un ángel mancebo y un querubín, reproduce literalmente uno de los modelos del taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall” [Fig. 584], inspirado en fuentes diversas, probablemente en la neogótica *Asunción de la Virgen* de la portada principal de la catedral de Sevilla de Ricardo Bellver, y en el lienzo de William Adolphe Bouguereau (*La Reochelle*, 1825-1905), del que procede del ángel mancebo, invirtiendo el sentido de la composición. El obrador olotense, considerado el mejor a raíz de la adquisición de los modelos originales del escultor Miguel Castellanas, remitió imágenes a José María Ponsoda en algunas ocasiones, en las que clientes que no podían sufragar la ejecución en madera de las obras. El maestro, que había llevado a cabo durante los años veinte la ejecución de algunos modelos para la firma, se sirvió en diversos momentos de los fotograbados de sus catálogos y así lo reconoce al describirlos como: “modelo catalán”, en la documentación de su archivo.

Terminada en torno al 15 de Julio de 1951, fecha anotada en el *Libro de Cuentas nº 16*, donde se señala su importe, cifrado en 25.700 pesetas, la *Asunción* de Flix fue expuesta por el maestro en el escaparate del obrador, donde el público valenciano pudo admirarla durante algunos días. Desgraciadamente en la actualidad se encuentra dispuesta en el testero de la iglesia de Flix, desprovista de la peana original ochavada con golpes de hojarasca y en lamentable estado de conservación.



Fig. 583. José María Ponsoda, *La Asunción de la Virgen*. 1951. Flix. Iglesia de la Asunción.



Fig. 584. *Asunción de la Virgen* propuesta por el catálogo del taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”.

226.

San Pascual Bailón. 1950.

Madera policromada. 150 cm de figura.

Carcaixent. Iglesia de San Francisco.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2995. Firmada en la peana. *Libro de Cuentas nº 16. Año 1950 al 1951, nº 2995*.

La relación de los Franciscanos del convento de Carcaixent con José María Ponsoda, se inició en 1923 con la hechura de un San Antonio de Padua de devoción [L.E., nº 1406]. La imagen de San Pascual fue encargada por el reverendo Juan María Nadal Moltó, rector del colegio, para la iglesia del convento, quien en 7 de mayo de 1952 satisfizo su importe, estimado en 11000 pesetas. La obra [Fig. 585], atestigua el mantenimiento de la calidad y el decoro ligado a un modo de concebir la imagen religiosa, que aún manteniendo su dependencia de los tipos consagrados por la tradición, es capaz de infundirles aliento propio. La figura semi-genuflexa, sobre un pedernal, en el que figuran sendos corderos y el sombrero de pastor, derivada sin duda del mundo de la imaginería tardo-barroca. Así lo representó Roque López en las imágenes del santo de Dolores (1786), y los Franciscanos de Almansa (1804), la primera de las cuales responde al mismo modelo, por más que utilizado a la inversa en la imagen de Carcaixent [Fig. 586]. La asignación en otro tiempo de la obra de López a su maestro Francisco Salzillo justifica la opinión de José María Ponsoda a propósito de la paternidad del escultor murciano sobre él, expresada a propósito de una imagen de devoción del santo para Francisco Segrelles Ñíguez, vocal de la Audiencia Territorial de Albacete (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*, Carta de José María Ponsoda a Francisco Segrelles Ñíguez, de 8 de junio de 1946). El modelo, invertido se encuentra en la lámina del santo publicada en la *Vida admirable del glorioso San Pasqual*, del Padre Juan Bautista Talens, impresa en Valencia en la imprenta de Benito Monfort en 1761, donde el santo extiende la mano derecha sobre el pecho, a diferencia de las estampas de grabadores decimonónicos como José María Fenollera, Facundo Larrosa Pellicer, Manuel Peleguer Tossar, o Tomás Rocafort López, donde extiende las dos manos.

La imagen, aunque basada en los modelos antiguos, manifiesta los rasgos personales del escultor en el bellissimo rostro, embelesado en el momento de adorar la Eucaristía, dispuesta sobre una nube, de la que surgen sendos serafines, acaso lo menos logrado de la misma, la expresión estandarizada de los cuales remite sin duda a la gubia de Ramón Granell Pascual, colaborador del escultor por estos años, como revelan sus semejanzas con el serafín tallado por este escultor existente en la colección del dorador y pintor de imágenes Francisco Greses Almenar.



Fig. 585. José María Ponsoda, *San Pascual Bailón*. 1950. Carcaixent. Iglesia de los Franciscanos.



Fig. 586. *San Pascual Bailón*, según modelo de Roque López. Estampa del obrador de José María Ponsoda.

227.

San Antonio de Padua. 1952.

Madera policromada. 180 cm de figura, 50 de peana y trono.

Manila (Filipinas). Forbes Park. Makati City. Iglesia de San Antonio.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 3008. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3008.

Encargada por Fray Gabino Gallego, provincial de los Franciscanos de Madrid, presenta al santo semigenuflexo sobre un trono de nubes, en el que figuran el bonete doctoral y sendos angelitos, uno con el lirio simbólico, y otro señalando un libro abierto. Vestido con el hábito franciscano, sostiene al Niño Jesús mientras acaricia una de sus manos [Fig. 587]. El rostro observa sorprendente parecido con la imagen de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2605], [Fig. 588], a la que debía ceñirse el escultor según la documentación, por más que en aquella el Niño figure de pie, desnudo, sobre una nube, y no vestido y sentado en brazos del santo. A diferencia de la imagen de Valencia, en la de Manila el trono se dispone sobre una peana decorada con cartelones en las esquinas. El escultor aludía en la documentación a las dificultades para encontrar cedro, madera con la que los comitentes pretendían que labrara la obra, cuyo importe saldado en 7 de enero de 1953 ascendió a 27.500 pesetas.



Fig. 587. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1952. Manila (Filipinas), Forbes Park, Makati City. Iglesia de San Antonio.



Fig. 588. Detalle de la anterior imagen.

228.

Santa Clara de Asís. 1952.

Madera policromada. 160 cm de figura.

Xàtiva. Antiguo Convento de Santa Clara.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3020. *Cartas escritas y mandadas*. Carta de José María Ponsoda a Milagro Carbonell. Valencia, 7 de mayo de 1953.

Encargada por la abadesa Milagro Carbonell, sobre un trono de nubes en el que figura un angelito con el báculo abacial y dos serafines, la santa vestida con el hábito de las religiosas por ella fundadas, sostiene la custodia con la Hostia, y extiende la otra mano en ademán de ofrecimiento [Fig. 589]. El modelo se encuentra en el grabado de devoción de mediados del siglo XIX [Fig. 590], interpretado por el escultor con cierto énfasis neobarroco, al tratarse de una obra pensada para presidir la

capilla mayor de la iglesia del convento setabense. La mayor empatía de la Santa con el Sacramento, frente a la estampa, se encuentra en la imagen labrada con anterioridad para el retablo de las Clarisas de Cocentiana [L.E., nº 2985]. Al contrario de muchas obras de nuestro escultor, que ostentan aureolas de madera dorada o latón troquelado, la obra se enriqueció con la aureola de plata labrada de la imagen antigua, destruida con el retablo en 1936. La obra se encontraba finalizada en 7 de mayo de 1953, fecha en la que el escultor informaba a la abadesa de su terminación.



Fig. 589. José María Ponsoda, *Santa Clara de Asís*. 1952. Xàtiva. Antiguo Convento de Santa Clara.



Fig. 590. Santa Clara de Asís. Estampa de mediados del siglo XIX. (Detalle).

229.

San Francisco de Asís. 1953.

Madera policromada. 170 cm de figura y 20 de peana.

Hellín. Convento de Franciscanos.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3027. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, s.f. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de Fray Pedro Lozano a José María Ponsoda. Alicante, 19 de septiembre de 1952. Carta de Fray Pedro Lozano a José María Ponsoda. Hellín, 4 de febrero de 1953.

Encargada por fray Pedro Lozano, guardián del convento franciscano de Hellín, la obra, al igual que dos imágenes más pequeñas de San Luís Rey y Santa Isabel que deseaba encargarle, tenía que adecuarse a un retablo antiguo en el que existían tres hornacinas. En razón de ello se desestimó la posibilidad de tomar por modelo el conjunto realizado para la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2606, 2672, 2801]. La imagen [Fig. 591], retoma las imágenes de Portugaleta [L.E., nº 540], y Ecuador labrada en torno a 1926, cuyas fotografías enviaría el maestro a su cliente, sustituyendo la calavera por un crucifijo, al uso de imágenes barrocas del santo, como la de la catedral de Málaga de Francisco Ortiz (Málaga, 1717-1771), [Fig. 592], eliminando las orlas doradas y dejando la madera vista por deseo expreso del cliente. Relacionada con este tratamiento se encuentra acaso la referencia “al natural” del hábito, anotada por José María Ponsoda a propósito de la imagen de los Franciscanos de Alicante, anotada en 1927 en el *Libro de Encargos* [L.E., nº 1756]. Por contrapartida el gesto de la imagen de Hellín ofrece una intensa expresión realista, con la boca entreabierta y el ceño fruncido, distinta al carácter devoto y amable de muchas otras. A ella coadyuvan las manos y los pies surcados de venas, con la impronta de los estigmas. El importe de la obra, estimado en 14.000 pesetas, atestigua la categoría de la obra.



Fig. 591. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1953. Hellín. Convento de Franciscanos.



Fig. 592. Francisco Ortiz (Málaga, 1717-1771), *San Francisco de Asís*. Catedral de Málaga.

230.

Niño Jesús. 1953.

Madera policromada. 65 cm de altura.

La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino Mártir.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*: Asiento nº 3030. *Libro de Cuentas nº 16*. Año 1950 al 1951. nº 3030.

Conservada en la iglesia de la Font d'Encarròs, a diferencia de la gran mayoría de niños Jesús de José María Ponsoda, encargados por instituciones de vida religiosa y particulares, y en consecuencia ocultos a la piedad popular, fue encargada por el párroco de la Font d'Encarròs, Alfredo Martínez Alapont, para cuyo templo había realizado numerosos trabajos [L.E., nºs 2813, 2839, 2868, 2869, 3015]. Se trata de una obra notable [Fig. 593], en la línea de los niños de las Hermanitas de Valencia y la iglesia de Peñas de San Pedro (Albacete), procedente de la casa de las religiosas Paulas. El Niño vestido con túnica ceñida, sobre una media esfera con trono de nubes, extiende los brazos en señal de ofrecimiento, mostrando una inspiración cercana a la estampa de devoción, popularizada por establecimientos litográficos como el de Louis Auguste Turgis [Fig. 594]. El rostro logrado y la cuidada policromía, realizada por José Barat Novella, cuyo coste importó 530, de las 2000 pesetas que se pagaron por la obra en 11 de enero 1954, atestiguan asimismo su interés, a pesar de escasa calidad del dorado.



Fig. 593. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1953. La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino.



Fig. 594. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Niño Jesús*.

231.

San Rafael. 1953.

Madera policromada. 150 cm de figura y 10 de peana.

Cocentaina. Convento de religiosas Clarisas de Nuestra Señora del Milagro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 3035. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3035. LÓPEZ CATALÁ, E., "La obra del escultor José María Ponsoda Bravo en Cocentaina", *Revista de Fiestas de la Virgen del Milagro*, Cocentaina, 2007, pp. 99-100.

Procedente de los Hermanos de San Juan de Dios de Zaragoza, juntamente con un San Juan de Dios de los talleres de Olot, muestra al arcángel efigiado como peregrino, portando los panes y el pez característicos de su iconografía [Fig. 595]. El modelo sigue el de la imagen del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa de Valencia, no obstante y a diferencia de algunos trabajos de esta época, meras copias decaídas de los realizados durante las primeras décadas del siglo XX, como ocurre con el San Rafael de la iglesia de Rafelcofer [L.E., nº 3049], respecto al de San Esteban de Valencia [L.E., nº 52], se trata de una obra de gran dignidad y belleza, cuyo holgado presupuesto ascendió a 13.300 pesetas. A ella coadyuva la esbeltez de sus proporciones, el cuidado estudio de los ropajes, la belleza del rostro [Fig. 596], y la cuidada policromía, que incorpora una rica ornamentación de estofas en el escapulario. En lugar de la aureola de metal presenta un resplandor formado por pequeños rayos flamígeros característicos del obrador.



Fig. 595. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1953. Cocentaina. Convento de Nuestra Señora del Milagro.



Fig. 596. José María Ponsoda, *San Rafael*, (detalle). 1953. Cocentaina. Convento de Nuestra Señora del Milagro.

232.

San Juan de Dios. 1953.

Madera policromada. 150 cm de figura y 10 de peana.

Zaragoza. Hermanos de San Juan de Dios. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3036. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3036. *Cartas escritas y mandadas*, Carta de José María Ponsoda al padre Antonio Andrón. 15 de febrero de 1954.

San Juan de Dios, vestido con el hábito de los Hospitalarios, dirige la mirada al cielo, llevando en brazos un niño enfermo. La imagen [Fig. 597], se inspira en la regalada por Agapito Vallmitjana en 1894 al asilo de Barcelona [Fig. 598], puesto bajo la titularidad del santo, reproducido con variaciones por los talleres de Olot. A diferencia del prototipo, sus proporciones son más robustas y el rostro aunque inspirado carece de su arrogancia, por más que las telas ofrezcan un estudio destacable, en correspondencia con el importe de 15000 pesetas, incluido su embalaje, a que ascendió la imagen. José María Ponsoda, en carta a Antonio Andrón, religioso Hospitalario, residente en Zaragoza, señalaba tener la imagen en fase de decoración, y haberle costado: “mucho por [ser] un trabajo de estudio hecho a golpe de gubia como está hecho el del señor Vallmitjana, todo lo más posible parecido, lo que se puede sacando o copiando de una foto”. La peana corlada, presenta una molduración tallada de carácter neobarroco, a juego con el *San Rafael*, conservado actualmente en el convento de las religiosas Clarisas de Cocentaina [L.E., nº 3035]. A diferencia de ésta última obra, se desconoce su actual paradero.



Fig. 597. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1953. Zaragoza. Hermanos de San Juan de Dios. Paradero desconocido.



Fig. 598. Agapito Vallmitjana, *San Juan de Dios*. 1883. Barcelona. Hospital de San Juan de Dios.

233.

Jesús ante Pilato o el Ecce Homo (grupo escultórico compuesto de cinco figuras). 1953.

Madera policromada. 160 cm de altura de las figuras.

Vall de Uixó. Hermandad del Ecce Homo. Iglesia del Ángel Custodio.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3038. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3038. *Cartas escritas y mandadas*. Valencia, 13 de junio de 1953.

El Ecce Homo, en primer término, presentado al pueblo por un soldado, otro soldado con lanza situado tras él, los tres sobre un suelo en damero, y en un segundo plano, sobre un estrado, el pretor Poncio Pilato y un niño negro que le ofrece el agua con la que se lava las manos en una jofaina [Fig. 599]. Aunque en un principio José María Ponsoda había ofrecido la posibilidad de utilizar la imagen del Ecce Homo que no pudo enviar Texas [L.E., nº 2947], el conjunto prescindió finalmente de ella. La composición recuerda los grupos de los talleres de Olot “El Arte Cristiano” y “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall” [Fig. 600], que figuran en sus respectivos catálogos, y el paso procesional del mismo asunto de Crevillent, obra de Antonio Parera Saurina (Barcelona, 1868-1946), [Fig. 601], por poner unos ejemplos. En ellos encontramos la figura de Jesucristo en primer término con las manos cruzadas, el soldado con la lanza, y el sirviente negro entregando la jofaina a Pilato, como también las sencillas andas, actualmente sustituidas, con frentes lisos, decorados con imitación marmórea, y molduras doradas. La composición de las figuras en filas paralelas ofrece raigambre neoclásica. La fuente de inspiración procede del lienzo de Antonio Ciseri, donde se muestra Jesucristo en primer término con manto de púrpura cubriéndole las extremidades. También el gesto del soldado romano con las manos extendidas, mostrándolo al pueblo, tomada del pretor Poncio Pilato en el cuadro, tras la cual y en segundo término figura la silla de tijera y el sayón con la lanza. Dicha pintura inspiró en distinto grado numerosas obras, entre las cuales merece destacarse el modelo de Mateo Inurria para el Prendimiento de Córdoba, que no llegó a realizarse, o el paso homónimo de Antonio Castillo Lastrucci para la Hermandad de San Benito de Sevilla. El grupo de Vall de Uixó importó 43000 pesetas, y en él colaboraron los escultores Ramón Granell y Francisco Doménech, así como el pintor de imágenes José Barat Novella. Su realización se enmarca dentro del proceso de renovación de los desfiles procesionales de Semana Santa durante la posguerra, para la que llevó a cabo los conjuntos de Almoradí [L.E., nºs 2772, 2863], con los que comparte las calidades monocromas de la policromía, y la sustitución de las orlas doradas por meandros rectilíneos pintados en colores mate.



Fig. 599. José María Ponsoda, *Jesús ante Pilato*. 1953. Hermandad del Ecce Homo. Iglesia del Ángel Custodio.



Fig. 600. *Jesús Ante Pilato*, modelo del obrador olotense "El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall".



Fig. 601. Antonio Parera Saurina, *Paso del Ecce Homo*. 1941. Crevillent. Museo de la Semana Santa.

234.

San Juan Bautista de la Concepción y San Miguel de los Santos. 1953.

Madera policromada. 165 cm de figura y 15 cm de peana.

Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Iglesia de los Trinitarios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3041. *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 23 de julio de 1948. *Cartas de 1953 hasta 1961*. Carta de fray Agustín de la Concepción. Alcázar de San Juan, 31 de octubre de 1953. Carta de fray Agustín de la Concepción. Alcázar de San Juan, 19 de agosto de 1953. Carta de fray Agustín de la Concepción. Alcázar de San Juan, 21 de enero de 1954. Carta de Carta de León Barrilero a José María

Ponsoda. Alcázar de San Juan, 8 de febrero de 1954. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 12 de febrero de 1954. Carta de fray Agustín de la Concepción. Alcázar de San Juan, 13 de febrero de 1954. Carta de León Barrilero a José María Ponsoda. Alcázar de San Juan, 8 de marzo de 1954. Carta de fray Agustín de la Concepción. Alcázar de San Juan, 10 de marzo de 1954.

Destinadas a ocupar los encasamientos laterales del primer cuerpo del retablo mayor, se ciñen al planteamiento trazado en las imágenes de los fundadores que se alojan en el segundo. Aunque estas últimas las precedieron en cinco años, la concepción unitaria del conjunto se mantuvo en las nuevas, cuya calidad resulta superior, sobre todo en *San Miguel de los Santos*, pese a que su idealismo pareció excesivo al prior trinitario Fray Agustín de la Concepción, quien censuró a José María Ponsoda su excesiva juventud en contraposición a lo afirmado por las fuentes. Aunque León Barrilero en 23 de julio de 1948 señalaba a nuestro escultor que los Trinitarios habían recibido sendas fotografías de los santos reformadores que se veneran en Córdoba, en 19 de agosto de 1953 el trinitario se refería a las estampas que había remitido a José María Ponsoda para labrarlas, muy probablemente modernas, como se desprende de lo señalado en este mismo catálogo a propósito de las imágenes de los fundadores [L.E., nº 2900], y de la verticalidad que muestran las figuras, al uso de la litografía devota de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. San Juan Bautista ataviado con el hábito trinitario sostiene el crucifijo [Fig.602], que lo acompaña desde las estampas de inspiración barroca, reelaboradas por la litografía moderna, así figura en estampas abiertas por grabadores como Juan Moreno de Tejada o Manuel Peleguer Tossar [Fig. 603]. Mientras, avanza una de las piernas, coadyuvando a generar pliegues en el escapulario, ricamente decorado con enmarañada hojarasca, en la línea del San Vicente de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469]. El modelo recuerda el *San Luís Bertrán* de los Dominicos de Barcelona. Su rostro ascético evoca la pintura del siglo de oro de santos penitentes que en Valencia tuvo en el San Luís Bertrán de Sarinyena del colegio del Patriarca uno de sus ejemplos más acreditados. Tallado con posterioridad, *San Miguel de los Santos*, sostiene el Santísimo en una custodia solar de rayos flamígeros, al que dirige su mirada, mientras porta la vara de azucenas simbólica de la pureza [Fig. 604]. El modelo se relaciona con la imagen de vestir conservada en la iglesia de San Nicolás de Valladolid donde se conservan sus restos. Dicha imagen serviría de inspiración a diversas estampas del santo [Fig. 605]. Con semblante juvenil, viste el hábito trinitario, decorado asimismo con ornamentación de hojarasca dorada en oro fino. Su uso proliferante tampoco resultó del agrado del prior, que en 5 de abril de 1954 abonó el importe de las imágenes, cifrado en 20.000 pesetas, a pesar de su indudable oficio y calidad. Con todo, las imágenes tuvieron una excelente acogida en la población, como se desprende de las cartas de encomio que León Barrilero remitió al escultor.



Fig. 602. José María Ponsoda, *San Juan Bautista de la Concepción*. 1953. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.



Fig. 603. *San Juan Bautista de la Concepción*, según una estampa de inspiración barroca en el mercado del arte.



Fig. 604. José María Ponsoda, *San Miguel de los Santos*. 1953. Alcázar de San Juan. Iglesia de los Trinitarios.



Fig. 605. *San Miguel de los Santos*, según estampa devota en el mercado del arte.

235.

Crucifijo. 1953.

Madera policromada. 160 cm de figura.

Flix. Iglesia de la Asunción.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3045. *Cartas escritas y mandadas*. Carta de José María Ponsoda a Javier Redó. Valencia, 20 de febrero de 1954.

Fue encargado por Javier Redó, quien confió a José María Ponsoda el nuevo grupo escultórico de la *Asunción de la Virgen* [L.E., nº 2986], y la restauración de la *Dolorosa* de Flix [L.E., nº 3037], de donde era párroco. En carta fechada 20 de febrero de 1954, el escultor le informaba de encontrarse labrando la mascarilla de la imagen, indicándole que haría lo posible para que la imagen estuviera en la Semana de Pasión. La obra uno de los últimos crucifijos de gran tamaño que realizó, constituye una muestra destacable de la contribución del escultor al tema [Fig. 606], desde los presupuestos que la tradición figurativa occidental acuño, a partir de las aportaciones de artistas como Benvenuto Cellini y Gian Lorenzo Bernini. El canon atlético, la estudiada anatomía, liberada de la pesadez, y de ciertas rigideces propias de la sugestión de los crucificados antiguos, encuentra antecedentes en las obras de Ignacio Vergara y Modesto Pastor.

En el arte catalán el modelo se encuentra representado en el crucifijo de Francisco Torrás Armengol (Terrassa, 1832-Madrid, 1878), de la capilla del cementerio de Terrassa [Fig. 607], actualmente en la iglesia de San Francisco del hospital de San Lázaro, con el que comparte la cruz arbórea, y en el integrado en el conjunto del Calvario del taller olotense “El Arte Cristiano”, ambos afectos todavía a una experiencia académica de la que prescinden los crucifijos de José Llimona por poner un ejemplo, en los que resulta patente la influencia del medievalismo. A las pautas anteriores remite el *Cristo del Amor* que forma parte del Calvario de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135], [Fig. 608], que cabe considerar el modelo de la imagen de Flix [Fig. 609]. A esta última remiten algunas obras de Ramón Granell como el crucifijo de la iglesia del Salvador de Sagunto o el *Cristo de la Piedad* de Alcosser de Planes, que cabe atribuirle.



Fig. 606. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1953. Flix. Iglesia de la Asunción.



Fig. 607. Francisco Torrás Armengol, *Crucifijo*. 1853. Terrassa. Iglesia de San Francisco del Hospital de San Lázaro.



Fig. 608. José María Ponsoda, *Cristo del Amor* (detalle). 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.



Fig. 609. José María Ponsoda, *Crucifijo* (detalle). 1953. Flix. Iglesia de la Asunción.

236.

Nuestra Señora de Fátima. 1953.

Madera policromada. 130 cm de altura.

Benagéber. Capilla del Embalse del Generalísimo. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3048.

La Virgen sobre un trono de nubes, del que emergen las ramas del arbusto donde se apareció, viste túnica blanca hasta los pies, ajustada por un cordón dorado, cuyos extremos descienden hasta el talle, y un velo o manto blanco [Fig. 610], según la visión de Cova de Iria de 13 de mayo de 1917 descrita por Lucía dos Santos. El modelo reproduce la efigie labrada por el escultor portugués José Ferreira Thedi en 1929. (APARICIO GONZÁLEZ, M. J., “La devoción de Nuestra Señora la Virgen de Fátima”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 1093-1095). Precedida por las imágenes de las iglesias parroquiales de Alcàsser, (1948), [L.E., nº 2901], y La Font d'Encarròs (1952), [L.E., nº 3015], [Fig. 611], la obra de Benagéber constituye la más lograda de las tres, como acreditan los cartelones de talla de la peana, la composición de las nubes, las logradas proporciones del cuerpo, y la belleza del rostro.



Fig. 610. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Fátima*. 1953. Benagéber. Capilla del Embalse del Generalísimo.



Fig. 611. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Fátima*. 1952. La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino.

237.

Sagrado Corazón de Jesús. 1954.

Madera policromada. 160 cm.

Tabernes de la Vall digna. Iglesia de San Pedro.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3051. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3051.

Precedido de otros trabajos anteriores a 1936 [L.E., nºs 1568, 1656], Jesucristo de pie, sobre una media esfera, en la que figura la divisa: “VENID a MI”, tomada de Mateo (Mt 11, 28), ataviado con túnica blanca ceñida y capa sobre los hombros del mismo color, presenta los brazos abiertos con las palmas de las manos mostrando las llagas, sangrantes como la herida de su corazón [Fig. 612]. El modelo, relacionable con las estampas de devoción que inspiraron las imágenes seriadas de los obradores de Olot, de donde lo tomaron los imagineros valencianos (*Compañía...*, *Op. cit.*, p. 157, nº 6035), [Fig. 613], se aparta de la imagen destruida en 1936, obra también de José María Ponsoda documentada en 1915 [L.E., nº 472], con: “decorado todo en blanco”, que ostentaba el mapa de España sobre un orbe esférico. Relacionada con la imagen actual está otra conocida por la fotografía labrada durante la posguerra [Fig. 614]. La obra pagada en 16 julio de 1954 importó 11830 pesetas.



Fig. 612. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1954. Tavernes de la Valldigna. Iglesia de San Pedro. Fig. 613. Pío Mollar, *El Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1920. *Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos*.



Fig. 614. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Post. 1940. Paradero desconocido.

238.

Nuestra Señora del Sagrado Corazón. 1955.

Madera policromada. 190 cm de figura y 230 cm de altura total.

Valencia. Iglesia del Santo Ángel Custodio.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3093. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3093. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 24/ 3-2485. *Libro de Cuentas nº 16, nº 3093*.

Sufragada por Ramona Ramos, constituye uno de los trabajos de mayor empeño que salieron del obrador en los últimos años de vida del maestro, como atestigua el deseo del escultor de fotografiarse con su esposa junto a la imagen. La Virgen, sobre una media esfera, tocada con un manto que cae ceñido sobre su cuerpo, sostiene al Niño que lleva en su pecho el corazón inflamado [Fig. 615]. El modelo recuerda las medievalizantes imágenes de *Notre Dame de Grace* de Jean Marie Bonnassieux (1810-1892), [Fig. 616], con la salvedad de la mano izquierda del Niño que aquí se muestra extendida. La procedencia de dicho modelo está atestiguada por el origen francés del padre Chevalier propagador de la devoción a la Virgen del Sagrado Corazón. Coadyuvando a destacar el carácter medievalizante de dicho modelo y su acusada monumentalidad, la obra ostenta una enrayada de rayos flamígeros, y un trono de nubes con cinco serafines, retrato de las nietas de la donante. La decoración en relieve de los ropajes, obra de Francisco Santamaría, y la corona cincelada en metal por Vicente March, acrecientan el interés del conjunto cuyo importe ascendió a 30.000 pesetas.



Fig. 615. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. 1955. Valencia. Iglesia del Ángel Custodio.



Fig. 616. Jean Marie Bonnassieux, *Notre Dame de Grace*.

239.

San Honorato. 1956.

Madera policromada. 190 de figura más 30 de peana.

Vinalesa. Iglesia de San Honorato.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3101. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3101.

Titular de la Iglesia de Vinalesa, la imagen, encargada por Francisco Ros, alcalde de la población, para presidir el nuevo retablo mayor, sustituye a la antigua, destruida con la mazonería del antiguo en 1936. La elección de José María Ponsoda estuvo condicionada al prestigio que una vida dedicada a la imaginería ofrecía como garantía a la recreación de la imagen original, pues los encargos realizados al escultor con anterioridad a la Guerra Civil ejecutados en 1921 y 1925, fueron obras de talla y decoración [L.E., nºs 1237, 1577]. A diferencia del antiguo retablo, de estilo clasicista a juzgar por los lienzos del pintor académico José Zapata que incorporaba, el nuevo, construido en mármol, resultó una obra de un neobarroco frío y convencional, al que coadyuvaban la falta de proporciones de su planteamiento arquitectónico y su decoración estandarizada. La imagen [Fig. 617], que ocupa el primer cuerpo es en cambio una de las mejores obras de la última época del escultor, caracterizada por la repetición de un reducido elenco de temas, pero también por las imágenes de gran tamaño, como los cuatro santos Mercedarios de Barcelona [nºs 2921, 2924, 2954, 2971], el San Agustín de Castelló [L.E., nº 3136], el Sagrado Corazón de Jesús y Virgen del Sagrado Corazón de la iglesia del Ángel Custodio de Valencia [L.E., nºs 2841, 3093]. La obra, de grandes dimensiones, se inspira en la estampa abierta en 1754 por el grabador Joaquín Giner (Xàtiva, 1728-Valencia, 1755.), [Fig. 618]. Como aquella, porta la cierva simbólica a los pies, y bendice con la diestra, mientras con la otra mano presiona el báculo sobre la capa pluvial, con la que envuelve el brazo, cayendo en diagonal formando grandes pliegues sobre las rodillas. Las insignias episcopales aluden al pontificado del santo sobre la diócesis de Arlés. La obra, que importó 20.000 pesetas, vino a completar la serie de imágenes secundarias del santo realizadas años antes por el escultor Antonio Ballester Vilaseca. La anotación: “extra” del *Libro de Encargos* responde sin duda al tamaño de la escultura, de rostro noble y monumental equilibrio, pues la decoración se realizó íntegramente en oro comercial.



Fig. 617. José María Ponsoda, *San Honorato*. 1956. Vinalesa. Iglesia de San Honorato.



Fig. 618. Joaquín Giner, *San Honorato*.

240.

Nuestra Señora de Vallivana. 1958.

Madera policromada. 70 cm de altura.

Castelló. Padres Agustinos. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3135.

La imagen [Fig. 619], encargada por el padre Cástor Gutiérrez, superior de los Agustinos de Castellón, reproduce la efigie de la patrona de Morella, obra de finales del siglo XIV o comienzos del XV [Fig. 620], ataviada con los mantos bordados, peluca, y piezas de orfebrería postizas con los que suele presentarse. Porta al Niño Jesús y un lirio de azucena alusivo a la pureza, y se dispone sobre un trono de nubes del que emergen cinco serafines. Los rostros de estos serafines denotan la mano de los ayudantes de José María Ponsoda, cuya intervención en el obrador fue más destacada en los años finales de su vida. Singularmente la de Federico Esteve, a diferencia de los rostros de la Virgen y del Niño, de mayor calidad, por haber intervenido en ellos el maestro, en aras de dulcificar los rasgos de la adusta talla medieval. Esta tendencia a la idealización de las efigies antiguas se percibe también en las imágenes de la Virgen de Vallivana de la cripta de la Catedral de la Almudena de Madrid, y de la ermita de Picassent, esta última labrada en 1939 por Enrique Galarza [Fig. 621], y muy probablemente también en la obra encargada a nuestro escultor en 1921 por José Selva Mergelina (Valencia, 1884-1932), quinto marqués de Villosos [L.E., nº 1200], que cabe considerar el precedente directo de la imagen de Castelló.



Fig. 619. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de Vallivana*. 1958. Agustinos de Castelló.



Fig. 620. *Nuestra Señora de Vallivana*. Finales del siglo XIV o principios del XV. Morella. Santuario de Vallivana.



Fig. 621. Enrique Galarza, *Nuestra Señora de Vallivana*. 1939. Picassent. Ermita de la Virgen de Vallivana.

241.

San Agustín. 1958.

Madera policromada. 210 cm de figura y 40 de peana.

Castelló. Iglesia de San Agustín.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3136.

Encargada por el padre Cástor Gutiérrez, superior de los Agustinos de Castellón, para el altar mayor de su iglesia, constituye una de las últimas imágenes de dimensiones monumentales que salieron del obrador del maestro fotografiado con ella, al igual que su esposa. El santo obispo de Hipona viste sotana y capa pluvial sobre el roquete, y cubre su cabeza con la mitra de su dignidad episcopal. Bendice con la diestra, mientras sostiene su tratado *De Trinitate*, sobre la Trinidad, el báculo prelaical y el corazón inflamado característico de su iconografía [Fig. 622]. El modelo de la obra cabe relacionarlo con el grabado de devoción, concretamente el San Eugenio de Turgis [Fig. 623], a quien se ha señalado como probable fuente de inspiración del San Pedro Papa de Rojas [L.E., nº 2913]. La elevación del brazo derecho genera pliegues de la capa pluvial correspondientes a ese lado, pero a diferencia del San Pedro de Rojas el drapeado es sumario y la figura poco esbelta.



Fig. 622. José María Ponsoda, *San Agustín*. 1958. Castelló. Iglesia de San Agustín.

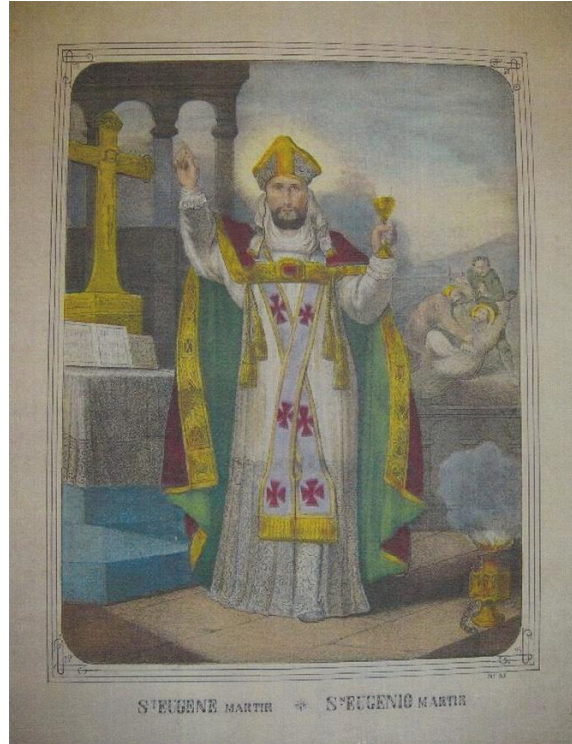


Fig. 623. Louis Auguste Turgis, *San Eugenio*. Segunda mitad del siglo XX.

242.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. 1959.

Madera policromada. 157 de altura total.

Orihuela. Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3176.

Inscripciones: "SANTA TERESA DE JESUS JORNET E IBARS". (En la filacteria del trono).

La santa [Fig. 624], vestida con el hábito de la congregación, con el libro de Horas entre las manos, se dispone sobre un trono de nubes, en el que se figura un ángel mancebo con la llama de la caridad y un haz de trigo, alusivo a los frutos, del trabajo, y dos serafines entre los que se muestra una filacteria con una inscripción, retocada a raíz de su canonización en 1974. Preocupada por el problema social, Teresa de Jesús Jornet Ibars (Aitona, 1843-Llíria, 1897), fundó en 1873 las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, para atender a ancianos sin recursos, en situación de exclusión. Beatificada por Pío XII en 1958, la circunstancia de radicar en Valencia la casa madre de la orden coadyuvó al encargo a José María Ponsoda de numerosas imágenes de la nueva beata. El trato de favor que la orden le dispensó, por delante de otros obradores valencianos, fundado en la superioridad de sus imágenes, frente a las de Antonio Royo Miralles [Fig. 625], por poner un ejemplo, hemos de relacionarlo con la belleza idealizada de su rostro, que dulcifica sus rasgos adustos. Partiendo del retrato de la beata, nuestro escultor modeló la iconografía de la santa, en orden a elementos como el libro abierto o la llama que alude a la caridad, sostenidos por ella o por los ángeles del trono, relacionables con los recursos propios de la tradición barroco-clasicista valenciana, en incontables imágenes realizadas entre 1957 y el año de su muerte, en incontables imágenes que comparten su planteamiento.



+

Fig. 624. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars*. 1959. Orihuela. Hermanitas de los Ancianos Desamparados.



Fig. 625. Obrador de Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez, *Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars*. Ca. 1960. Paradero desconocido.

243.

Nuestra Señora del Consuelo. 1959.

Madera policromada. 100 cm.

Sao Paulo (Brasil). Comunidad Agustina.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3169.

Conocida por una fotografía del obrador en cuyo dorso se lee: “Ntra. S^{ra} del Consuelo. Tallada en madera de melis envenenada, y decorada de un metro en total. Encargo del R^{do} P. Fr. Valentín Diez, para los R^{dos} P.P. Agustinos del Brasil, San (sic) Paulo”, se trata de la obra del mismo tamaño que el *Libro de Encargos* identifica como encargada por el reverendo Castor Gutiérrez. Según esta fuente debía ser igual a la nº 3150, solicitada por el mismo cliente. La Virgen con túnica y manto, y con una toca cruzada por delante del cuello, de inspiración nazarena, al uso de las ilustraciones que alentó la investigación bíblica, sostiene el Niño Jesús, y el cinturón o Correa agustiniana [Fig. 626]. Aunque el modelo procede de los talleres de Olot [Fig. 627], la naturalidad de los rostros, escasamente almibarada, el cuidado tratamiento de los ropajes, y la calidad notable de la decoración coadyuvan a la dignidad de la obra.



Fig. 626. José María Ponsoda, *Virgen del Consuelo*. 1959. Sao Paulo. Comunidad Agustina.



Fig. 627. Taller olotense, *Virgen del Consuelo*.

244.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. 1960.

Madera policromada. 90 cm de figura, 20 de nubes y 10 de peana.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3184.

Inscripciones: “BEATA TERESA DE JESUS JORNET E IBARS”. (En la filacteria del trono.).

Conocida por la fotografía del obrador [Fig. 628], rotulada al dorso: “Cliche nº 3.184”, correspondiente a la imagen de Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, encargada por la Asistente General en 1960 para alguna de las numerosas casas de la congregación en España, Hispanoamérica y Filipinas, muestra la santa con el hábito negro de la congregación, con la llama de la caridad y el Libro de las Constituciones, sobre una nube en la que figura un mancebo con las manos cruzadas sobre el pecho y el lirio de azucenas, simbólico de la pureza, y dos serafines, entre los cuales se muestra una filacteria alusiva a sus meritos. Relacionable con este mismo planteamiento figura la imagen de las Hermanitas de Lima [L.E., nº 3203], [Fig. 629].



Fig. 628. José María Ponsoda, *Santa Teresa Jornet Ibars*. 1960. Paradero desconocido.



Fig. 629. José María Ponsoda, *Santa Teresa Jornet Ibars*. 1960. Lima. Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

245.

San León Magno. 1960

Madera policromada. 172 cm de figura y 15 de peana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3185.

Encargado por el vicario general de la diócesis de Teruel, constituye una de las últimas imágenes de carácter monumental que salieron del obrador de José María Ponsoda en los años finales de la vida del escultor, caracterizados por los trabajos para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados. El santo vestido con alba y capa pluvial, ostenta la tiara y porta la cruz, mientras extiende la mano en un gesto de condescendencia [Fig. 630]. La cabeza, tocada con la triple corona, resulta semejante a las imágenes de San Pedro de Rojales [L.E., nº 2913], y Daimuz [L.E., nº 3047]. El modelo, que guarda relación con una terracota, conocida por la fotografía del obrador, invierte la composición del Monumento al papa Silvestre II, Gerberto de Aurillac, erigido por David d'Angers en esta ciudad francesa [Fig. 631], reelaborando los drapeados en aras de una sencilla verticalidad. Relacionado con este modelo se encuentra el *San Silvestre* encargado por Silvestre Segarra [L.E., nº 2783], [Fig. 632].



Fig. 630. José María Ponsoda, *San León Magno*. 1960. Teruel. Iglesia de San León.



Fig. 631. David d'Angers, *Monumento a Gerberto de Aurillac*. 1851. Aurillac.



Fig. 632. José María Ponsoda, *San Silvestre*. 1944 Vall d'Uixó. Capilla de la Virgen de los Desamparados de la Colonia Segarra.

246.

Santa Lucía. 1961.

Madera policromada. 150 cm de figura y 15 de peana.

Misión de Buenavista (Colombia).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3224.

La santa viste una prenda de mangas largas que oculta la mayor parte de la túnica, deformación anacrónica de la *palla* y el *chiton* clásicos, y sostiene un ostensorio o plato con los ojos que le arrancaron y la palma martirial [Fig. 633]. En relación a su cruento martirio ciñe una corona de flores en la cabeza, poblada de largos cabellos, en clara alusión al triunfo. El modelo, de gran elegancia, procede de los talleres de Olot, concretamente de: “El Sagrado Corazón Castellenas Serra y Casadevall”, [Fig. 634], con el que José María Ponsoda estuvo relacionado, desarrollando numerosos pliegues, en orden a paliar su simplicidad. El escultor anotó en 1922 en el *Libro de Encargos*, una imagen de la santa inferior a un metro, por encargo de un dominico residente en Valencia [L.E., nº 1301]. En 1942 Prudencio Brau, párroco de la población de San Jorge, se interesó por una imagen de la santa de 130 cm, de la que no tenemos más noticias (APEJMP., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945*, Carta de Prudencio Brau a José María Ponsoda. San Jorge, 29 de diciembre de 1942). No sabemos las fuentes que utilizó para llevar a cabo la imagen de Buenavista, pero dada la tendencia a realizar versiones de las obras anteriores, cuando existían antecedentes, que siguió desde la posguerra, es probable que en esta obra, encargada dos años antes de su muerte, se atuviera a ella. Al estilo del modelo se atiene a la Santa Cecilia de la banda de música de Alfafar, labrada por Doroteo Lleó en 1930.



Fig. 633. José María Ponsoda, *Santa Lucía*. 1961. Misión de Buenavista (Colombia).



Fig. 634. *Santa Lucía*, según modelo propuesto por un obrador olotense.

247.

San Francisco de Asís. 1962.

Madera policromada. 150 cm de figura y 15 de monte y peana.

Sueca. Iglesia de Nuestra Señora de Sales.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3248 D. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/28.

El Santo sobre un pedernal, enarbola el crucifijo y sostiene el libro de la Regla Franciscana [Fig. 635]. El modelo seguido en la imagen de la iglesia de Beniopa (Gandía), [L.E., nº 3235], procede de la imagen de la capilla del colegio de los Franciscanos de Ontinyent, labrada por Ezequiel Mampel a finales del siglo XIX [Fig. 636], que inspiró la de la iglesia de Bellreguard, labrada por Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis en la posguerra. Frente a esta obra, que lo reproduce con fidelidad, la imagen de Sueca introduce diversas variaciones, como resulta habitual en nuestro escultor, apartándose del boceto en barro del santo que procedente del obrador se conserva en la colección de Dolores Soler Ballester. Así, figura el crucifijo en lugar de la mano dando la bendición, dispone el libro abierto, al modo de la imagen de los Franciscanos de Teruel y elimina la calavera, marcando las líneas que genera el contraposto de la pierna derecha sobre el hábito.



Fig. 635. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1962. Sueca. Iglesia de Nuestra Señora de Sales.



Fig. 636. Ezequiel Mampel Almela, *San Francisco de Asís*. Ca. 1900. Ontinyent. Colegio La Concepción. (Destruído).

248.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. 1962.

Madera policromada. 74 cm de altura.

Avilés (Asturias). Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3253.

La santa sentada sobre una silla, que descansa en un pavimento en damero, atiende los ruegos de sendos ancianos [Fig. 637]. Una anciana de rodillas, a la que consuela, y un anciano, que se apoya en un cayado, mientras besa el crucifijo del rosario que pende del cinto de la santa, reproduciendo el gesto con el que usualmente se saludaba a las religiosas de la congregación. El conjunto, de mayor calidad que el de

La Pola Siero, deriva de las obras de devoción conservadas generalmente dentro de urnas, de ahí procede su concepción marcadamente frontal, ofreciendo un correcto retrato de los rasgos físicos de la religiosa.



Fig. 637. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús Jornet*. 1962. Avilés. Hermanitas Ancianos Desamparados.

249.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Ca. 1962.

Madera policromada. 70 cm de altura.

La Pola Siero (Asturias). Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Sobre una silla que reposa en un pavimento con damero, figura consolando a sendos ancianos, dispuestos a sus lados, habiendo perdido sus atributos [Fig. 638]. Documentada gracias a la etiqueta metálica del obrador, clavada en la peana, es obra relacionable con la documentada para las Hermanitas de Avilés en 1962 [L.E., nº 3253], aunque mejor decorada, como muestra el escapulario espolinado del hábito de la beata, con motivos de moaré.



Fig. 638. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús Jornet*. Ca. 1962. La Pola Siero. Hermanitas Ancianos Desamparados.

7.3.1.2.2. Bustos.

250.

Crucifijo. Ca. 1920.

Madera policromada sobre una peana de piedra natural.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “Jesu precep-/tor miserere mei”. (En el frente de la peana).

Conocido por la fotografía del obrador [Fig. 639], del que constituyó el logo, figurando en algunas tarjetas de visita de José María Ponsoda, se trata sin duda de un encargo destinado al ejercicio de la devoción privada, al que se refiere la jaculatoria de la base: “Jesús maestro ten misericordia de mi”, recogida por Antonio de Molina en sus *Ejercicios Espirituales* (MOLINA, A., 1786, p. 692, nº 17.). No hemos de olvidar que desde finales del siglo XIX abundaron los bustos de devoción de Jesucristo, como atestigua por poner un ejemplo el *Ecce Homo* realizado en Roma por Mariano García Mas en 1886 [Fig. 640], durante el disfrute de la pensión de escultura otorgada por la Diputación de Valencia, obra en la que se acusa el eco del clasicismo italiano de los siglos XVII y XVIII, a pesar de haberse materializado en la época de la renovación realista. El modelo de referencia en la época sería el expirante Cristo de Limpías (Cantabria), del que los talleres de Olot realizaron numerosas bustos, en algunos de los cuales sobre una peana cuadrada figura el título de la imagen. José María Ponsoda realizó al menos una versión de esta celebre efigie, de la que desgraciadamente no se ha conservado fotografía. Sí se conoce en cambio la de sendos bustos de Jesucristo muerto, éste que nos ocupa y otro realizado en la misma época, a juzgar por la semejanza de las caligrafías que observan las inscripciones de las peanas. A diferencia de la segunda obra, esta ofrece un realismo más sosegado, al que coadyuvan los rasgos más delicados del rostro y la talla de la corona de espinas en el bloque de la masa craneal.



Fig. 639. José María Ponsoda, *Crucificado*. Ca. 1920. Paradero desconocido.



Fig. 640. Mariano García Mas, *Ecce Homo*. 1886. Diputación de Valencia.

251.

Crucifijo. Ca. 1920.

Madera policromada sobre una peana de piedra natural.

Valencia. Colección particular.

Inscripciones: “Jesu precep-/tor miserere mei”. (En el frente de la peana, actualmente perdida).

Muestra de la aplicación del escultor a la renovación de la imagen escultórica por la vía del realismo la constituye la presente obra [Fig. 641]. Planteada al margen de los estereotipos devotos, aunque estrechamente relacionada en lo tipológico con un género de trabajos destinados a estimular la piedad en contextos privados, presenta la cabeza de Jesucristo muerto en la cruz, de impactante y adusto naturalismo, sobre parte del tórax, enmarcada por abundantes cabellos que muestran un tratamiento más compacto que la talla impresionista del Cristo regalado a la catedral de Valencia, relacionado con el modelo del *Crucifijo* del Asilo de San Eugenio [L.E., nº 1537], en relación a cuya línea estilística hemos de señalar algunos crucificados de su discípulo Carmelo Vicent [Fig. 642], o el *Ecce Homo* de Miguel Torregrosa, conocido por la fotografía publicada por Vicedo Sanfelipe [Fig. 643]. La obra, que ha perdido la peana donde figuraba la jaculatoria: “Jesu precep-/tor miserere mei” [Fig. 644], figuró durante años como logo del obrador en el papel con membrete utilizado por José María Ponsoda.



Fig. 641. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1020. Colección particular.



Fig. 642. Carmelo Vicent Suria, *Crucifijo*. Ca. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 643. Miguel Torregrosa, *Ecce Homo*. Ant. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 644. José María Ponsoda, *Crucificado*. Estado original. Ca. 1920. Colección particular.

252.

Cristo en Getsemaní. Ca. 1920.

Madera policromada. 57 x 27 x 29,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "PATER SI POSSIBI-/ LE EST TRANSEAT/ A ME CALIX ISTE". (En el frente.).

Exposiciones: Sevilla, 1929. *I Demostración de Arte en Madera*, Ayuntamiento de Valencia, 1946, *II Demostración de Arte en Madera*, Ayuntamiento de Valencia, 1947. Almoradí, 2006.

Tallado en un bloque de madera, de cuyas formas compactas, surcadas por la gubia emerge la cabeza policromada de Cristo [Fig. 645], forma parte de un conjunto de bustos de carácter pasionista tallados por José María Ponsoda en torno a 1920, para su propia colección. Relacionable con el busto de *Ecce Homo* del escultor Miguel Torregrosa, conocido por una fotografía antigua, al igual que éste, creemos constituye una obra pensada para orientar la elección de los clientes y en consecuencia pudo existir una relación con encargos concretos, como la *Oración en el Huerto de Cocentaina* [L.E., nº 997]. En los estudios de cabezas, el nuestro escultor profundiza en la renovación de la imagen religiosa a través de un nuevo realismo, del que participa la intensa expresión de dolor de este busto de Cristo, de rostro noble y bondadoso, al uso habitual en él, en obras como los crucifijos de Pinoso [L.E., nº 2755] y la iglesia del Pilar de Valencia [Fig. 646]. A esta renovación coadyuva asimismo el interés internacional por los temas bíblicos, al que al margen de la utilización de estampas de artistas que explotaron esta temática remite la cita al Evangelio de Lucas: "Padre si es posible aparta de mí este cáliz" (Lc 22, 42), referido al momento en el que Cristo angustiado oró en el Huerto de Getsemaní.



Fig. 645. José María Ponsoda, *Cristo en Getsemaní*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 646. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Post. 1939. Valencia. Iglesia del Pilar.

253.

Cristo Coronado de Espinas. Ca. 1920.

Madera policromada. 60 x 41 x 30 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "ET PLECTENTES CORONAM DE SPINIS POSUERUNT SUPER CAPUT IESUS". (En el frente de la peana).

Exposiciones: Sevilla, 1929. *I Demostración de Arte en Madera*, Ayuntamiento de Valencia, 1946, *II Demostración de Arte en Madera*, Ayuntamiento de Valencia, 1947. Almoradí, 2006.

La obra, de extraordinario realismo, patente en la fuerza de la mirada y la tensión de la clavícula [Fig. 647], muestra a Jesucristo coronado de espinas, al que alude el texto de Mateo: "Trenzaron una corona de espinas y se la pusieron en la cabeza". (Mt 27, 29.). La pieza que figuró en varias exposiciones y fue reproducida en otras, hemos de relacionarla con el: "Busto del Señor coronado de espinas", que José María Ponsoda realizó en 1918 para Luís Donet [L.E., nº 846], acaso probable antecedente o versión de ésta obra, demandada como imagen de devoción. La inclusión de parte del toso y los brazos le confiere, a diferencia de otros, que solo incluyen hasta el cuello, una acusada expresividad, en la línea de obras del mismo tema de Rafael Atche, en la imagen publicada por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1897, pp. 241-250), [Fig. 648], que recuerda *La Burla en el Pretorio* de Doré, o Francisco Borja, en la imagen procesional que hizo para Burgos [Fig. 649], en los que plantearon una renovación de la imagen religiosa al margen de los modelos tradicionales.



Fig. 647. José María Ponsoda, *Cristo Coronado de Espinas*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 648. Rafael Atché, *Cristo Coronado de Espinas*. Ant. 1897. Paradero desconocido.

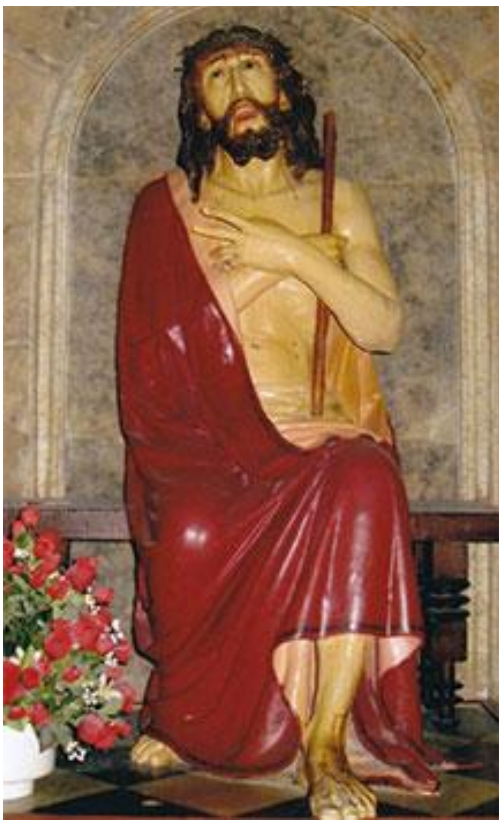


Fig. 649. Francisco Borja, *Cristo Coronado de Espinas*. 1904. Burgos. Iglesia de San Lorenzo.

254.

Purísima Concepción. Ca. 1920.

Madera policromada. 43 x 15 x 21 cm.

Requena. Colección Javier Sánchez Portas.

Inscripciones: "*TOTA PULCHRA ES MARIA*". (En el frente de la peana).

Dentro del conjunto de bustos de vírgenes del escultor, destaca el presente, cuyo bellissimo rostro, de carácter noble e idealizado [Fig. 650], en la línea de la mejor imaginería valenciana de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se aviene a un tratamiento naturalista de los cabellos, que semejan mojados, al modo impuesto por el realismo desde el último tercio del XIX. El busto recuerda algunas obras de su maestro, Damián Pastor [Figs. 651, 652], singularmente la *Purísima Concepción* de la iglesia de Agullent, de la que constituye una reducción. La circunstancia de hallarse en colección particular genera dudas sobre su origen, en tanto la inscripción alusiva de la base, en madera carente de aparejo, al igual que otras del conjunto de obras de este tipo que integraron la colección del obrador, revela una intención de destacar la calidad del oficio, por medio de su contraste con la viva expresión de la obra policromada emergiendo del material.



Fig. 650. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. Ca. 1920. Requena. Colección Javier Sánchez Portas.



Fig. 651. Damián Pastor Micó, *Purísima Concepción*, (detalle). Ca. 1900. Agullent. Iglesia de San Bartolomé.



Fig. 652. Damían Pastor, *Nuestra Señora de la Esperanza* (detalle).
Guadassèquies, Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.

255.

San Francisco de Paula. Ca. 1920.

Madera policromada sobre una peana de mármol. Tamaño natural.

Obra destruida en 1936.

Inscripciones: "CHA/ RI/ TAS". (En el frente de la peana).

El busto, conocido por una fotografía del obrador en la que se lee: "San Francisco de Paula. Trabajo de estudio. Desaparecido en el año 1936", muestra la cabeza del santo cubierta por la capucha del hábito de la orden de los Mínimos que fundó [Fig. 653]. Dicha cabeza, que ofrece frente ancha, y espesa y poblada barba, mira hacia el cielo, donde multitud de pinturas y grabados disponen la divisa de la orden [Fig. 654], en el interior de una enrayada, desplazada aquí al frente de la peana de mármol negro vetado que la sostiene. La inspiración creemos procede de los antiguos retratos del santo, actualizados por el grabado, en estampas como la de Goya, existente en la Calcografía Nacional de Madrid [G00137], que a comienzos del siglo XX dieron lugar a multitud de cromolitografías, atentas a la plasmación de lo devoto. La nobleza de la expresión, que huye del tono meramente piadoso de muchas de las primeras obras, acercándose al sentimiento de la estatuaria francesa del siglo XIX, sitúa el busto de este santo entre los más afortunados del maestro, atentos a un concepto grandioso de la escultura, en el que el recuerdo del clasicismo se aviene a un interpretación realista, afecta a un tratamiento minucioso de la talla. Relacionada con el espíritu que animó esta obra ha de señalarse el San Francisco de Paula del oratorio de la viuda de Luís Gay en Almería, realizado en el obrador de José Romero Tena (*Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº 130).



Fig. 653. José María Ponsoda, *San Francisco de Paula*. Ca. 1920. Destruído en 1936.



Fig. 654. *San Francisco de Paula*. Estampa devota coetánea.

256.

Busto de Jesucristo. 1922.

Madera policromada. 52 x 28 x 27 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1302.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

Inscripciones: "JESUS/ A/ NAZARETH". (Inciso en el frente de la peana).

El busto [Fig. 655], de semblante naturalista, al que coadyuva la boca entreabierta, en la línea de algunas obras de las primeras décadas del siglo XX, como el Corazón de Jesús de las Ventas (La Pobla de Vallbona), [L.E., nº 92], o la iglesia de Lorxa [L.E., nº 264], [Fig. 656], procede sin duda de alguna imagen mutilada de mayor tamaño, destruida en 1936, como atestigua la unión del cuello con el bloque de madera barnizada que le sirve de base, con letras incisas de carácter sumario. Así lo afirma la noticia que nos suministró Dolores Soler Ballester, acerca de la antigua condición de imágenes de cuerpo entero de algunos bustos de su colección. Se trata de la cabeza de la imagen de Jesucristo que formaba parte del *Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, juntamente con San José moribundo y la Virgen María, cuyas cabezas fueron asimismo serradas y utilizadas en otras obras.

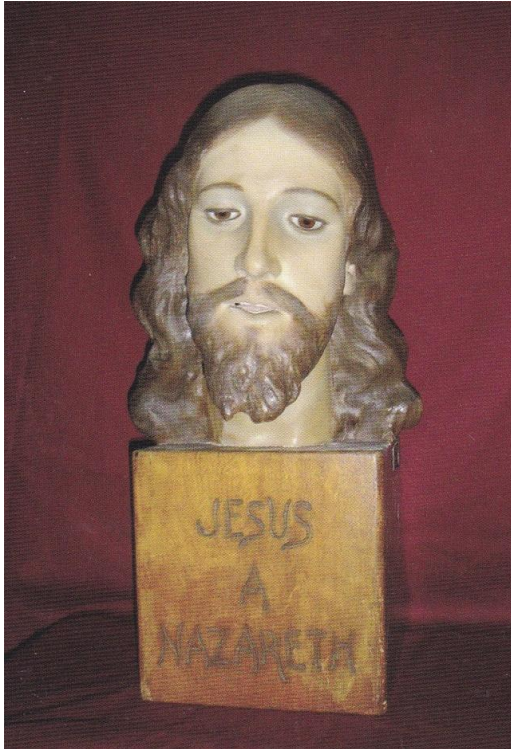


Fig. 655. *Jesucristo*. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 656. *Sagrado Corazón de Jesús*. 1912. Lorxa. Iglesia de Santa María Magdalena. (Destruído en 1936).

257.

San José. 1922.

Madera policromada. 40 x 29 x 26 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "TRANSITO DE San JOSÉ", (inciso en el frente de la peana).

Exposiciones: Arte en Madera, Ayuntamiento de Valencia, 1946.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1302.

Se trata de la cabeza de la imagen yacente de San José que formaba parte del grupo, dedicado a representar su tránsito en la iglesia de San Lorenzo de Valencia [Fig. 657], destruido en 1936, exceptuando las cabezas de las figuras que lo integraban. El santo, efigiado como anciano, de rostro noble y venerable, al que no resulta ajena la influencia de obras antiguas, como el vaciado en escayola de un rostro barbado antiguo, que poseyó el obrador [Fig. 658], eleva sus ojos al cielo mientras exhala su último aliento de vida. La perfecta integración de los parámetros estéticos clasicistas, y el carácter logrado de la expresión inherente al estado agónico, coadyuvaron a la valoración de la obra aislada de su contexto en la Primera Demostración de Arte en Madera.

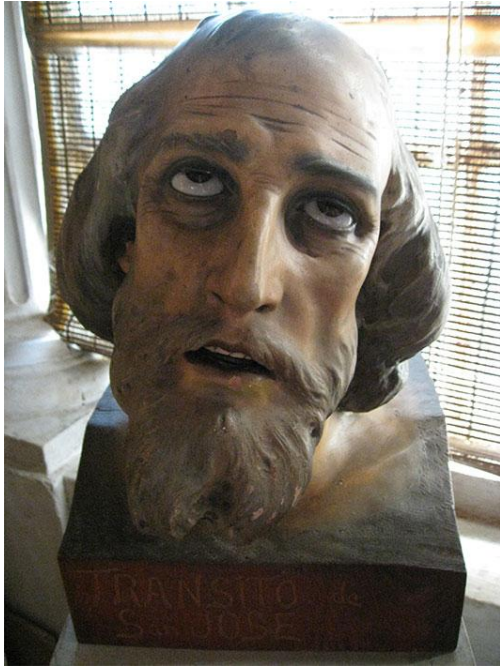


Fig. 657. José María Ponsoda, *San José*. 1922. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

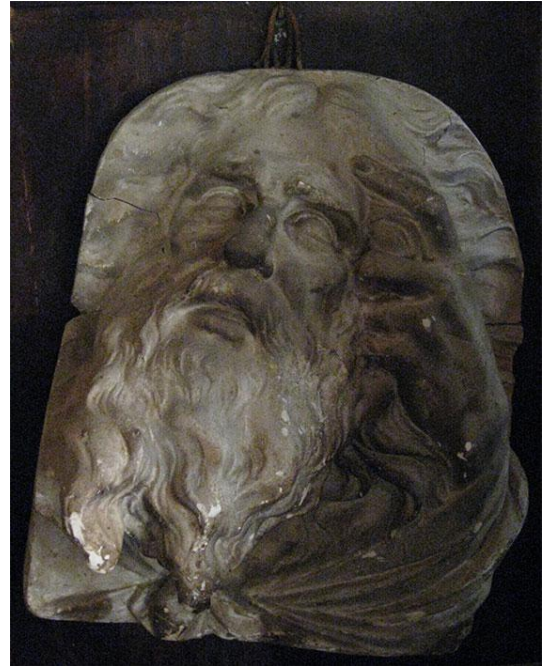


Fig. 658. Vaciado de una cabeza antigua procedente del obrador de José María Ponsoda. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

258.

Crucifijo. Ca. 1922.

Madera. 40 x 36 x 32 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

Carente de policromía, la obra [Fig. 659], se relaciona estrechamente con el *Crucifijo* tallado en madera de doradillo, donado a la Catedral de Valencia en 1939 [L.E., nº 34], [Fig. 660], y con la imagen en de la cripta del Asilo de San Eugenio de Valencia [L.E., nº 1537]. Reducida a la cabeza y parte del torso, ofrece un expresivo realismo fundado en la tradición del renacimiento y el primer naturalismo. Su impronta se detecta en algunas obras de posguerra como el Cristo del Miserere de Almoradí [L.E., nº 2814].

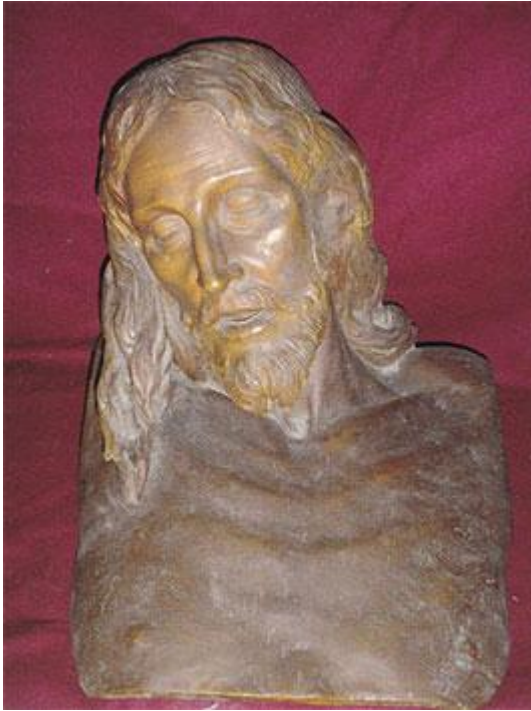


Fig. 659. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 660. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1922. Catedral de Valencia. Iglesia del Milagro.

259.

San Juan de Dios. 1928.

Madera policromada. Tamaño natural.

Granada. Casa de los Pisa. Archivo-Museo San Juan de Dios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1900.

El busto muestra la cabeza del santo inclinada hacia atrás, con la boca entreabierta y los ojos entornados [Fig. 661]. El sobrio realismo, de rasgos ásperos, contrasta con el tratamiento de la peana, carente policromía, que acusa la huella de las gubias. La obra se inspira acaso en el *San Juan de Dios* orando de rodillas, en arrebato místico, de Jacinto Higuera, conservada en el Museo de Jaén, primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1920, de la que en cierto modo constituye una reducción. Formó parte junto a un relieve y otro busto de la exposición de misiones que los Hospitalarios instalaron en el hospital mental que regentaban en Ciempozuelos (Madrid), y hoy se integra en la colección del Archivo-Museo de la Casa Pisa, en compañía de obras de otros autores como Jacinto Higuera o Federico Marés, del que se conserva una imagen arrodillada del fundador de los Hospitalarios fechada en 1965. Merece señalarse al respecto la existencia entre el material procedente del obrador, conservado en la casa familiar de nuestro escultor en Moncada, de una fotografía de ambos bustos sobre una tela en la que podía leerse en letras bordadas las leyendas: “Agonía Extática”, alusiva a la obra que nos ocupa, y: “Muerte dichosa”, referida al otro busto encargado conjuntamente, cuyo paradero desconocemos [Fig. 662].



Fig. 661. José María Ponsoda, San Juan de Dios. 1928. Granada. Casa de los Pisa. Archivo-Museo San Juan de Dios.



Fig. 662. José María Ponsoda, *Bustos de San Juan de Dios*. 1928. Granada. Casa de los Pisa. Archivo-Museo San Juan de Dios.

260.

San Juan de Dios. Ca. 1928.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

Conocido por las fotografías antiguas del obrador [Figs. 663, 664], muestra la cabeza de San Juan de Dios, inspirada en el retrato verdadero o *vera effigies del santo*, que después de la Guerra Civil inspiró la nueva imagen del sanatorio antituberculoso de la Malvarrosa [L.E., nº 2612], y las de Pamplona [L.E., nº 2956], y Zaragoza [L.E., nº 3036], coronada de espinas, como *Alter Christus*, siguiendo la iconografía de la imagen conservada actualmente en el museo Casa Pisa de Granada [L.E., nº 1899], cuyo estilo y cronología parece compartir.



Fig. 663. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1928. Paradero desconocido.



Fig. 664. José María Ponsoda. *Detalle de la obra anterior con corona de espinas.*

261.

San Juan Bosco. 1929.

Madera policromada. Tamaño natural.

Sarrià. Salesianos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1952.

La obra [Fig. 665], fue ejecutada a partir de una fotografía tomada el 3 de mayo de 1886 en la finca de los Martí Codolar durante una de las visitas del fundador a Barcelona [Fig. 666], en ella figuraba al lado de Don Rua, su inmediato sucesor. A esta fotografía remiten tanto el rostro, de sorprendente parecido, especialmente cuidado en detalles como los cabellos lacios y la frente surcada por arrugas como el cuidado estudio de las manos. El busto, encargado con ocasión de la beatificación de Don Bosco el 2 de junio de 1929, presentaba al nuevo beato con sotana y manteo, al modo del bulto funerario del beato Pignatelli labrado por el escultor neoclásico Antonio Solá (Barcelona, 1780-Roma, 1861), para la iglesia del Gesù de Roma [Fig. 667].



Fig. 665. José María Ponsoda, *San Juan Bosco*. 1929. Salesianos de Sarriá. (Destruído).

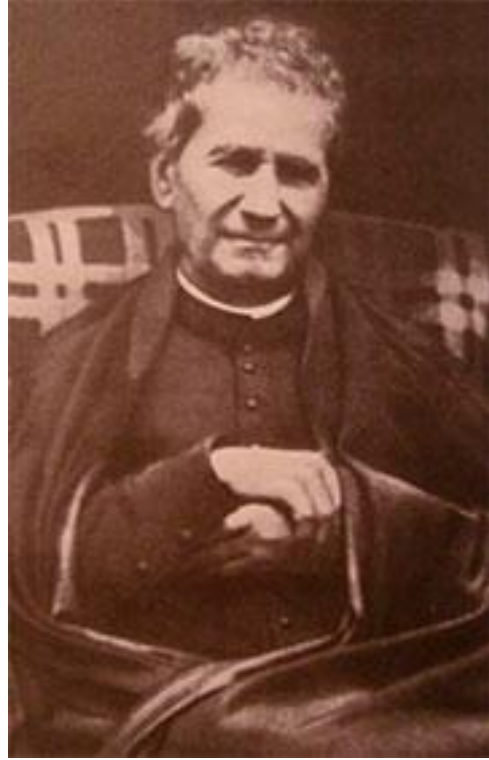


Fig. 666. San Juan Bosco en una fotografía tomada en 1886.



Fig. 667. Antonio Solá, *El Beato Pignatelli flanqueado por la Esperanza y la Caridad*. 1843. Roma. Iglesia del Gesú.

262.

San Juan Bautista. Ca. 1932.

Escayola policromada.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

El busto, hasta el tórax, cubierto con la piel de camello, muestra la cabeza ladeada, de intensa expresión [Fig. 668]. La obra ofrece paralelismos con el *San Juan Evangelista* de *El Calvario* de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135], [Fig. 669], con el que difiere en algunos aspectos, como la posición del cuello o la supresión de la barba.



Fig. 668. José María Ponsoda, *San Juan Bautista*. 1932. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 669. José María Ponsoda, *San Juan Evangelista*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.

263.

Virgen de la Merced. Ca. 1940.

Madera policromada. 45 x 38 x 27 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

Realizada en torno a 1940, a juzgar por el dorado en oro comercial de los ropajes [Fig. 670], en la línea de los minuciosos trabajos que todavía se ejecutaban en la época, la obra, inspirada en la imagen de la Virgen de la Merced de Barcelona [Fig. 671], a la que añade una toca, al modo utilizado por la imagen cuando se presentaba vestida con ricos tejidos, muestra la influencia del historicismo medievalista en la obra de José María Ponsoda, atestiguada desde los años veinte en la *Purísima Concepción* de Jaca [L.E., nº 1569], y larga lista de imágenes que la tomaron por modelo [Fig. 672].



Fig. 670. José María Ponsoda, *Virgen de la Merced*. Ca. 1940. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 671. Pere Moragues? *Nuestra Señora de la Merced*. 1361. Barcelona. Basílica de la Merced.



Fig. 672. José María Ponsoda, *Purísima*. Post. 1939. Paradero desconocido.

264.

San José. Ca. 1950.

Mármol blanco. 36 x 27 x 23,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Realizada en torno a 1950, fecha orientativa que cabe establecer entre la realización en 1946 de la parte escultórica panteón de la familia de José María Ponsoda en el cementerio de Moncada, y el busto de Amparo Ballester Boix [L.E., nº 3022], ambos en mármol blanco del país, semejante al de esta cabeza [Fig. 673], constituye una versión pétreo de la cabeza de San José que integraba el grupo del tránsito del santo en la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302]. La materialización en mármol de sus volúmenes para gozar de sus formas puras atestigua el aprecio del escultor hacia esta obra ejecutada en 1922, en la plenitud de su estilo.

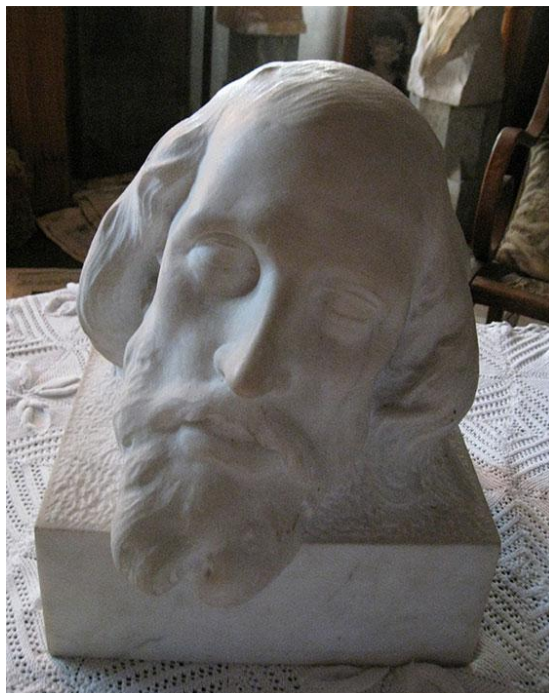


Fig. 673. José María Ponsoda, *San José. Ca. 1950.*
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

265.

Rostro de Jesucristo. Ca. 1958.

Madera policromada. 44 x 22 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Acusa la influencia de los rostros del Cristo de la Sábana Santa, que José María Ponsoda llevó a cabo en torno a 1958. Relacionada con esta obra [Fig. 674], se encuentran sendos modelos en escayola en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada y Ricardo Rico de Valencia.



Fig. 674. José María Ponsoda, *Rostro de Jesucristo*. Ca. 1958. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

7.3.1.2.3. Imágenes y grupos de devoción.

266.

San Narciso. 1901.

Madera policromada. 60 cm de altura.

Firmada en la peana: “Propiedad de Narsiso Bosc (sic)”. (En lateral izquierdo.). / “José María Ponsoda. Barcelona. Año 1901”. (En lateral derecho.).

Colección particular.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2.

Se trata de la segunda obra documentada del escultor en su *Libro de Encargos*. Fue realizada en Barcelona para Narciso Bosch vecino de Moncada, probablemente conocido de sus parientes, establecidos en esa población, entre los que se encontraba su primera esposa, Dolores Molina Bravo, pues no se entiende de otro modo la elección de un artista novel vecindado en aquella ciudad, cuando en Valencia existían numerosos obradores de imaginería, que realizaban abundantemente obras de devoción privada. Curiosamente el *Niño de Pasión*, que le precede en la lista de encargos [L.E., nº 1], fue tallado para Francisca Molina, cuñada del escultor y vecina también de Moncada. La circunstancia de efigiar el santo del comitente, nos sitúa ante una pieza de devoción onomástica, encargada probablemente para favorecer a un artista joven, falto de recursos, que trataría de complacerle, realizando una obra correcta, a cuyo éxito coadyuva asimismo la calidad de la decoración, realizada en oro fino. Fue adquirida por su actual propietario, en el mercado del arte valenciano en 2011, a raíz de la inscripción que figura en la peana. Gracias a ella podemos admirar el dominio del oficio de José María Ponsoda a la edad de diecinueve años [Fig. 675], aún a pesar de algunos defectos como el canon corto, el reducido tamaño de las manos en relación al cuerpo, o la deformidad del dedo pulgar de la mano derecha. El Santo de pie, sobre una peana cuadrada, viste alba, *tunicella* y casulla gótica, roja, de resonancias martiriales como la palma que porta en la mano izquierda. La diestra, que hoy presenta los dedos mutilados, sostendría el báculo, perdido en la actualidad. La cabeza barbada, está tocada con una mitra goticista, tendencia a la que cabe adscribir el plegado anguloso de los paños. El peso del historicismo se deja sentir en otros aspectos como el palio, de la casulla o la *tunicella*. Aun así su influencia es menor que en el San Venancio de Venancio Vallmitjana del Museo de Arte Moderno de Barcelona, o en el San Agustín modelado por el

escultor Celestino Devesa para el taller “El Arte Cristiano” de Olot [Fig. 676]. El rostro es noble y su expresión devota recuerda el grabado y la pintura religiosa coetánea, singularmente las litografías de San Nicolás y San Remigio de Turgis, o el *San Agustín* pintado por Fernando Cabrera para la iglesia del santo en Alcoi. Ponsoda anotaba en 1907 la anotación de otro San Narciso, esta vez para Vicente Torres, de Valencia, para quien realizó diversos trabajos, podría relacionarse con alguna de las fotografías de santos obispos mártires del obrador [Figs. 677, 678].

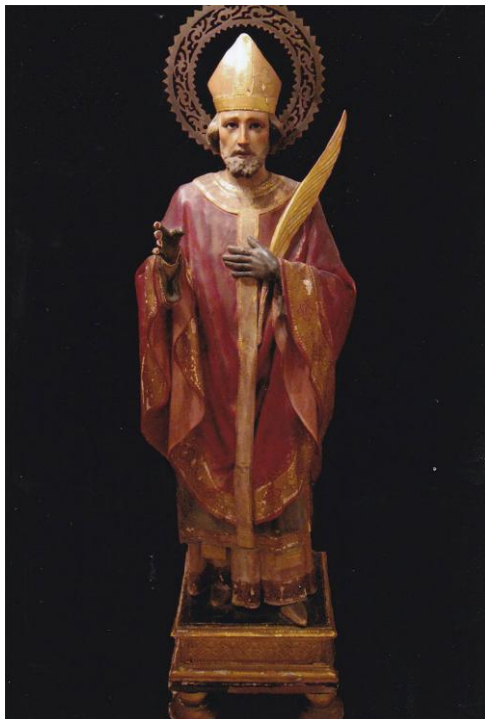


Fig. 675. José María Ponsoda, *San Narciso*. 1901. Colección Particular.



Fig. 676. Celestino Devesa, *San Agustín*. Ca. 1900. Modelo del taller “El Arte Cristiano”.



Figs. 677, 678. José María Ponsoda, Dos santos obispos mártires, realizados en la primera época del obrador.

267.

Santa Filomena. 1910.

Madera policromada.

Lliria. (Destruída).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 30.

La obra, identificable con la fotografía del obrador [Fig. 679], en tanto no tenemos constancia de que llegara a tallar otra imagen de esta misma santa, mostraba la mártir de pie, con la mirada dirigida al cielo, sobre una peana octogonal moldurada, portando el ancla, y un haz con la palma martirial y la vara de flores, alusiva a la pureza, atributos encontrados al abrir su sepulcro en las catacumbas de Santa Priscila de Roma. A sus pies figuran las flechas con las que a decir de los forenses fue traspasado su cuerpo.

El modelo en relación al cual existe un boceto en la colección Ricardo Rico, se aparta de las obras de paños quebrados, de inspiración *Saint Sulpice*, resultando próximo a las imágenes de santas mártires de la escultura valenciana de los siglos XVIII y XIX, como las antiguas efigies de Santa Bárbara de Casinos y Faura. A ellas remite la túnica corta ceñida con mangas, sobre otra larga, deformación de la *stola* de las doncellas romanas, y la corona que porta sobre la cabeza, alusiva a su origen principesco, determinado por las revelaciones de la madre María Luisa de Jesús. Es probable que la obra fuera ejecutada para algún templo de Lliria, pues figura como destruida en nota marginal. No obstante, a juzgar por las fotografías sus dimensiones que no constan en el *Libro de Encargos* debieron ser discretas.



Fig. 679. José María Ponsoda, *Santa Filomena*. 1910. (Destruída).

268.

San Juan de Dios. 1913.

Madera policromada. 95 cm de altura total.

Ciempozuelos (Madrid). Hospital Psiquiátrico. Hermanos de San Juan de Dios. (Paradero desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 345.

Destruída probablemente en 1936, la imagen [Fig. 680], cuyo rostro recuerda la de la capilla del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia [L.E., nº 85], debió encargarse para las dependencias conventuales u hospitalarias del complejo que los Hermanos de San Juan de Dios regentaban en Ciempozuelos, en tanto el escultor realizó para ellos un original grupo escultórico destinado acaso a presidir la capilla [L.E., nº 323]. El santo, vestido con el hábito de la orden hospitalaria, llevando el zurrón colgado de un brazo, sostiene al Niño Jesús, al que señala con la diestra, a la manera de San Antonio de Padua o San Cayetano, cuya iconografía asimila. El modelo se relaciona con las imágenes de San Antonio inspiradas por la estampa devota y la imaginería olotense de reproducción en serie, a la que remite la figura del niño, en la línea de los niños de cuna reproducidos en sus catálogos.



Fig. 680. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1913. Ciempozuelos. Hospital Psiquiátrico. Hermanos de San Juan de Dios. (Paradero desconocido).

269.

Niño Jesús Pastor. Ca. 1911-1913.

Madera policromada. 40 cm.

Quart de les Valls. Iglesia de San Miguel.

Documentado por la tarjeta del obrador pegada al dorso, debió realizarse en torno a 1911-1913, época en la que el escultor fue: “Ayudante de la Escuela Oficial de ARTES Y OFICIOS Y PROFESOR AUXILIAR DEL INSTITUTO GENERAL Y TECNICO de VALENCIA”, como allí se afirma. El Divino Infante vestido con una túnica que deja al descubierto parte del pecho, bendice con la diestra, sentado sobre un montículo, del que han desaparecido los corderitos [Fig. 681]. El modelo se basa en las obras de los siglos XVIII y XIX, como la que se conserva en la Ermita de Nuestra Señora de Belén de Córdoba [Fig. 682].



Fig. 681. José María Ponsoda, Niño Jesús Pastor. Ca. 1911-1913. Quart de les Valls. Iglesia de San Miguel.

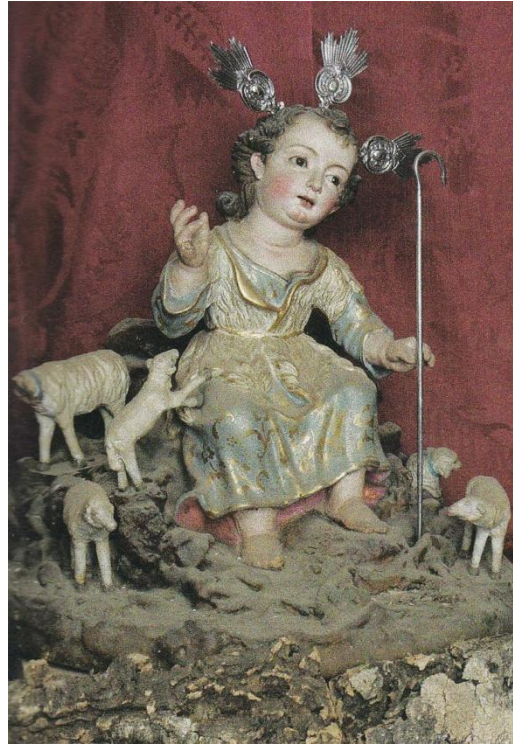


Fig. 682. Escuela Andaluza, Niño Jesús Pastor. Siglo XVIII. Córdoba. Ermita de Nuestra Señora de Belén.

270.

Purísima Concepción. 1916.

Madera policromada. 110 cm con la enrayada.

Paradero desconocido.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 541.

Encargada por Vicenta Espinar, cuyo nombre figura en una fotografía del obrador, puede considerarse obra de devoción, en tanto excede el metro de altura con la enrayada [Fig. 683]. Inspirada en la realizada en 1910 para las misiones franciscanas de Tánger [L.E., nº 222], como en aquella, la Virgen se dispone de pie, sobre un trono de ángeles y nubes en el que figura un orbe esférico. Viste túnica y manto, una de cuyas puntas recoge entre las manos, juntas en ademán de oración, mostrando la cabeza ligeramente inclinada en señal de humildad. A semejanza del afortunado prototipo del que procede, el trono incorpora sendos angelitos, uno ofreciendo una guirnalda de flores, en alusión a su pureza, y otro sosteniendo una filacteria. En sustitución del mancebo en el lado derecho, dispone dos serafines para equilibrar la composición. Está documentada una segunda versión de la imagen de Tánger, en esta ocasión se trató de una obra de culto en la que prescindió de los ángeles del trono [L.E., nº 931].



Fig. 683. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. 1916. (Paradero desconocido).

271.

Sagrado Corazón de Jesús. 1916.

Madera policromada. 70 cm sin la enrayada.

Guadassèquies. Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 563.

Conservado actualmente en la capilla de la Comunión de la nueva iglesia de la Virgen de la Esperanza de Guadassèquies, donde también se venera una imagen de la titular, obra de Damián Pastor, procedente del antiguo templo, se concibió sin duda como imagen de devoción, como atestigua su discreto tamaño y el carácter particular del encargo. La idealización del rostro, la sobriedad del drapeado y las finas orlas clasicistas de roleos apuntan hacia una obra realizada según los parámetros decimonónicos [Fig. 684]. El modelo, que observa en su verticalidad ciertos paralelismos con la *Aparición del Corazón de Jesús a Margarita de Alacocque* de Louis Auguste Turgis (1818-1894), [Fig. 685], que inspiró diversas imágenes a los talleres de Olot, puede relacionarse con los ejemplares de la iglesia de Catral, atribuido a Damián Pastor, y Xaló, del discípulo de Modesto Pastor José Burgalat. También con la imagen de los Hermanos Terciarios de Palma de Gandía, obra de comienzos de siglo labrada en algún obrador valenciano. Su utilización por el escultor Venancio Marco, avala asimismo el predicamento de que gozó en la Valencia de su tiempo.



Fig. 684. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1916. Guadassèquies. Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.

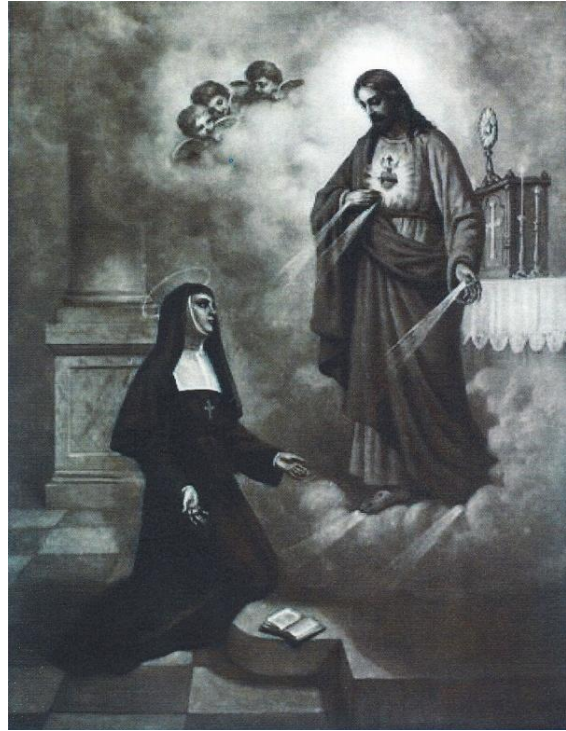


Fig. 685. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Aparición del Sagrado Corazón de Jesús a Margarita de Alacocque*.

272.

Niño Jesús. 1917.

Madera policromada.

Alcoi. Antiguo Hospital. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 766.

El Niño, dispuesto sobre un promontorio rocoso que representa el Gólgota, donde se elevaba el madero, y en él que apoyaba su cuerpo, mientras dirigía la mano derecha al cielo, enseñando con la izquierda su corazón [Fig. 686], fue realizado a instancias de la madre Vicenta Tomás, superiora de las Terciarias Carmelitas, o Carmelitas de la Caridad que atendían el Hospital de Alcoi. Se trata de una de las mejores figuras infantiles llevadas a cabo por el escultor, que lo tuvo en gran estima, como atestigua las tarjetas postales del mismo, existentes en su archivo personal, que mandó a sus amistades, y las réplicas que realizó del mismo. A pesar de partir de los modelos habituales de los obradores catalanes de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que popularizaron los niños en cruz, como atestigua el Niño de esta procedencia que se veneraba en el Colegio de San José de Villafranca de los Barros (Badajoz), conocido por una antigua fotografía [Fig. 687], el rostro resulta de extraordinaria viveza inspirado sin duda en algún modelo real.



Fig. 686. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1917. Alcoi. Antiguo Hospital. (Destruído).



Fig. 687. Obrador barcelonés, *Niño Jesús*. Ca. 1900. Villafranca de los Barros. Colegio de San José.

273.

San Antonio de Padua. 1918.

Madera policromada. 52 x 24 cm.

Cocentaina. Convento de Religiosas Clarisas.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 871. LÓPEZ CATALÁ, E., “El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentiana”, en FERRER MARSET, P., (Coord.), *Clarisas, 350 años en Cocentaina*, Cocentaina, 2005, p. 336, nº 28. “La obra del escultor José María Ponsoda Bravo en Cocentaina”, *Revista de Fiestas de la Virgen del Milagro*, Cocentaina, 2007, p. 96.

Conservada en la clausura del convento de religiosas Clarisas de Cocentaina, fue encargada por un particular de la población para su devoción privada. La obra [Fig. 688], escasamente inferior a la altura que figura en la documentación, puede relacionarse con otras imágenes de devoción, de la que existe fotografía en el archivo del obrador [Fig. 689], donde también se conserva una fotografía suya. La tarjeta del obrador, pegada en el interior de la peana tampoco deja lugar a dudas: “Taller y Estudio de Escultura de José M^a. Ponsoda Bravo EXAYUDANTE de la Escuela Oficial de ARTES Y OFICIOS y del INSTITUTO GENERAL Y TÉCNICO de VALENCIA Plaza de San Lorenzo, 2”. El santo, cuyo modelo inspirado por la estampa devota, reelabora planteamientos de la tradición valenciana [Figs. 690, 691], viste el hábito franciscano, y sostiene el Niño Jesús, y el lirio de azucenas, referido a su virginidad. El estilo idealizado no desmerece la elevada calidad de la talla, patente en los bellísimos rostros y en detalles concretos como los cabellos del niño, o las hojas del libro abierto, alusivo a la predicación y al magisterio del taumaturgo franciscano, que figura en el lado izquierdo de la peana ricamente cincelada sobre el oro fino.



Fig. 688. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1918. Coccinella. Convento de Religiosas Clarisas.



Fig. 689. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.



Figs. 690, 691. José Esteve Bonet, Imagen de San Antonio de Padua de los Franciscanos de Ontinyent (destruido). Procedía del convento de Capuchinos. Imagen de San Antonio de Padua de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (atribución).

274.

Santa Catalina. 1918.

Madera policromada. 50 cm de altura.

Cáceres. Convento de los Franciscanos (Paradero Desconocido).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 881.

Conocida por una fotografía que la muestra junto a un *San Antonio* de devoción anterior [Fig. 692], conservado actualmente en el convento de las Clarisas de Cocentaina [L.E., nº 871], se trata de la imagen encargada junto a un San Gonzalo por los Franciscanos de Cáceres. La santa, una de los antiguos patronos de la ciudad extremeña, con túnica ceñida, manto abrochado al cuello y cruzado en diagonal sobre el cuerpo, y toca sobre su cabeza, sostiene la espada con la que fue decapitada, junto a la que reposa la rueda dentada de su fallido martirio, y sostiene el libro alusivo al magisterio. El modelo responde a una estampa inglesa de inspiración historicista [Fig. 693], que procedente del obrador conserva la colección de Dolores Soler Ballester.



Fig. 692. José María Ponsoda, *Santa Catalina* de los Franciscanos de Cáceres junto al *San Antonio* de las Clarisas de Cocentaina. 1918.



Fig. 693. Establecimiento litográfico inglés. *Santa Catalina*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

275.

Niño Jesús. 1918.

Madera policromada.

Cocentaina. Iglesia de Santa María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 923.

Conservado en la colección museográfica de la iglesia de Santa María de Cocentaina, se trata de la imagen encargada por el párroco-arceprioste Pedro Colomina en 1918. En ella, el niño vestido con túnica ceñida, figura sentado sobre un trono de nubes, con el corazón inflamado y los brazos extendidos en señal de entrega [Fig. 694], fundiendo de este modo la iconografía del infante con la del Corazón de Jesús que simboliza su amor a los hombres. Relacionado con otros niños Jesús de los que el archivo fotográfico del obrador conserva referencias, el modelo, resulta semejante al de otras imágenes publicadas por los principales nombres de la imaginería valenciana de comienzos del siglo XX en sus tarjetas y

folletos publicitarios [Fig. 695]. La reproducción de una misma imagen en varios de ellos, atestigua la dificultad de establecer la autoría de los modelos.



Fig. 694. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1918. Cocentaina, Iglesia de Santa María.



Fig. 695. Obrador valenciano, *Niño Jesús*. Ca. 1910.

276.

Sagrado Corazón de Jesús o Cristo Rey. Ca. 1920.

Madera policromada. Inferior a un metro.

Pamplona. Religiosas del Ave Maria. Paradero desconocido.

Conocido por una fotografía del obrador en la que al dorso se lee: “Pamplona en las Ave Marias”, debió realizarse en torno a 1920, como se desprende de otras obras remitidas a los Dominicos de la capital navarra en 1919 [L.E., nº 947], y 1922 [L.E., nº 1280]. Jesucristo vestido con túnica y manto de anguloso plegado, a la boga goticista, figura sentado en un sillón de diseño ecléctico, en el que se muestra un tarjetón con el monograma del Ave María y sendos serafines, bendiciendo con la diestra mientras muestra su Corazón [Fig. 696]. Dicho sillón descansa sobre un trono de nubes evanescentes del que emerge un serafín que le besa el pie izquierdo, mientras apoya el derecho sobre un orbe, en referencia a su reinado. Se trata de una obra que funde la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús con la de Cristo Rey, al uso de algunos modelos olotenses planteados desde las coordenadas del eclecticismo [Fig. 697]. Una referencia a ella en el *Libro de Encargos* figura a propósito de la imagen encargada por un particular de Utiel en 1942 [L.E., nº 2719].



Fig. 696. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1920. Pamplona. Religiosas del Ave María. Paradero desconocido.



Fig. 697. Obrador olotense, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1920. Álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*.

277.

El Cristo del Salvador. 1925.

Madera policromada. 40 cm de figura.

Paradero desconocido.

Inscripciones: “S^{mo} CRISTO DEL SALVADOR”. (Inciso en la peana.).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 958.

Realizado para un particular de Valencia en madera de ciprés, el crucifijo se dispone sobre un montículo con peana de moldura mixtilínea dorada, al uso de los ejemplares del siglo XIX llamados de escritorio, cuyo tamaño excede [Fig. 698]. En dicho montículo figura asimismo la figura genuflexa de María Magdalena, agarrada a la cruz, con semblante lloroso. Su estética decimonónica, sugestionada por la estampa devota del momento [Fig. 699], contrasta con la vetusta efigie del crucificado, que reproduce con notable fidelidad la imagen protogótica del Cristo del Salvador de Valencia, con el nimbo y la peluca postiza con la que se veneraba a la sazón, atestiguando el carácter ecléctico de las fuentes de inspiración manejadas por nuestro escultor.

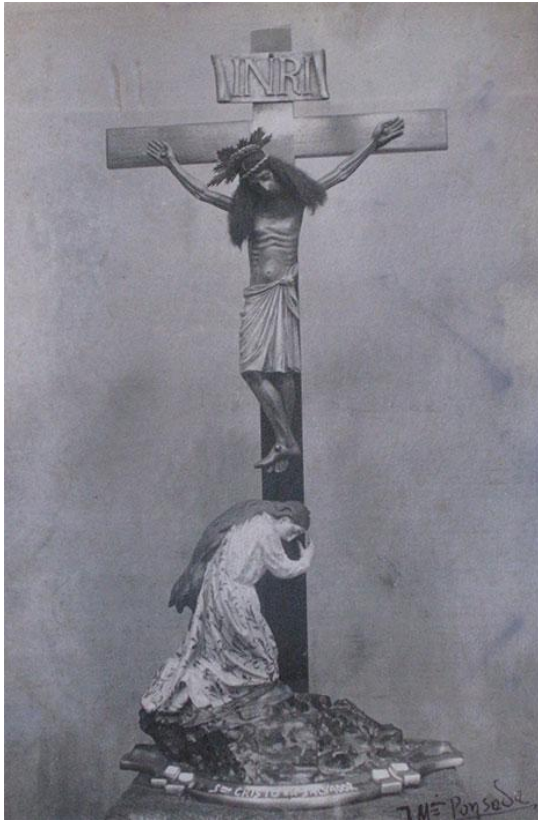


Fig. 698. José María Ponsoda, *El Cristo del Salvador*. 1925. Paradero desconocido.

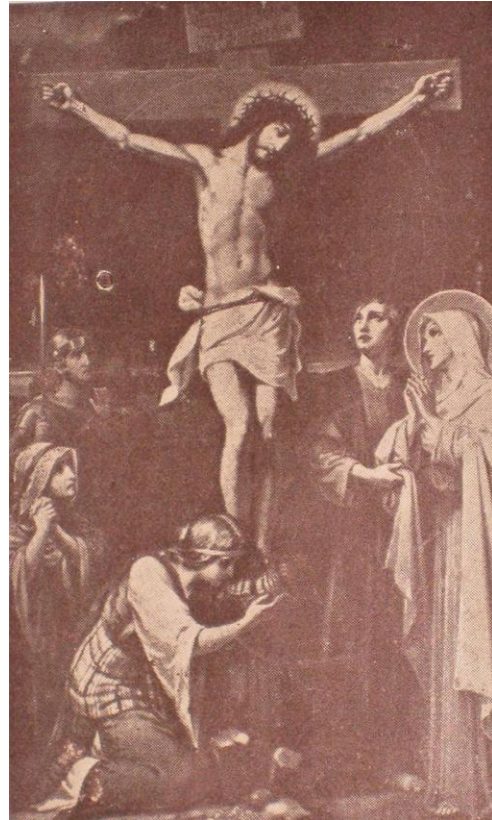


Fig. 699. Estampa devota coetánea del Calvario.

278.

Sagrado Corazón Jesús. 1930.

Madera policromada. 100 cm de altura.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2012.

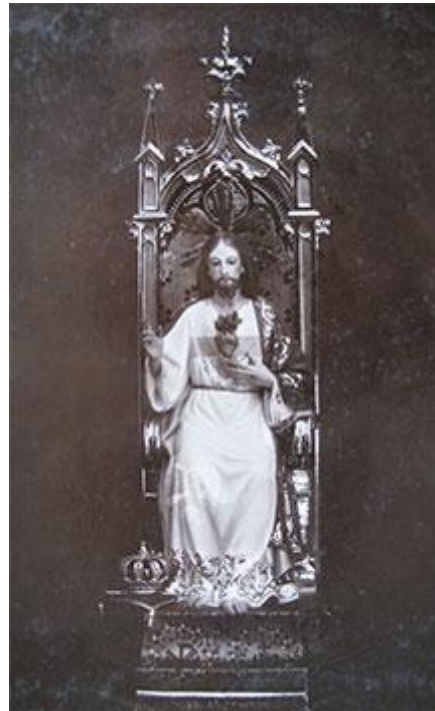
Tallado en madera de cedro por encargo de la señora Viuda de Coco, cliente a la que se vincula otros encargos de devoción, como un Beato Ignacio Delgado [L.E., nº 2223], y otro Sagrado Corazón de Jesús entronizado de menor tamaño [L.E., nº 2303]. Jesucristo sentado en un trono con pináculos y tracería goticista, sostiene el cetro y bendice con la diestra [Fig. 700], siguiendo la iconografía de Cristo Rey que divulgaron los talleres de Olot en incontables modelos [Fig. 701], pues aunque muestra el corazón no lo enseña, como en las imágenes que siguen expresamente su iconografía. José María Ponsoda menciona como: “modelo catalán”, el empleado en el Sagrado Corazón de Jesús entronizado del obispo de Teruel, León Villuendas Polo (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3078.). En los modelos olotenses o barceloneses el trono se sujeta al neogoticismo en boga, aunque también existieron otros de tendencias eclécticas o abarrocadas. Esta caracterización neogótica del trono de las imágenes devotas [Figs. 702, 703], aparece incluso en obras de gran tamaño como la de Benicolet [L.E., nº 787], que he identificado a partir de una fotografía antigua [Fig. 704]. La inscripción que acompaña la fotografía de la presente obra: “Imagen tallada en madera color nogal y cara y manos y pies imitando al marfil. Adquirida por los S^{res} Familiares de Coco Valencia”, señala que la decoración se realizó directamente sobre la madera, al igual que la imagen de mitad tamaño encargada más tarde por la misma cliente [L.E., nº 2303], anticipándose a algunos trabajos con las vestiduras cinceladas y pulimentadas, labrados en la posguerra.



Fig. 700. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1930. Paradero desconocido.



Fig. 701. Taller olotense "El Arte Cristiano", *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1900.



Figs. 702, 703. José María Ponsoda, *Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús entronizado o Cristo Rey*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.



Fig. 704. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1917. Benicolet. Iglesia de San Juan Bautista. (Destruído). Fotografía perteneciente al archivo personal del dorador y pintor de imágenes Juan Bautista Sanjuán Galiana.

279.

La Sagrada Familia. 1925.

Madera policromada. 60 cm de altura.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1562.

Conocido por la fotografía del archivo personal del escultor [Fig. 705], se trata del grupo encargado en 1925 por un particular de Teruel. El *Libro de Encargos* registra otros dos grupos de la Sagrada Familia, que no pueden corresponderle, uno de 1916 en que San José figura como obrero [L.E., nº 566], identificable con un boceto en barro del obrador, y otro de 1931 [L.E., nº 2052], cuya altura excede el carácter sutil y delicado de este conjunto. Dispuesto sobre una peana alargada, que se incurva al centro para soportar la figura del Niño Jesús, de pie, sobre un orbe que emerge de un trono de nubes, presenta a su derecha a la Virgen María en atenta solicitud maternal hacia el Niño, y a San José a la izquierda, con la mano en el pecho y la vara florida de la elección, contemplando la escena en actitud complaciente. El modelo, vinculado a la estampa devota que informó los grupos de los obradores barceloneses y olotenses, se relaciona con el conjunto reproducido en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 200, nº 6263)*, [Fig. 706], y recuerda con variaciones los grupos de Damián Pastor para la ermita de la partida del Barranquet en Carcaixent [Fig. 707], y Venancio Marco [Fig. 708].



Fig. 705. José María Ponsoda, *La Sagrada Familia*. 1925. Paradero desconocido.



Fig 706. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos, *La Sagrada Familia*. Ca. 1925.



Fig. 707. Damián Pastor, *La Sagrada Familia*. Ca. 1900. Carcaixent. Ermita del Barranquet. Destruída.



Fig. 708. Venancio Marco, *La Sagrada Familia*. Primer Tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

280.

La Virgen Niña. 1925.

Madera policromada. 70 cm.

Lorca. Religiosas Mercedarias. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1599.

Viste capa y una prenda de mangas cortas, deformación de la *palla* y el *chiton*, sobre la túnica, que ciñe con cingulo, al modo de las mártires de los primeros siglos del cristianismo [Fig. 709], evocación anacrónica de un pretendido arqueologismo, que entronca con el deseo de la modernidad de ahondar en la antigüedad de lo bíblico, a través de elementos tomados de la imaginería de los obradores barceloneses [Fig. 710]. Presenta el cabello ceñido por una cinta, y porta la azucena, simbólica de su concepción inmaculada, mientras extiende la mano sobre el pecho, en ademán de su aceptación por el plan de Dios cuando era una niña, al presentarla en el templo. Se trata de la imagen encargada por las Mercedarias de Lorca, pues aunque realizó otras tres, una destinada a las Dominicas de Alcañiz [L.E., nº 1926], otra a las Hermanas de Santa Ana del Grao de Valencia [L.E., nº 1981], y otra encargada en 1962 por una persona particular para las Clarisas del barrio valenciano de Ruzafa [L.E., nº 3256], ésta es la que más se acerca al estilo del escultor en torno a 1925, que gusta de las peanas cinceladas y los ropajes ornamentados a modo de ricas telas, y a las dimensiones que figuran en la documentación; en tanto la primera era obra de vestir, la segunda puede identificarse con una fotografía del obrador, y la tercera se sabe incorporaba un libro, una azucena, y tres tórtolas.



Fig. 709. José María Ponsoda, *La Virgen Niña*. 1925. Lorca. Religiosas Mercedarias. (Paradero desconocido).



Fig. 710. Obrador barcelonés. *La Virgen Niña*. 1925.

281.

Nuestra Señora de la Salud. 1925.

Madera policromada. 60 cm.

Algesesí. Colección de Elvira y Josefina De la Plaza. (Destruída en 1936).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1607.

El encargo, debido a las hermanas Elvira y Josefa De la Plaza, hemos de relacionarlo con la devoción privada de ambas comitentes, pues aunque ambas alentaron algunas iniciativas benéficas, su tamaño, inferior a la imagen original, desmiente por ello que fuera destinada a algún templo [Fig. 711]. Su realización se enmarca en la revitalización del culto a la Virgen de la Salud, a raíz de la celebración de la coronación canónica de su antigua imagen, llevada a cabo en 1925, cuya corona de metal reproducía

con sorprendente fidelidad. La Virgen, sedente sobre un trono, portaba el Niño sobre su rodilla izquierda, y exhibía el lirio alusivo a su pureza. La obra se inspiraba en la imagen gótica de la de la patrona de Algemés. El escultor se basó en una fotografía retocada de esta antigua efigie, cuadrículada a lápiz para facilitar su reproducción sobre el embón [Fig. 712], como indica la existencia de la misma entre los documentos procedentes del obrador , así como su idealizado rostro. De ahí las palabras “carácter antiguo”, anotadas en el *Libro de Encargos*. Las numerosas fotografías del archivo del escultor de la imagen, vista desde los lados, y el dorso, evidencian la enjundia del encargo. Destruída en 1936, la familia De la Plaza encargó a José María Ponsoda una nueva imagen mucho menos lograda [L.E., nº 2537].



Fig. 711. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Salud*. 1925. Algemés, Colección de Elvira y Josefa De la Plaza. (Destruída en 1936).



Fig. 712. Antigua imagen de la Virgen de la Salud de Algemés. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

282.

Purísima Concepción. Post. 1925.

Mármol. 102 x 32 x 27 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Datable con posterioridad a 1925, fecha del encargo de la *Purísima* de Jaca por el obispo de la diócesis Francisco Frutos Valiente [L.E., nº 1569], de la que constituye una versión reducida [Fig. 713], avanza un tipo de trabajos que no resultan abundantes en la producción del obrador, abocada fundamentalmente a la madera policromada. En 1951 anotó un Corazón de Jesús para el hospital de La Vall d'Uixò, por encargo de Silvestre Segarra [L.E., nº 2974], y en 1960 un Santo Domingo de la Calzada para la capilla del embalse de Loriguilla [L.E., nº 3201]. A diferencia de esta *Purísima*, relacionada con la de Agapito Vallmitjana del Museo Diocesano de Barcelona [Fig. 714], obra en mármol blanco cincelada en 1898, cuya altura resulta asimismo inferior a un metro, no se trata como en ambas de una obra para el culto público, ni tampoco de colección, como puede pensarse de las piezas integradas un discurso expositivo, sino y al igual que la de Barcelona, de una imagen en origen de devoción privada, demandada generalmente como las obras en bronce por una clientela selecta, que al margen de la asociación tradicional con la madera policromada de este tipo de trabajos, valoraba el valor devoto a la par que las virtualidades del modelo traspasado a las formas puras del mármol.

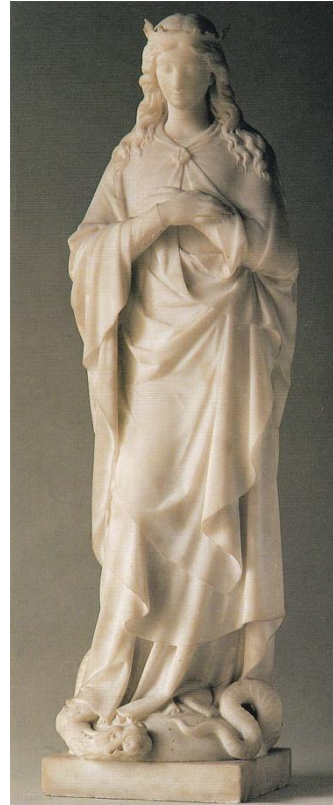


Fig. 713. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*. Ca. 1925. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 714. Agapito Vallmitjana, *La Purísima Concepción*. 1898. Barcelona. Museo Diocesano.

283.

San José y la Virgen. 1927.

Madera policromada. 75 cm de altura.

Cocentaina. Iglesia del Salvador.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1806.

Inscripciones: “San José”/ “S^{ma}. Virgen” (a lápiz en el vástago de las peanas, que soportan las esculturas).

Se trata juntamente con el *San Antonio de Padua* de devoción que guarda el convento de la Virgen del Milagro [L.E., nº 871], de las únicas obras realizadas por José María Ponsoda para Cocentaina, con anterioridad a 1936 que todavía se conservan [Fig. 715]. Las imágenes formaban parte de una Sagrada Familia encargada por el reverendo Vicente Calafí Briva, vicario de la iglesia del Salvador, para la casa de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados que había en la localidad, de la que era capellán. Para ella encargaron al escultor en 1918 el sagrario de la capilla [L.E., nº 820], y en 1930 la imagen de la Virgen de los Desamparados con su trono de ángeles [L.E., nºs 1983, 2014]. No cabe duda de que su elección debió estar condicionada por las numerosas obras que había realizado para la población, entre las cuales cabría destacar las imágenes de San Francisco [L.E., nº 514], y San Antonio de Padua [L.E., nº 621], del convento de los Franciscanos, ésta primera con su retablo, el grupo procesional de la Oración en el Huerto [L.E., nº 997], y las Andas de la Virgen del Milagro, patrona de la población [L.E., nºs 1065, 1066]. A raíz del cierre de la casa de Cocentaina, las religiosas donaron a la iglesia parroquial del Salvador, en cuya demarcación parroquial radicaba, varias imágenes, entre las cuales se encuentran las obras que nos ocupan.

Del conjunto, integrado en origen por la Virgen María, San José y el Niño, restan las dos primeras imágenes, ideadas para ser vestidas. El Niño, actualmente perdido mediría unos veinte centímetros y tendría el cuerpo completamente anatomizado. Las otras, por el contrario, solo lo tienen en las partes visibles. Las cabezas, manos y pies, trabajadas con un tratamiento sumamente cuidado, recuerdan las *cap i potes* catalanas, a las que remiten los antebrazos, articulados mediante alambres. A diferencia de aquellas, brazos y piernas están articulados en su integridad, y las partes no anatomizadas,

labradas con gran detalle. Las figuras, relacionables con las del colegio “La Grande Obra de Atocha”, de A Coruña, obra de Francisco Font [Fig. 716], se sitúan sobre un suelo rocoso de madera, de donde surge un vástago, con un mechón al que van sujetas. En él figura a lápiz las inscripciones: “San José”, “Sma. Virgen”, anotadas por José María Ponsoda, para garantizar el perfecto acoplamiento de las piezas. Éste planteamiento, permitiría disponer las figuras en varias posiciones. Desgraciadamente, la destrucción de otros conjuntos como el de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, donde actualmente existe otro atribuible a Damián Pastor [Figs. 717, 718], presumiblemente traído de otro convento, no nos permite realizar comparaciones.



Fig. 715. José María Ponsoda, *San José y la Virgen*. 1927. Cocentaina. Iglesia del Salvador.



Fig. 716. Francisco Font, *Sagrada Familia*. Ca. 1900. La Coruña. Colegio “La Grande Obra de Atocha”.



Figs. 717, 718. Damián Pastor, *La Virgen y San José*. Ca. 1900. Figuras pertenecientes a un grupo de la Sagrada Familia. Orden Franciscana de Valencia.

284.

Sagrado Corazón de Jesús. Ant. 1929.

Madera de doradillo sobre una base de piedra de Vilamarxant. 51,5 x 22 x 19 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

Jesucristo vestido con túnica lisa y manto echado sobre el hombro derecho, cayendo sobre sillón, de resonancias arqueológicas, como signo de autoridad, bendice con la diestra, mientras muestra su corazón [Fig. 719]. Tallado en madera de doradillo, sin policromía, a excepción de la peana marmolizada, figuró en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, junto a otros trabajos de estudio del obrador como los bustos *Cristo en Getsemaní* y *Cristo Coronado de Espinas*, por poner unos ejemplos. Este tratamiento de la madera se relaciona con la imagen del Sagrado Corazón de devoción, conocida por la fotografía del obrador, identificable con la realizada al Doctor Fernando Rodríguez Fornos [L.E., nº 1728], [Fig. 720]. La obra, conservada por José María Ponsoda, se concibió al igual que aquellos, como pieza destinada a constituir una muestra de la calidad de sus trabajos. A pesar de la carencia de policromía, compartida por otras piezas de esta tipología, se trata conceptualmente de una imagen de devoción. A ella responde tanto su iconografía, que ofrece una alusión a Cristo Rey en el sillón que le sirve de fondo, enfatizando su presencia, como la inspiración piadosa, al uso del nazarenismo pictórico, que gustó de representar a Jesucristo con túnica de amplias mangas sin ceñir, al modo del *Corazón de Jesús* de los Operarios Diocesanos de Salamanca [L.E., nº 1938]. A ella responde asimismo la mirada elevada al cielo, que recuerda el *Corazón de Jesús Eucarístico* de la iglesia del Temple de Valencia [L.E., nº 2018]. Relacionado con la obra que nos ocupa se conserva en la colección Soler Ballester de Moncada, un vaciado en escayola policromada de la misma.



Fig. 719. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ant. 1929. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 720. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1926. Imagen identificable con la encargada por el Doctor Fernando Rodríguez Fornos.

285.

La Virgen Niña. 1930.

Madera policromada. 70 cm.

Valencia. Hermanas de Santa Ana de la calle Camino del Grao. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1981.

Se trata de la imagen encargada por las religiosas de Santa Ana en 1930 [Fig. 721], en tanto la de las Mercedarias de Lorca, documentada en 1925 [L.E., nº 1599], era obra más elaborada, y en consecuencia las referencias en el *Libro de Encargos* son más amplias, pudiendo relacionarse por el cincelado de la peana o las orlas del manto con algunas obras cercanas en el tiempo, como la *Virgen del Rosario* de los Dominicos de Guayaquil (Ecuador), (1926), [L.E., nº 1683], o la *Virgen de la Consolación* de Vila-real (1926), [L.E., nº 1697]. Vestida con túnica ceñida por elegante lazada, y con la cabeza tocada, dispone la mano sobre el pecho en señal de la aceptación de la voluntad de Dios, dirigiendo la mirada al cielo, mientras sostiene un lirio en alusión a la pureza.



Fig. 721. José María Ponsoda, *La Virgen Niña*. 1930. Valencia. Hermanas de Santa Ana de la calle Camino del Grao. Paradero desconocido.

286.

Niño Jesús. 1945.

Madera policromada. 70 cm de figura y 10 de base.

Valencia. Antigua Asociación de Damas Catequistas. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2796. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 25/ 106.

Jesús niño, apoyado sobre un pesebre en el que figuran numerosas cruces, sostiene su cabeza con la mano izquierda, en actitud apesadumbrada, y porta una cruz con la diestra, en clara referencia al gesto de meditar sobre su futura Pasión [Fig. 722]. La composición está tomada de una litografía francesa del Niño de las Cruces, presentada como boceto a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, en la que se puede leer: “LAS MARAVILLAS DEL PESEBRE: todas las cruces que toca se hacen de oro ¡Santa escuela de la Paciencia, enséñame a transformar en mérito todo lo que yo llamo dolor!” [Fig. 723]. La obra sigue la fuente con bastante fidelidad, incluso en detalles concretos como la túnica ceñida y con mangas remangadas que viste el Niño. Perteneciente a la tipología de las imágenes del Niño Jesús pasionario, asocia como aquellas la infancia de Jesús simbolizada por el pesebre en el que nació, a su misión redentora, de la que a decir de los tratadistas sagrados ya tenía conciencia desde entonces. El escultor realizó durante los años cuarenta algunas imágenes de este tipo, como una en la que el Niño se mostraba con los brazos extendidos sobre una cruz, al estilo de las obras catalanas del siglo XIX, en relación a las cuales cabría señalar el Niño Jesús de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús contra la blasfemia, establecida a comienzos del siglo XX en la iglesia de los Dominicos de Valencia, conocido por una fotografía antigua. En ella, el niño, de pie sobre un pedernal, que simboliza el Calvario, se apoyaba sobre la cruz, elevada en el suelo, mientras sostiene los clavos. La demanda de estas iconografías a mediados del siglo XX atestigua la pervivencia en Valencia de la religiosidad sentimental del XIX, en los encargos de asociaciones piadosas y particulares.



Fig. 722. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1945. Valencia. Asociación de Damas Catequistas. (Paradero desconocido).



Fig. 723. Estampa anónima, *Niño Jesús*. Ca. 1920.

287.

San Francisco de Asís. 1945.

Madera policromada. 100 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2800.

Conocida por la fotografía conservada en la Biblioteca Valenciana, subtitulada al dorso: “Se venera en el Noviciado de Los R~~do~~s P.P. O. F. M. de Teruel”, se trata no obstante la imagen regalada por José María Ponsoda al obispo de Teruel León Villuendas Polo en 1945 para su oratorio particular, de la que existe una fotografía de la cabeza en el archivo del obrador. En ella el santo figura de pie, sobre un pedernal en el que figura la calavera, con las manos cruzadas y un crucifijo sobre el pecho, con los estigmas en manos y pies, y la mirada extasiada [Fig. 724]. El hábito está policromado directamente sobre la madera, cincelada, al modo propugnado por los partidarios de la verdad en los materiales. También lo está en otra imagen del santo realizada arreglo al mismo modelo, que sustituye la calavera sobre el pedernal por un libro, existente en el convento franciscano de Teruel, y en otra labrada con anterioridad a la Guerra Civil, conocida por la fotografía del obrador, de mayor movimiento en el cuerpo y expresión más lograda, identificable con la que se mandó a Roma. Relacionado con ella existe un boceto en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada, en el que el santo figura sobre un trono de nubes apoyado en una peana de formas ingrúvidas. Aunque la cabeza de la obra anterior a la Guerra Civil resulte más expresiva que la del León Villuendas, el modelo seguido es el mismo. Dicho modelo, inspirado en la estampa devota [Fig. 725], puede relacionarse con las ilustraciones de las Florecillas de San Francisco que hicieron los pintores José Benlliure Gil y José Segrelles Albert. Relacionadas con la imagen de León Villuendas están la que se mandó a la curia de los Franciscanos en Roma, y la realizada para el provincial de los frailes menores de Valencia en 1952 [L.E., nº 3019].



Fig. 724. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1945. Teruel. Paradero desconocido.

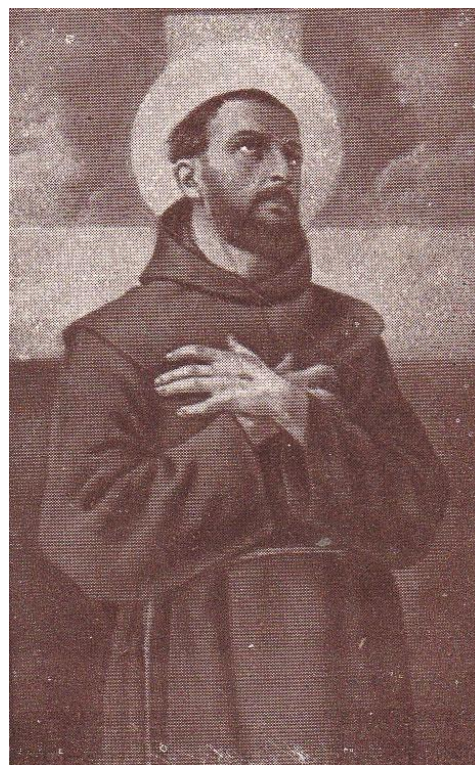


Fig. 725. Estampa devota de San Francisco de Asís. Primer tercio del siglo XX.

288.

Crucifijo. 1948.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2873. *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Jesús Mellado a José María Ponsoda fechada en Almoradí en 1 de marzo de 1948. CABRERA REINA, 2006, p. 30.

Dos encargos, relacionados con dos vicarios de la iglesia de Almoradí durante la posguerra, centran la problemática de esta obra. El de un crucifijo de 30 cm para Jesús Corcuera, y el de otro de 50 para Francisco Bernícola. El primero, hemos de indentificarlo con el que el carpintero Jesús Mellado en carta a José María Ponsoda proponía adquiriera el Ayuntamiento de esta población de la Vega Baja. La anotación: “D. J. de Cazarena Vicario de Almoradí”, del *Libro de Encargos* sin duda responde a un error, pues Corcuera era su verdadero apellido. A pesar de que se afirme su realización en cedro y la cruz en nogal pulimentado, maderas que no solía policromar, y de que el tamaño de la obra sea superior, no puede tratarse en modo alguno del segundo, en tanto la amistad de Bernícola, presidente de la junta de reconstrucción de la iglesia parroquial de San Andrés con José María Ponsoda, por cuya mediación le fueron confiados numerosos encargos, invalida la posibilidad de que este se desentendiera de la imagen y quedara finalmente en el obrador a disposición de otros clientes. En cualquier caso, el carpintero Jesús Mellado en la referida carta al escultor informándole de la llegada de *El Prendimiento* a la población, y de los desperfectos sufridos, solicitaba enviara el crucifijo con el oficial que debía arreglarlos, pues cabía la posibilidad de que lo adquiriera el municipio. La obra, conservada en el ayuntamiento de Almoradí hasta 2015, constituye una de las mejores realizaciones devocionales del escultor, en la línea de sus obras de estudio más destacadas [Fig. 726]. Aunque en un principio debía sujetarse al modelo del Cristo de Velázquez, fuente de inspiración del crucifijo en mármol que presidía la cripta de la Casa-Asilo de Benigánim, la robusta anatomía, liberada ya de rigideces, lo acerca a otros patrones historicistas, como las crucifixiones de Giovanni Battista Benvenuto detto Ortolano de la Pinacoteca de Brera, o Rafael Sanzio de la National Gallery, por poner algunos ejemplos. La elegancia de los paños y el carácter logrado del *rictus mortis* coadyuvan asimismo a la calidad de la obra. Relacionable con este modelo puede señalarse

la imagen del Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de Benimarfull, labrada en 1940 por Carmelo Vicent [Fig. 727].

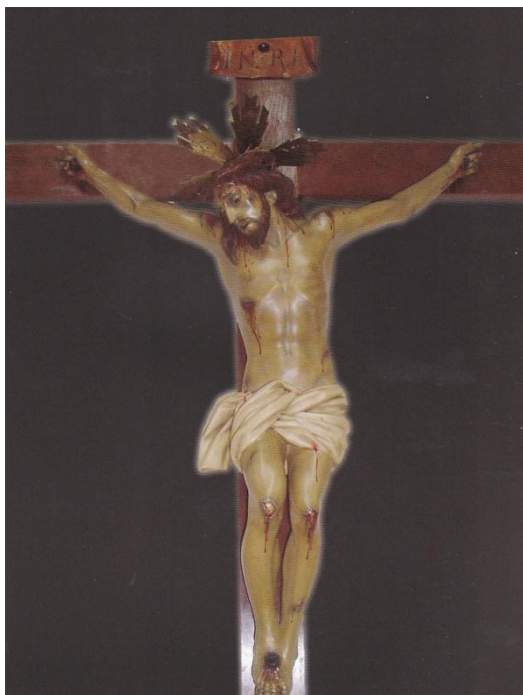


Fig. 726. José María Ponsoda, *Crucifijo*. 1948. Paradero desconocido.



Fig. 727. Carmelo Vicent, *Cristo de la Buena Muerte*. 1940. Benimarfull. Iglesia de Santa Ana.

289.

San Bernardo de Alzira. 1951.

Madera policromada. 45 cm de figura y 5 de peana.

Carlet. Iglesia de San José.

Documentación: APEJMP., *Libro de Cuentas n° 16*. Año 1950 al 1951. Asiento n° 2977. *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*. Carta de María Magdalena Borrás a José María Ponsoda fechada en Carlet en 26 de julio de 1963.

Conservado actualmente en la iglesia de San José de Carlet, se trata de la imagen de devoción encargada por Bernardo Vila e Hijos al escultor, juntamente con una Virgen de las Virtudes, patrona de Villena [Fig. 728]. En el *Libro de Cuentas n° 16*, donde figuran los únicos datos que tenemos sobre la imagen, cuyo número de registro falta en el *Libro de Encargos*, consta que los comitentes estaban domiciliados en Valencia en el número 173 de la Carretera de Barcelona y que fue realizado siguiendo el modelo del santo llevado a cabo para la Alquería del Pi, que cabe identificar con el de la iglesia de la pedanía valenciana de Poble Nou [L.E., n° 2767], [Fig. 729]. En él, San Bernardo vestido con la cogulla, con los brazos caídos en señal de ofrecimiento, figura atado al árbol en el que sufrió martirio. El encargo, anotado en 1 de abril, figura pagado en 20 de septiembre de 1951. Relacionado también con el santo está la carta de María Magdalena Borrás de Carlet a la que José María Ponsoda remitió una fotografía del San Bernardo fundador que hizo para Cardeña [L.E., n° 2714].



Fig. 728. José María Ponsoda, San Bernardo de Alzira. 1951. Carlet. Iglesia de San José.



Fig. 729. José María Ponsoda, San Bernardo de Alzira. 1944. Valencia. (Poble Nou), Iglesia de San Bernardo.

290.

Dolorosa. 1952.

Madera policromada. 50 cm de figura.

Teruel. Catedral.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3009. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, s.f.

Regalada por el escultor al reverendo León Villuendas Polo, obispo de Teruel entre 1944 y 1964, la obra, conservada actualmente en el trascoro de su catedral, forma parte de una serie de imágenes de devoción realizadas para el prelado, que se encontraba entre su círculo de amistades. Dicha serie, está integrada por un San Francisco de Asís [L.E., nº 2800], fechado en 1945, un Sagrado Corazón de Jesús [L.E., nº 3078], de 1955, y la Dolorosa, que nos ocupa, de 1952 [L.E., nº 3009], tallada por tanto entre ambas [Fig. 730]. El maestro, que había realizado muchos años antes otros bustos de la Virgen Dolorosa de estas características, como los encargados por el reverendo José Belda, párroco de Bañeres [L.E., nº 645], y el general Donad en 1917 ofreció la imagen a su amigo, que debió disponerla en su alcoba u oratorio privado [L.E., nº 749]. Dada su pertenencia a la Orden Franciscana, a cuya rama seglar pertenecía, escogió como modelo la imagen existente en la basílica del Gólgota en Jerusalén, que custodian los frailes menores, obra realizada por algún escultor barcelonés entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del XX, acaso Domingo Talarn, que remitió obras a Tierra Santa [Fig. 731]. Dicha imagen fue divulgada por la estampa de Louis Auguste Turgis (1818-1894), [Fig. 732], y por cromolitografías modernas [Fig. 733].

La Virgen de medio cuerpo, cruza las manos sobre el pecho, recogiendo el manto azul sobre el que se cubre, en actitud de meditar sobre los sufrimientos de la Pasión. El puñal clavado al costado y las estrellas de la aureola aluden a la Profecía de Simeón y a los Siete Dolores (Lc 2, 25-35). Relacionadas con la imagen del Gólgota, a la que supera en realismo, incorpora otros aderezos, como una diadema y un nimbo o resplandor en forma de peineta que recuerda la italiana Virgen de la Saletta.



Fig. 730. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1952. Catedral de Teruel.



Fig. 731. Obrador barcelonés? *Dolorosa*. Siglo XIX. Jerusalén. Basílica del Gólgota.



Fig. 732. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Dolorosa del Gólgota*. Fig. 733. *Dolorosa del Gólgota*. Cromolitografía devota. Finales del siglo XIX.

291.

Niño Perdido. 1956.

Madera policromada. 80 cm de figura y 10cm de peana.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3094. *Libro de Cuentas nº 16*. Año 1950 al 1951. nº 3094.

Encargado por Josefa Velázquez de Valencia, atestigua la solicitud al escultor de imágenes de devoción de notable empeño por particulares, en un momento en que cercanos ya los años sesenta quedaba lejano el recuerdo de las primeras décadas de siglo en que atendió numerosos trabajos de estas características. La obra, conocida por la fotografía, con la que José María Ponsoda felicitó la navidad de 1956 a sus amistades [Fig. 734], constituye uno de los últimos trabajos infantiles de relieve, realizados por escultor, quien dejó escrito en el *Libro de Cuentas* nº 16, que de hacer otro de sus mismas características su importe serían 6500 pesetas en lugar de las 5000 cobradas. El Niño, ataviado como peregrino, con sandalias, hábito morado: “imitado terciopelo”, esclavina y sombrero con veneras, al modo del célebre Niño Jesús de Atocha, aparece dispuesto sobre una peana con gran escocia central, portando el bordón y mostrando su mano llagada. La iconografía, habitual a las clausuras conventuales de los reinos hispánicos durante el barroco [Figs. 735, 736], que asociaron el peregrinaje a la condición humana, resulta ajena al siglo XX, en que la devoción al Sagrado Corazón de Jesús determinó la asunción de algunos de sus rasgos, siguiendo la antigua tendencia de infundir al Niño aspectos relacionados con su Pasión. La asociación al Peregrino del recuerdo de la Pasión, fundado en la mano llagada, participa asimismo de esta tendencia, pues Jesucristo se mostró como peregrino a los discípulos de Emaús.



Fig. 734. José María Ponsoda, *Niño Perdido*. 1956. Paradero desconocido.



Fig. 735. Francisco Salzillo, *Niño Perdido*. Último cuarto del siglo XVIII. Alcoi. Convento del Santo Sepulcro.



Fig. 736. *Niño Jesús Perdido*. Olite.
Convento de Santa Engracia.

292.

Niño Jesús Refugio de las Almas. 1956.

Madera policromada. 49 cm de figura y 114 de altura total incluyendo la ménsula.

Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3096. *Libro de Cuentas nº 16*. Año 1950 al 1951. nº 3096.

El Niño, encargado por algún cliente que finalmente se desentendió del encargo, quedando en poder de José María Ponsoda, aparece de pie, sobre un montículo, que asienta en una peana neobarroca de esquinas cortadas con cartelones, en el que figuran tres palomas [Fig. 737]. Viste túnica ceñida dorada, en la que destaca su corazón, y bendice con la diestra, mientras extiende la mano. Una estampa de Louis Auguste Turgis (1818-1894), de un Niño Jesús, con la que puede relacionarse [Fig. 738], dispone otra paloma sobre el brazo extendido del infante, en alusión al alma que ha encontrado ya el refugio brindado por el Niño, frente a las restantes del suelo que figuran buscarlo. La existencia de un modelo de los talleres olotenses, en el que tres palomas se posan sobre la figura infantil, una de ellas en el hombro, atestigua la inspiración devota de la obra, realizada muy probablemente a partir de este u otro modelo semejante, basado en estampa de devoción de comienzos del siglo XX, cuya composición sigue de cerca.



Fig. 737. José María Ponsoda, Niño Jesús Refugio de las Almas. 1956. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 738. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *Niño Jesús Refugio de las Almas*.

293.

San José. 1956.

Madera policromada. 50 cm de altura más la peana.

Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3107. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3107.

Realizada como el anterior por un cliente que finalmente se desentendió del encargo, quedando en propiedad de José María Ponsoda, se aparta del arte devoto de finales del siglo XIX y comienzos del XX que informó la mayoría de las imágenes de San José. En ella el santo viste túnica y manto echado sobre el hombro derecho y recogido bajo este brazo, y sostiene al Niño Jesús, en actitud de acariciarle [Fig. 739]. El modelo de esta imagen, en cuya realización participó el escultor José Navarro Beltrán, no fue ajeno a los obradores valencianos de comienzos del siglo XX, como atestigua la presencia de una fotografía de una obra que lo sigue de cerca, entre el material de archivo de Melitón Comes (BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii., Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Aldaia, 2004, p. 42). Dicha obra se relaciona con la escultura valenciana tardo-académica, a la que se circunscribe la imagen de la Congregación Josefina de la Buena Muerte de la iglesia de San Esteban de Valencia, conocida por la fotografía antigua [Fig. 740], y la de la colección Pedro Arrúe de Valencia, ambas labradas en las últimas décadas del siglo XVIII.



Fig. 739. José María Ponsoda, *San José*. 1956. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 740. Obrador valenciano, *San José*. Finales del siglo XVIII. Valencia. Iglesia de San Esteban. (Destruído).

294.

Niño Jesús de Belén. Ca. 1957.

Madera policromada. 32 x 12 x 8, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Realizado por el escultor para su devoción privada en los días de navidad , [Fig. 741], se trata de un niño de cuna, con las manos juntas en ademán de oración, y el cuerpo extendido sobre el pesebre, al modo del célebre niño conservado en la Basílica de Belén [Fig. 742], realizado entre 1920 y 1921 por el obrador de imaginería barcelonés Vídua de Reixach Vilas, que llevó a cabo otros trabajos para los Santos Lugares, como los ángeles cantores de la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén. Dada la vinculación de los Franciscanos, custodios de Tierra Santa, con nuestro escultor, él mismo terciario franciscano, es lógico aventurar que llevara a cabo algunas imágenes inspiradas en esta imagen, como sugiere la fotografía del obrador de un niño basado en este afortunado prototipo, anterior por su esteticismo al que se mandó en 1957 a Roma, por encargo del padre José Antonio Arnau, provincial de los frailes menores de Valencia [L.E., nº 3118], de igual tamaño que la imagen de Jerusalén. Las religiosas Dominicas de Torrent conservan una imagen del Niño de Belén llevada a cabo por algún obrador valenciano durante la primera mitad del siglo XX.



Fig. 741. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1957. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 742. *Niño Jesús de Belén*, cromolitografía devota contemporánea.

295.

San Pascual Bailón. 1958.

Madera policromada. 89 x 43 x 31 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3159.

Realizado para su devoción privada, el santo alcantarino figura semigenuflexo, sobre un trono de nubes que se eleva desde un montículo, donde pacen sendos corderos, alusivos a su antigua condición de pastor [Fig. 743]. Vestido con el hábito y la capa corta de la reforma alcantarina, eleva los brazos en ademán de adorar la Eucaristía, que surge de una nube. El modelo se inspira en la estampa de Manuel Pelegrer Tossar (Valencia, 1759-1831), con dibujo de Manuel Camarón Meliá (Segorbe, 1763-1806), [Fig. 744], suprimiendo los ángeles e incorporando los corderos que figuran en las obras de Roque López que sirvieron de referencia para labrar las imágenes del santo encargadas por un particular de Alacant [L.E., nº 2961], y los Franciscanos de Carcaixent [L.E., nº 2995].



Fig. 743. José María Ponsoda, *San Pascual Baylón*. 1958. Moncada. Colección particular.



Fig. 744. Manuel Pelegrer Tossar, *San Pascual Baylón*. 1797.

296.

Ángel Mancebo. Post. 1958.

Madera policromada.

Valencia. Casa Madre Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Utilizada actualmente como figura de belén, se trata de un ángel mancebo perteneciente a uno de los escaparates de la Beata Teresa Jornet Ibars que José María Ponsoda llevó a cabo para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados [Fig. 745], a raíz de su beatificación en 1958. En carta fechada en 29 de abril de 1961, Anunciación Abril, religiosa residente en Monòver, comentaba a José María Ponsoda el deseo de disponer de un escaparate semejante a los que realizó para las casas de Ávila y Béjar. (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*). A imitación de los grupos de cera, barro o madera italianos, debió formar parte de un conjunto de varias figuras, en el que debieron integrarse la imagen de la fundadora, acompañada de varios ángeles, la Virgen, o Jesucristo. Con las manos sobre el pecho, y las alas en distinta posición, una de ellas recogida, y la otra extendida, en disposición de ocupar una de las esquinas del escaparate, presenta el pelo tallado en múltiples bucles, al modo de los ángeles del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real [L.E., nº 2058], y la túnica dorada con decoración de margaritas y enmarañada hojarasca, al modo de la decoración de los mancebos del trono de San Vicente Ferrer de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469].



Fig. 745. José María Ponsoda, *Ángel Mancebo*. Post. 1958. Valencia. Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

7.3.1.2.4. Bocetos y modelos.

297.

Santa María Salomé. 1906.

Barro cocido. 40 x 11 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 7.

María Salomé viste túnica ceñida a la cintura y manto anudado al cuello y cubre su cabeza con una toca [Fig. 746]. Al igual que María Magdalena con la que comparte iconografía, porta el frasco de perfumes para embalsamar el cadáver de Jesucristo. La mano derecha, hoy perdida, figuraba extendida, como atestigua la fotografía de la imagen en madera [Fig. 747], encargada por el presbítero de Valencia José Corner de la que da cuenta María Nieves Bueno Ortega en su Blogg (<http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com>. Consultada en 14 de junio de 2012 a las 17 horas.). El modelo, apenas unos pocos centímetros inferior en tamaño a la obra definitiva, que medía 40 cm de figura, refrenda el carácter especial del trabajo, uno de los primeros que se anotan en el *Libro de Encargos*.



Fig. 746. José María Ponsoda, *Santa María Salomé*. 1906. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 747. José María Ponsoda, *Santa María Salomé*. 1906. (Paradero desconocido).

298.

Trono de ángeles. Ca. 1906.

Barro cocido. 28 x 25 x 18 cm.

Moncada. 28 x 26 x 15 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La peana, de contorno concavo, presenta en el frente un angelito, y sendos mancebos a los lados, uno de ellos portando un escudo [Fig. 749], al modo de los *tronos* de Torís [L.E. nº 18], y el *Sagrado Corazón de Jesús* de Lorxa. La composición deriva en último término de las *andas* de la *Purísima* de Lliria, construidas según se afirma en 1902, en algún obrador valenciano [Fig. 750]. La realización de andas de talla neobarroca y tronos de nubes y ángeles mancebos constituye uno de los temas más demandas al obrador durante el primer tercio del siglo XX. Relacionado con este boceto que cabe juzgar anterior al Trono de San Francisco de Borja de Torís [L.E., nº 18], hemos de señalar el trono de la *Purísima* de Denia [L.E., nº 1051], que incorporaba dos mancebos, un angelito y sendos serafines.



Fig. 749. José María Ponsoda, *Trono de ángeles y nubes*. Ca. 1906. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 750. Obrador valenciano, *Andas y trono de la Purísima de Lliria*. 1902. Destruídas.

299.

Virgen con el Niño. Ca. 1906.

Barro cocido. 36,5 x 18,5 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La Virgen sobre un trono de nubes, apoyado sobre una peana de esquinas cortadas con alta escocia, viste túnica ceñida, manto abrochado al cuello, y ciñe una corona sin imperiales [Fig. 750], al modo de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Con las manos ofrece al Niño, dispuesto sobre un orbe, cruzado por una banda, para disponer una inscripción. El modelado de la obra, de gran virtuosismo, especialmente notable en la nube y los elegantes ropajes lo relaciona con otros bocetos modelados en los primeros años del siglo XX. La dirección del primer obrador impresa al dorso sobre el barro “Orilla del Río, 38, bajo”, o *Vora Séquia*, indica que la obra se realizó con anterioridad a 1910, año en que ya se documenta en el número 2 de la calle San Lorenzo.



Fig. 750. José María Ponsoda, *Virgen con el Niño*. Ca. 1906. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

300.

San Francisco de Borja. 1907.

Barro cocido. 48 x 29 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 18.

El santo revestido con alba, casulla y manípulo, sostiene la custodia, sobre un trono en el que figuran dos mancebos. Uno lleva la calavera coronada alusiva a la visión del cadáver de la emperatriz Isabel, y el otro el escudo de Torís [Fig. 751]. Se trata del modelo para la imagen patronal del santo labrada para esta población, con la que observa algunas diferencias. La presencia de dos serafines, y el carácter decorativo de los ornamentos de la casulla, en lugar de la las imágenes en hornacinas, a semejanza de un bordado de iluminación, en la obra definitiva.



Fig. 751. José María Ponsoda, *San Francisco de Borja*. 1907. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

301.

Ángel semigenuflexo. Ca. 1907.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Los ángeles semigenuflexos o genuflexos constituyen una de las tipologías ampliamente demandadas a los obradores de imaginería valencianos durante el primer tercio del siglo XX. Sus folletos publicitarios incorporan modelos de imágenes en esta posición con las manos juntas en oración o cruzadas, en representación de la oración de la Iglesia Latina y la Iglesia Oriental respectivamente. El boceto que nos ocupa, semigenuflexo y con las manos cruzadas [Fig. 752], relacionable con la fotografía del obrador de Carmelo Vicent [Fig. 753], acusa el modelado impresionista de las primeras décadas del siglo en los cabellos o las alas. Ya en 1907 José María Ponsoda anotaba: “Dos mancebos de 50 arrodillados...” [L.E., nº 23]. Los encargos de estas características continuaron hasta la Guerra Civil. De 1917 eran los de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [L.E., nº 665], y de 1918 los encargados por el Capuchino padre Ignacio de Chulilla en madera y palillo [L.E., nº 929], en correspondencia con la pobreza y sencillez de la orden [L.E., nº 1063]. De 1921 los de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alzira [L.E., nº 1230], y de 1935 los de la capilla de las Religiosas de María Inmaculada de Valencia [L.E., nº 2369], conocidos por la fotografía del conjunto.

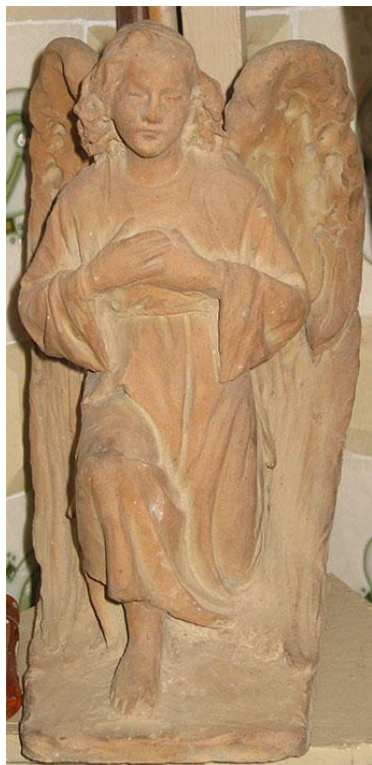


Fig. 752. José María Ponsoda, *Ángel semigenuflexo*. Ca. 1907. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 753. Carmelo Vicent, *Ángel semigenuflexo*. Ca. 1922.

302.

Santa Ana. 1909.

Barro cocido. 31x 23 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 53.

Sobre la peana neogotizante se dispone un trono de nubes de modelado impresionista, en el que figura sedente Santa Ana, en actitud de enseñar a la Virgen, efigiada como niña, leyendo un libro abierto que descansa sobre las rodillas de la santa [Fig. 754]. A pesar de que José María Ponsoda realizó al menos otras dos imágenes de la madre de la Virgen, para Albal [L.E., nº 513], y Bigastro [L.E., nº 1989], en ninguna de ellas se cita expresamente la presencia de la figura infantil de la Niña María, que aparece en una imagen conocida por una fotografía del obrador que no sigue el presente boceto, que ostenta una cuadrícula marcada sobre el barro fresco, para servir de guía al realizar la obra definitiva en madera. En consecuencia hay que identificarlo con el modelado por encargo del dorador Francisco Sambonet en 1909.



Fig. 754. José María Ponsoda, *Santa Ana*. 1909. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

303.

Nuestra Señora de los Desamparados. 1909.

Barro cocido. 41 x 24, 5 x 15 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sobre un trono de nubes, la Virgen vestida con manto y escapulario sostiene al Niño Jesús, y porta el lirio simbólico de la pureza, mientras los Santos Inocentes la imploran postrados a sus pies. La obra [Fig. 755], resuelta con notable soltura rehuye el detallismo de los primeros bocetos, mostrándose cercana a otros, modelados para diversas imágenes documentadas a partir de 1909, con algunas de las cuales se puede relacionar [Fig. 756]. Singularmente la Virgen de los Desamparados del Hospital Asilo Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia [L.E., nº 11], o la encargada ese mismo año por el pintor de imágenes Rafael Gerique [L.E., nº 24].



Fig. 755. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Desamparados*. 1909. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 756. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de los Desamparados*. Primer cuarto del siglo XX. Paradero desconocido.

304.

María Magdalena. Ca. 1909.

Escayola policromada. 118 x 93 x 98 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: Firmado en lateral derecho: “J. PONSODA/ VALENCIA/ 1909”.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. f. 2.

ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, *Escultura Contemporánea*, nº 88, p. 44; APEJMP., “Ateneo Mercantil, Exposición III Regional Valenciana, Mayo a Diciembre de 1989, Diploma de Medalla de Plata á favor de Don José M^a Ponsoda Bravo, 2^a división, 6^a sección, 5^o grupo, Valencia 22 de diciembre de 1909”. TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors del patrimoni imatger Moncadí*, Moncada, 2012, pp. 55-56.

La obra, vaciada en yeso, figuró en la Exposición Regional Valenciana de 1909, dispuesta sobre un pedestal con la leyenda: *¿Ubi Est?*, en caracteres modernistas, alusiva a la palabras de San Juan: “Se han llevado el cuerpo del Señor y no sé donde lo han puesto” (Jn 20, 13). La fotografía antigua del obrador [Fig. 757], tomada con ocasión de este evento, la muestra sin la policromía que años después le fue aplicada, probablemente a raíz de pasarla a mármol para que presidiera el panteón familiar del escultor en el cementerio de Moncada, pues no hemos hallado rastro alguno de los numerosos puntos de referencia que se marcan en el proceso de sacado de punto. La figura, sentada, con el rostro desconsolado tras la contemplación del sepulcro vacío, se aparta de la imaginería valenciana al uso, exhibida en aquella muestra, al concebirse como una obra de estudio, ideada desde una concepción original que trasciende los esquemas de numerosas obras devotas labradas por el escultor en madera policromada, utilizando los socorridos modelos tradicionales, al modo de la *Esperanza* de Miguel Blay [Fig. 758]. Con la mano derecha agarra la rodilla de ese lado, mientras la otra, dejada caer, queda contigua al frasco de ungüentos, decorado con una orla de meandros rectilíneos. Por más que en ella puedan advertirse similitudes con modelos de épocas pasadas, como el bronce de María Magdalena de un Calvario de Pompeyo Leoni, en propiedad de la galería Coll y Cortés de Madrid en 2013 [Fig. 759], por poner un ejemplo, o en la impronta de los códigos formales del clasicismo a través de paralelismos concretos del rostro [Fig. 760], con alguna lámina del exitoso *Méthode* de Charles Le Brun [Fig. 761], la lección del natural que se deriva de sus analogías con la *Mater Dolorosa* de Carpeaux, refrenda sin lugar a dudas su modernidad. Entre las fuentes de inspiración que pudo manejar el escultor hemos de señalar las figuras femeninas de algunos

escultores catalanes a comienzos del siglo XX, como Miguel Blay, José Llimona, Joaquín Claret o Celestino Devesa, personificaciones de la secularización del dolor, destinadas al ornato de panteones, en sustitución de las grandes figuras aladas decimonónicas, versión actualizada del genio de la muerte. Desde el siglo XIX los nuevos cementerios se poblaron de imágenes dolientes y llorosas, representativas del emergente gusto burgués, a las que se aplicaron los escultores más acreditados. Todo parece indicar que la figura se pensó para este fin, como atestigua la disposición del cuerpo hacia un lado, ideada para quedar adosada a un muro, que figuraría ser el sepulcro, por más que las trazas del panteón familiar donde la versión en mármol figura exenta delante de una gran cruz, no la tuvieran en cuenta.



Fig. 757. José María Ponsoda, *María Magdalena*. 1909. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 758. Miguel Blay, *La Esperanza*. 1898. Paris. Cementerio Père Lachaise, Panteón Errazu.



Fig. 759. Pompeyo Leoni, *Calvario*. Madrid, Galería Coll y Cortés. Fig. 760. José María Ponsoda, *María Magdalena*, (detalle). 1946. Moncada, Cementerio Municipal. Fig. 761. *El abatimiento*, Lámina del Método de Charles Le Brun.

305.

La Magdalena. Ca. 1909.

Escayola policromada. 44 x 25 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: “Sta M^a Magdalena”, (en el frente de la peana).

Se trata de un vaciado de la cabeza de la *La Magdalena*, presentada por José María Ponsoda a la Exposición Regional de Valencia de 1909, dispuesto sobre una base de madera, en la que figuran en caracteres modernistas las palabras de la inscripción [Fig. 762].



Fig. 762. José María Ponsoda, *María Magdalena*. Ca. 1909. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

306.

El Ángel de la Guarda. Ant. 1910.

Barro cocido. 42 x 22 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con túnica ceñida y manto, con los brazos abiertos figura custodiar en actitud inestable a un niño de corta edad que se muestra al borde de un precipicio [Fig. 763]. La obra recuerda las estampas devotas [Fig. 764], que inspiraron la imagen de la iglesia de San Juan Bautista de Atzeneta d'Albaida, anterior a 1936. A pesar de carecer de referencias sobre el boceto, en tanto ninguna imagen de nueva creación del Ángel de la Guarda figura en el *Libro de Encargos*, su estilo decididamente neobarroco, modelado con gran soltura, sugiere datarla en torno a 1910. En 1960 el maestro anotó la restauración de un Ángel de la Guarda para la superiora de la Beneficencia de Valencia: “Retocar la cara colo(ca)r ojos, hacele las manos y las alas y decorarlo de nuevo” [L.E., nº 3186], para la que acaso pudo ser tenerse en cuenta.



Fig. 763. José María Ponsoda, *El Ángel de la Guarda*. Ca. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 764. El Ángel de la Guarda según una estampa de devoción moderna.

307.

San Luís Gonzaga. 1910.

Barro cocido. 35,5 x 12,5 x 11,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 94.

Vestido con sotana y roquete, y con las manos en ademán de sostener un crucifijo al que mira [Fig. 765], se trata del boceto para la imagen de los Hermanos Hospitalarios de Valencia [Fig. 766]. La obra relacionable con la tendencia devota de los modelos de Olot, debió servir de referencia a otras muchas como la de Xixona (1910), [L.E., nº 94], la de devoción de pequeño tamaño para un eclesiástico de Cáceres (1919), [L.E., nº 1010], y la de la iglesia de San Jaime de Moncada (1915), [L.E., nº 1559]. José María Ponsoda lo utilizó después de la Guerra Civil en las imágenes de vestir destinadas a Sagunto (1940), [L.E., nº 2613], y Llíria (1941), [L.E., nº 2639].



Fig. 765. José María Ponsoda, *San Luís Gonzaga*. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 766. José María Ponsoda, *San Luís Gonzaga*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

308.

San Rafael. 1910.

Escayola. 60 x 26 x 21 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 31.

Se trata del boceto para la imagen del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa en Valencia. Las notables dimensiones de la obra atestiguan el interés del encargo [Fig. 767].



Fig. 767. José María Ponsoda, *San Rafael*. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

309.

San Juan de Dios. 1910.

Barro cocido. 42 x 18 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 85.

Se trata del boceto para la imagen del Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa de Valencia [Fig. 768]. Destruída en 1936, constituyó una referencia válida para labrar la nueva imagen, documentada en 1940 [L.E., nº 2612], [Fig. 769].



Fig. 768. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 769. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1940. Granada. Archivo-Museo Casa Pisa.

310.

San José. 1910.

Barro cocido. 31 x 11 x 16 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 96.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

San José sostiene al Niño semigeniflexo sobre un trono de nubes [Fig. 770]. Se trata del modelo para la imagen del barrio de las Ventas de La Pobla de Vallbona. La obra remite al San José de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, obra del escultor académico Felipe Andreu, recreada por José María Ponsoda después en 1939 [L.E., nº 2533]. Nuestro escultor debió emplear el boceto que nos ocupa, de arcilla amarilla, barnizada y cuadriculado a lápiz para pasarlo al embón, al uso de las terracotas de las primeras décadas del siglo XX que modeló, en la imagen de Almoradí [L.E., nº 2705], [Fig. 771]; pues para la de Valencia, de gran complejidad técnica por su tamaño, debió realizar otro *ex profeso*, cuyo paradero desconocemos.



Fig. 770. José María Ponsoda, *San José*. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 771. José María Ponsoda, *San José*. 1942. Almoradí. Iglesia de San Andrés.

311.

Santa Filomena. 1910.

Barro cocido. 35 x 13 x 10 cm.

Valencia. Colección Ricardo Rico Tormo.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 30.

Inscripciones: "S. FILOMENA". (Inciso sobre el barro en la peana.). Al dorso sello en el centro de la peana en letras capitales impresas sobre el barro: "Taller de escultor de José María Ponsoda Valencia".

La santa efigiada al modo de las antiguas mártires cristianas porta la palma, habiendo perdido el ancla, que sostendría con la diestra, hoy mutilada [Fig. 772]. Se trata del boceto para la imagen de Lliria, que aminora el carácter *Saint Sulpice*, acercándose a la tradición barroco clasicista valenciana. Relacionada con el estilo de este boceto ha de señalarse la imagen de una Santa Bárbara de palillo, conocida por la fotografía del archivo del escultor [Fig. 773], donde aparece junto a una Santa Cecilia y un San Antonio de Padua de tamaños distintos, acaso la obra de estas características en cargada por un dominico [L.E., nº 1012].



Fig. 772. José María Ponsoda, *Santa Filomena*. 1910. Valencia. Colección Ricardo Rico.



Fig. 773. José María Ponsoda, *Santa Bárbara*. 1919? Paradero desconocido.

312.

Virgen de la Misericordia. Ca. 1910.

Barro cocido. 52,5 x 28 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Relacionada por su sobriedad y clasicismo con los bocetos de Santa Isabel, San Rafael y San Juan de Dios con dos niños pobres de la misma colección, es obra datable en torno a 1910. Presenta la Virgen con túnica y manto amparando dos ancianos, uno de los cuales le presenta un niño [Fig. 774]. El rostro de noble clasicismo, avanza un modelo que será harto frecuente en las vírgenes del escultor.



Fig. 774. José María Ponsoda, *Virgen de la Misericordia*. Ca. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

313.

Andas para el Santísimo. Ca. 1910.

Barro cocido. 23 x 15 x 15 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Las andas presentan esquinas acodilladas, el arranque sugerido de las ánforas que soportan los grupos de iluminación, y en el centro de los frentes, tarjetones de jugosa talla neobarroca. El trono, dispuesto sobre una peana decorada con cartelones, presenta una nube, y sobre ella el Arca de la Alianza con sus varales, y sendos serafines, a los lados de la tapa, que debía servir de peana a la custodia [Fig. 775]. Durante los inicios del obrador encontramos algunas referencias al Antiguo Testamento en trabajos eucarísticos: “Trono de nubes con enrayada, composición del Antiguo testamento y nuevo...” [L.E., nº 17]. “Trono de nubes con el arca y grande enrayada...” [L.E., nº 6]. La obra responde muy probablemente a un boceto para las andas del Santísimo de Alfara del Patriarca [L.E., nºs 38, 91]. Relacionado con este boceto se encuentra el arca para el Monumento del Jueves Santo de la iglesia de San Esteban de Valencia [L.E., nº 2934], [Fig. 776].



Fig. 775. José María Ponsoda, *Andas para el Santísimo*. Ca. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 776. José María Ponsoda, *Arca para el Monumento*. 1949. Valencia. Iglesia de San Esteban.

314.

Andas para el Santísimo Sacramento. Ca. 1919.

Barro cocido. 26, 5 x 14 x 14, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Las andas de fantástica composición neobarroca, a base de volutas, rocallas y tarjetones, sostienen sobre unas ingravidas patas un trono de nubes el que figura un ángel mancebo, con las alas abiertas, portando la custodia, y otros dos angelitos, uno señalando hacia el Santísimo y otro en actitud de adoración [Fig. 777]. El mancebo recuerda algunos ángeles del regionalismo valenciano, pródigo en cabalgatas y adornos florales, como el Ángel Custodio de Nules [Fig. 778], o el que con motivo de la solemnidad del Corpus se instalaba en la plaza de la Virgen de Valencia, renovado por José María Ponsoda en 1930, [L.E., nº 1988]. El boceto, que ostenta dos posibles soluciones como es habitual en nuestro escultor, para las esquinas de las andas y las patas de la peana que sostiene el trono, puede relacionarse con el encargo de unas *andas* para el Santísimo de Alfara del Patriarca, realizadas finalmente por el maestro siguiendo un planteamiento distinto. Las patas del trono recuerdan algunos ejemplares llevados a cabo por el obrador en las primeras décadas del siglo, como el referido conjunto construido finalmente en Alfara [L.E., nº 91], o el de San Roque de Paiporta [L.E., nº 991].



Fig. 777. José María Ponsoda, *Andas para el Santísimo Sacramento*. Ca. 1919. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 778. El Ángel Custodio de Nules según una antigua litografía.

315.

San Antonio de Padua. Ca. 1910.

Barro cocido. 36 x 14 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo semi-genuflexo sobre un trono de nubes, en el que figura el libro abierto alusivo al magisterio del santo, y vestido con el hábito franciscano, sostiene al Niño Jesús, que le acaricia [Fig. 779], al modo de la imagen que se veneraba en la iglesia de Santa Catalina de Valencia. El gesto reaparece en la imagen de las Salesas de Oviedo, del obrador de José Romero Tena. La obra, influida por la tradición valenciana que José María Ponsoda incorpora a sus obras durante la primera década del siglo XX, puede relacionarse con una imagen conocida por figurar en una fotografía del archivo del escultor [Fig. 780], cuyo destino desconocemos.



Fig. 779. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 780. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Primer tercio del siglo XX.

316.

San Pedro. Ca. 1911.

Barro cocido.

Paradero Desconocido.

Conocido por la fotografía del obrador, el santo de semblante vivo e inspirado, bendice con la diestra y porta las llaves del Cielo. El boceto de modelado impresionista, al uso de las primeras décadas del siglo XX [Fig. 781], puede relacionarse con las imágenes labradas en 1911 [L.E., nº 224], y 1923 [L.E., nº 1414], en tanto las llevadas a cabo durante la posguerra para Rojales y Daimús lo efigian como pontífice. La enérgica expresión del rostro manifiesta algunos paralelismos con la obra de vestir de Llíria [L.E., nº 2903], [Fig. 782].



Fig. 781. José María Ponsoda, San Pedro. Ca. 1911. (Paradero desconocido).

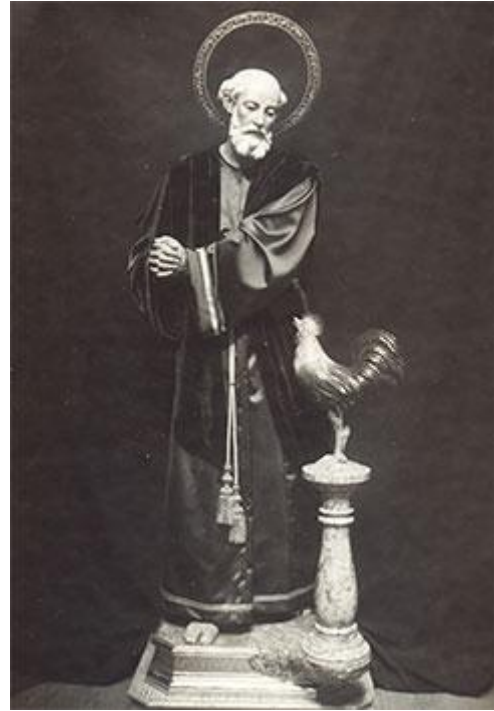


Fig. 782. José María Ponsoda, *San Pedro*. 1949. LLíria. Iglesia de la Sangre.

317.

San Esteban. 1912.

Barro cocido. 37 x 14 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 255.

Vestido con alba y dalmática porta la bandera y extiende la mano derecha en ademán de sostener una palma martirial [Fig. 783]. Se trata del boceto para la imagen del santo encargada por un religioso redentorista con destino a Pamplona, de la que únicamente se aparta en la dirección de la cabeza hacia la derecha en la obra definitiva, acaso a requerimientos del cliente.



Fig. 783. José María Ponsoda, *San Esteban*. 1912. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

318.

San Pancracio. 1912.

Barro cocido y pintado con goma-laca. 38 x 10 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 272.

Inscripciones: “S. PANCRACIO” (en la parte frontal de la peana). Firmado: J. Ponsoda Valencia.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

De pie, sobre una peana de esquinas cortadas, en la que figura un libro abierto, que en ocasiones suele sostener el santo juntamente con la palma martirial, presenta el brazo derecho elevado, como es habitual a su iconografía, mientras extiende el izquierdo en ademán de sostener la palma martirial [Fig. 784]. El tratamiento de los paños, notablemente estudiados, muestra la propensión neobarroca del escultor en las primeras décadas del siglo. A pesar de que la cuadrícula para tomar referencias que ofrece el modelo parece desmentir su correspondencia con el San Pancracio de 40 cm para un particular, anotado en 1912 [L.E., nº 272], es muy probable que la realizara en futuras utilizaciones [L.E., nºs 1612, 1902], [Fig. 785], en tanto el estilo difiere en todo de la imagen encargada para la iglesia de Foios en 1957 [L.E., nº 3114].



Fig. 784. José María Ponsoda, *San Pancracio*. 1912. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 785. José María Ponsoda, *San Pancracio*. Colección Dolores Soler Ballester.

319.

Sagrado Corazón de Jesús. 1912.

Barro cocido. 53 x 25 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 280.

Jesucristo sobre un trono de nubes con orbe y tres serafines, viste túnica ceñida, y capa anudada al cuello, y extiende los brazos en señal de ofrecimiento de su corazón, símbolo de su amor a los hombres [Fig. 786]. Se trata del modelo para la imagen de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid (Barrio de Cuatro Caminos), basado en la imaginería olotense, que inspiró el Corazón de Jesús de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia, labrado por Venancio Marco en torno a 1904 [Fig. 787]. Los ropajes con múltiples pliegues y las nubes deshechas se transmitieron a la obra en madera, que al igual que la de Marco también fue destruida en 1936.



Fig. 786. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 787. Venancio Marco, *Sagrado Corazón de Jesús*. Valencia, Iglesia de San Juan y San Vicente. (Destruído).

320.

Santa Elena. 1912.

Barro cocido. 34,5 x 15 x 14 cm.

Valencia. Colección Ramón Martínez Miñana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 288.

Inscripciones: “S HELE/NA” (en la parte frontal de la peana). Firmado al dorso: “J. Ponsoda”.

De pie, sobre peana cuadrada de esquinas cortadas, asienta un trono de nubes deshechas, al modo habitual en el escultor, durante las primeras décadas del siglo XX. En él, figura junto a la santa reina, la figura de un ángel niño. La madre del emperador Constantino, de pie, sobre la nube, viste capa sobre túnica de holgadas mangas, ciñe corona real y extiende los brazos, habiendo perdido las manos con las que sujetaría la cruz y los clavos de Cristo [Figs. 788, 789, 790]. Esta posición extendida en sentido oblicuo, de los miembros superiores de la santa, procede de la imagen de Andrea Borghi para la basílica vaticana, y aparece en la imagen labrada por José Esteve Bonet para la iglesia de Santa Cruz en Palma de Mallorca. Como en esta obra, el conjunto incorpora la figura de un ángel, que pudo asimismo haber sujetado en sus destruidas manos el *Titulus Crucis* y el cetro. A diferencia de estos ejemplos de imágenes de la santa, el modelo parece inspirado en algunas apoteosis barrocas con trono de nubes, como las de la Asunción de la Virgen o la Santa María Magdalena de Tibi que se destruyó en 1936, recreada en la posguerra por José López Catalá. El color que presenta el modelo es fruto de alguna intervención arbitraria, pues no aparece nunca en las terracotas del escultor. La obra, adquirida por su actual propietario en el rastro de Valencia, ha de ponerse en relación con la Santa Elena encargada en 1912 por José Gerique [L.E., nº 288]. Aunque en el *Libro de Encargos* no figura ninguna otra Santa Elena, el estilo responde en todo a 1912, al igual que el de la obra anterior, modelada poco antes. En 1921 realizó un trono de nubes para una imagen de la santa existente en Lliria [L.E., nº 1192].



Figs. 788, 789. José María Ponsoda, *Santa Elena*. 1912. Valencia. Colección Ramón Martínez Miñana. (Anverso y reverso).



Fig. 790. José María Ponsoda, *Santa Elena*. 1912. Valencia. Colección Ramón Martínez Miñana. (Detalle del reverso).

321.

El papa invocando la protección del patriarca San José sobre la Iglesia. 1912.

Escayola patinada con goma-laca. 35 x 25 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 297.

El relieve, de yeso patinado, en forma de ojiva, muestra la figura de un pontífice implorando la protección del patriarca San José sobre la Iglesia [Fig. 791]. Se trata del boceto para el tímpano de la portada de la iglesia de los Capuchinos de Valencia [Fig. 792], construida en el cruce de las calles Cirilo Amorós y Conde de Salvatierra por Manuel Peris Ferrando (Valencia, 1872-1934), entre los años 1912 y 1913. A este arquitecto, que ostentó el título de arquitecto diocesano de Valencia, se debe el encargo de la obra, vaciada en piedra artificial, pues las imágenes del retablo mayor: San José, el Sagrado Corazón de Jesús y la Purísima Concepción, y la Divina Pastora, de la capilla de la Comunión, se encargaron al escultor Venancio Marco (CORBÍN FERRER, J. L., *El ensanche noble de Valencia, entre Colón y la Gran Vía del Marqués del Túria*, Valencia, 1996, pp. 172-173). A José María Ponsoda se encomendó en 1915 el grupo de Nuestra Señora de las Tres Avemarías [L.E., nº 471], y en 1935 el retablo neogótico de

caoba pulimentado, que ostentaba el conjunto escultórico de Nuestra Señora del Carmen [L.E., nº 2428]. Ambos trabajos estuvieron precedidos por la ejecución el relieve, que ornamentaba la portada de la iglesia, recayente a la calle Cirilo Amorós. La obra, aunque de composición más sencilla, podemos relacionarla con el ciclo de relieves de temática religiosa modelados por escultores catalanes para fachadas neogóticas como la de la catedral y la iglesia de las Adoratrices de Barcelona, o la de la iglesia de Castellar del Vallés (Barcelona), esta última llevada a cabo en 1891 por el escultor Rosendo Nobás [Fig. 793], o con los ejemplares del Rosario monumental de Montserrat, en el que tomaron parte escultores como Venancio y Agapito Vallmitjana, José Reynes, o José Llimona.

Destruído con la iglesia y el convento en 1969, tan solo se conserva la fotografía del conjunto arquitectónico, en la que se admira la portada con sus arquivoltas, y sobre ella tres grandes ventanales rematados en un hastial apuntado. De la decoración del tímpano tan solo se adivina la figura del papa, arrodillado a la derecha. A la izquierda según el modelo, figuraba la basílica vaticana, simbolizando la Iglesia, para la que el papa imploraba la protección elevando el brazo derecho hacia San José, dispuesto a la altura de la ojiva, que sentado sobre un trono de nubes y serafines y ofreciendo el Niño de pie, sobre las nubes, parecía inspirado en obras de corte historicista. El pontífice era probablemente Pío IX, quien declaró al santo patrono de la Iglesia universal, aunque también pudiera tratarse de Pío X, reinante a la sazón, como parece sugerir el registro correspondiente en el *Libro de Encargos*: “Dicho relieve representa Su Santidad el Papa pidiendo protección al Patriarca San José”. En cualquier caso, y al margen del problema que plantea la identificación, su figura arrodillada deviene una personificación de la Iglesia, que implora la ayuda del santo a quien estaba dedicado el templo.



Fig. 791. José María Ponsoda, *El papa invocando la protección del patriarca San José sobre la Iglesia*. 1912. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

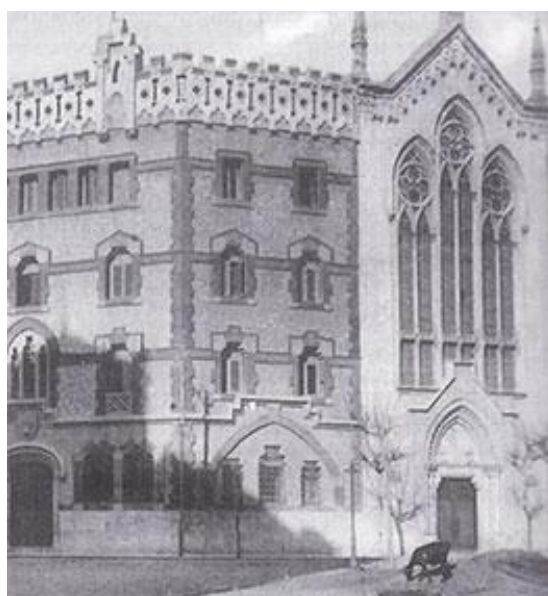


Fig. 792. Manuel Peris Ferrando, *Convento de los Capuchinos de Valencia*. 1912-1913. (Derribada).



Fig. 793. Rosendo Nobás, *Tímpano de la portada de la iglesia de Castellar del Vallés*. 1891.

322.

Flagelación de Jesús. 1912.

Escayola. 37,5 x 11 x 9,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 304.

Vaciado en escayola, el modelo podemos relacionarlo con la imagen de la Flagelación de Jesús que José María Ponsoda ejecutó en 1912 para la población de Sueca [Fig. 794], pues no tenemos constancia documental que el escultor hiciera otras imágenes sobre este tema, a pesar de que existe una fotografía del obrador de otro boceto semejante con el que no obstante guarda ligeras diferencias [Fig. 795]. Encargada por el padre Amado Burguesa para la Venerable Orden Tercera, establecida en la iglesia de Nuestra Señora de Sales, de la que era consiliario, constituyó hasta su destrucción en 1936 la mejor obra de José María Ponsoda en la población, que le encargó diversas imágenes de devoción para particulares, acaso vinculados a la Tercera Orden Franciscana. Una Divina Pastora de palillo [L.E., nº 879], una Santa Ana con la Virgen Niña, un San Rafael [L.E., nº 882], y una Virgen del Rosario en 1918, [L.E., nº 886]. Un Niño Jesús en 1920 [L.E., nº 1117]. Un San Francisco de Paula para vestir, para el padre Burguesa en 1921 [L.E., nº 1234], y un crucificado, diversos ángeles y sendos doseles de estilo neogótico para las imágenes de San José y Santa Marta, de la capilla de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, en 1922 [L.E., nº 1299]. *La Flagelación* de la iglesia de Nuestra Señora de Sales, de 175 cm de altura, presentaba a Jesucristo con las manos cruzadas, atadas a una columna que excedía la altura de la figura. El boceto resulta muy cercano a la *Flagelación de Jesús* que el escultor Francisco Font realizó en 1913 para Cáceres. Sin duda está tomado de alguna estampa devota de la época. José María Ponsoda modeló otro boceto conocido por la fotografía del obrador, semejante al que nos ocupa, pero con las manos cruzadas tras la columna. La columna elevada aparece en la estampa de Turgis del mismo tema, titulada: "*Jesús attaché a la colonne*", pero a diferencia de aquella, se dispone aquí delante de la figura, cuyo rostro ensimismado responde a los modos idealizados que el escultor practicó en las primeras décadas del siglo XX en las obras destinadas al culto público, en oposición a algunas obras de estudio más personales como el busto de Jesús Coronado de Espinas, o la cabeza de Jesús en el Huerto de los Olivos, ejecutados para su colección.



Fig. 794. José María Ponsoda, *Flagelación de Jesús*. 1912. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 795. José María Ponsoda, *Flagelación de Jesús*. Ca. 1912. Paradero desconocido.

323.

Santa Eulalia. 1912.

Barro cocido. 44 x 15 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 308.

La Santa, con el brazo derecho extendido para sostener la palma martirial y el izquierdo hacia la cruz en aspa, presenta un detallado estudio de los ropajes [Fig. 796]. Se trata del boceto para la imagen realizada para Murero (Zaragoza), inspirada en la estampa devota y los modelos olotenses.



Fig. 796. José María Ponsoda, *Santa Eulalia*. 1912. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

324.

Sagrado Corazón de Jesús. 1912.

Barro cocido. 38 x 13 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sobre una media esfera con nubes, vestido con túnica sin ceñir y capa abrochada al cuello, bendice con la diestra, mientras enseña su corazón [Fig. 797]. El modelo, con distintas variantes se relaciona con las fuentes grabadas de carácter devoto que inspiraron la imaginería de los talleres de Olot, y los obradores barceloneses. Relacionado con dicho modelo, se encuentra un *Sagrado Corazón de Jesús* que figuró en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía Española..., Op, cit., p. 152, nº 6007)* [Fig. 798].



Fig. 797. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1912. Fig. 798. Álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*, *Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1925.

325.

San Juan de Dios. 1913

Barro cocido. 36 x 14 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 323.

Inscripciones: "Ponsoda" (al dorso de la peana a lápiz).

San Juan de Dios transporta un enfermo efigiado como Jesucristo, acompañado del arcángel San Rafael [Figs. 799, 800]. Se trata del modelo para la imagen del Hospital Mental de Ciempozuelos (Madrid), dada la complejidad técnica del grupo, integrado por tres figuras, el boceto, de modelado ágil, cuidó especialmente la integración de los distintos volúmenes en el conjunto, e incluso las expresiones de las figuras, que ofrecen un tratamiento individualizado.



Fig. 799. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1913. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 800. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*, (reverso). 1913. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

326.

Virgen del Pilar. 1913.

Barro Cocido. 38,5 x 18 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 371.

Conservado en el interior de un escaparate, constituye el boceto para la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago de los Dominicos de Valencia [Fig. 801]. De cuya definitiva materialización de aparta en pequeños detalles, como la agrupación de los ángeles que sobre nubes se disponían por la hornacina. Dada la complejidad del grupo, el escultor debió modelar otro boceto de la imagen genuflexa de San Jaime que no se ha conservado.



Fig. 801. José María Ponsoda,
Virgen del Pilar. 1913.
Moncada. Colección Dolores
Soler Ballester.

327.

San Juan Grande. 1914.

Barro cocido. 26 x 8 x 8 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 400.

El santo de pie, vestido con el hábito hospitalario y con los brazos cruzados, constituye el boceto de la imagen realizada para el hospital mental de Ciempozuelos [Fig. 802], del que difiere únicamente en la posición ladeada de la cabeza. Relacionado con este boceto se encuentra asimismo la imagen del Asilo Hospital de la Malvarrosa en Valencia, conocido por la fotografía del archivo del escultor [Fig. 803].



Fig. 802. José María Ponsoda, *San Juan Grande*. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 803. José María Ponsoda, *San Juan Grande*. Valencia. Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa.

328.

Niño Jesús. Ca. 1914.

Barro cocido. 39 x 22 x 17 cm.

Moncada. Colección de Dolores Soler Ballester.

El Niño Jesús en la Cruz, sobre un pedernal que simboliza el monte Calvario, tuvo escaso predicamento en Valencia, contabilizando el *Libro de Encargos* tres únicas imágenes [L.E., n^{os} 407, 520, 973]. En relación a la primera de ellas, encargada por Luís Berenguer, capellán de las Capuchinas de Alicante, cabe poner este boceto [Fig. 804], de gesto vivo y estudiado drapeado, que ostenta marcas a lápiz para indicar las referencias de los volúmenes sobre el embón. De gran popularidad en Cataluña, los talleres de Olot realizaron incontables imágenes de niños crucifijos, generalmente en pasta de madera, aunque también se hicieron en madera, éstos debidos generalmente a obradores barceloneses [Fig. 805].



Fig. 804. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 805. Obrador barcelonés, *Niño Jesús*. Primer tercio del siglo XX. Colección Particular.

329.

Modelo para lápida funeraria. Ca. 1914.

Escayola.

Paradero desconocido.

Conocido por la fotografía del archivo personal del escultor [Fig. 806], en la casa familiar de Moncada, este modelo desaparecido atestigua la calidad de los trabajos lapidarios que realizó, generalmente en mármol, a partir de un modelo en escayola vaciado de un original en barro. Formado en todas las técnicas escultóricas, el maestro abordó en ocasiones este tipo de encargos [L.E., nº 442, 1261, 1378, 1388, 1982], como resulta habitual a muchos de los obradores de imaginería valencianos del primer tercio del siglo XX. De forma rectangular, rematada en arco escarzano, para adaptarse a la bóveda rebajada del nicho, presenta al centro la figura del Salvador, vestido con una túnica de amplias mangas sin ceñir de inspiración nazarena, que recuerda el Sagrado Corazón de Jesús de devoción, labrado por Melitón Comes, en la colección de José María Alcácer de Madrid. Elevado sobre una nube, extiende los brazos sobre sendos pergaminos dispuestos a ambos lados, destinados a recibir las inscripciones sepulcrales. A la derecha figura la efigie arrodillada de un santo dominico, dirigiendo a Él su mirada, acaso San Vicente Ferrer, al que dispuso juntamente con el Salvador y un ángel mancebo en la lápida encargada por un vecino de la calle Orilla Acequia en 1914 [L.E., nº 442]. A diferencia con esta, el modelo que nos ocupa prescinde de la figura del mancebo, sustituida por una prolija ornamentación vegetal, a base de flores y frutos de adormidera, de carácter simbólico, que ocupa todos los huecos.



Fig. 806. José María Ponsoda, *Modelo para lápida funeraria*. Ca. 1914. Paradero desconocido.

330.

San Vicente Ferrer. Ca. 1914.

Barro cocido. 37 x 18 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sobre un trono de nubes en el que figura un ángel mancebo con un escudo con el Señal Real de Aragón, y el libro de la predicación al otro lado, San Vicente, con el hábito dominicano enarbola el índice de la diestra, mientras extiende la otra mano [Fig. 807]. El boceto se relaciona con la imagen de la iglesia de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469], de la que se separa en la composición del trono. Se trata sin duda de algún precedente o consecuencia de dicha imagen, cuyo modelo utilizó el maestro a lo largo de toda su vida [Fig. 808].



Fig. 807. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer*. Ca. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 808. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer*. 1960. Paiporta. Iglesia de San Jorge.

331.

Retablo mayor de la iglesia de los Dominicos de Valencia. Post. 1914.

Plastilina con elementos metálicos de refuerzo. 89 x 43 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

La obra, conservada en estado fragmentario en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada [Fig. 809], se componía en su estado original, que muestra una antigua fotografía del obrador, de altar con tres gradas para las candelarias, banco con tabernáculo, rematado mediante chambranas, y tres calles presididas por otros tantos edículos, cubiertos asimismo mediante chambranas. La central, más desarrollada, destacaba por su potente remate, decorado con pináculos y florones. Las laterales, avanzadas respecto a la central, presentaban en los extremos sendos tabernáculos rematados también mediante este tipo de dosel, enlazados al cuerpo principal por medio de sendos cuerpos en disposición oblicua, adaptados a la cabecera poligonal. Se trata de la maqueta del retablo mayor de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, edificada en el llamado ensanche noble de la ciudad. La obra, modelada con posterioridad a 1914, año en que se documenta el encargo de la grandiosa imagen de San Vicente Ferrer que la presidía [L.E., nº 469]. Como corresponde a un modelo pensado para orientar la elección de los clientes, en este caso la señora Pilar Mazarredo, viuda de Zabalbúru, cada una de las mitades presentaba un tratamiento distinto. Siguiendo las escaleras que permiten ascender y descender del tabernáculo, la izquierda presentaba un cuerpo en esviaje decorado con pináculos y labor de tracería, adaptado al trazado oblicuo que salva su menor altura con respecto al central, estando el edículo del extremo dispuesto sobre una peana que apoyaba sobre el montante. La derecha, prescindía del sentido oblicuo de las escaleras, disponiendo los pináculos y tracerías a un nivel más bajo, ceñidos a un cuerpo plano, estando sostenido el correspondiente edículo sobre una columna torsa. La maqueta, modelada en plastilina, sobre una estructura interior de hierro que refuerza los pináculos, se completaba con diversas esculturas e infinidad de detalles decorativos de progenie neogótica. En el banco, a los lados del tabernáculo, las de sendos ángeles genuflexos, y otras figuras de ángeles de pie en los arranques del antepecho de la escalera. En el edículo del cuerpo central la imagen de San Vicente sobre su grandioso trono de nubes y ángeles mancebos, y en los laterales las de dos santos de dudosa identificación. Dadas las dimensiones de la obra de mazonería que las albergaba, todo indica que se construyó en distintas fases, como atestigua una fotografía del archivo personal del maestro [Fig. 810], en la que figura el altar con el tabernáculo, y sobre él la imagen del titular en un nicho dispuesto en el interior del paramento murario. Destruída el retablo en

1936, la influencia de esta extraordinaria obra, inspirada en las soluciones del gótico radiante, pervive en el retablo de la vecina capilla de la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia, construido con posterioridad a 1941 en que se llevaron a cabo sus imágenes [L.E., nº 2673].



Fig. 809. José María Ponsoda, *Retablo mayor de la iglesia de los Dominicos de Valencia*. Post. 1914. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 810. El retablo mayor de los Dominicos de Valencia en fase de construcción.

332.

San Joaquín. 1915.

Barro cocido. 33 x 15 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 482.

Se trata del boceto para el San Joaquín de la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia [Fig. 811], encargado por la marquesa de San Joaquín en 1915, con cuya obra definitiva, recreada en 1941 [L.E., nº 2643], observa notable fidelidad [Fig. 812].



Fig. 811. José María Ponsoda, *San Joaquín*. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 812. José María Ponsoda, *San Joaquín*. 1941. Valencia. Iglesia de San Juan y San Vicente.

333.

San José. Ca. 1915.

Barro cocido. 31 x 16,5 x 15,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo, sentado sobre un taburete de rasgos orientalizantes, apoya al Niño sobre la rodilla izquierda, mientras coge una de sus manos en gesto enternecedor. El boceto [Fig. 813], basado en la imagen cincelada en mármol por el escultor Ricardo Soria Ferrando (Valencia, 1839-1906), para el colegio jesuita de San José de Valencia, del que se afirmaba estar sentado sobre un taburete egipcio, constituye un homenaje de José María Ponsoda a la obra de este acreditado escultor valenciano, fallecido cuando el maestro iniciaba su carrera profesional. Dicho modelo, inspirado directamente en la referida obra, destruida en 1936 y reconstruida en los años cuarenta por los escultores Francisco Paredes y Luís Bolinches [Fig. 814], remite pues a éste gesto de reconocimiento, pues no hemos encontrado correspondencia con ninguna de las numerosas imágenes que el maestro llevó a cabo del padre putativo de Jesucristo durante su dilatada vida profesional.



Fig. 813. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 814. Francisco Paredes y Luís Bolinches según modelo de Ricardo Soria, *San José*. 1945. Valencia. Colegio de San José.

334.

Niño Jesús. Ca. 1915.

Barro cocido. 39 x 14 x 21,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Datable en torno a 1915, año en que se fecha el Niño Jesús del colegio “La Grande Obra de Atocha”, de A Coruña, obra de Francisco Font, es trabajo notable, preparatorio para algún Niño Jesús de estudio, como revela el modelado minucioso de la nube, o la expresión vivaz del rostro, con las pupilas perforadas, que muestran el carácter personal del escultor, al modo impuesto por el realismo decimonónico [Figs. 815, 816]. La peana con golpes de hojarasca sobre las esquinas cortadas, el orbe emergente de las nubes, o la articulación en contraposto del cuerpo, así lo indican. El modelo, relacionado con la imaginería catalana de la época [Figs. 817, 818], funde elementos propios de la iconografía del Corazón de Jesús, como el corazón inflamado sobre el pecho, o la mano derecha extendida, con referencias a las especies eucarísticas en las espigas y los racimos que sostiene. La túnica corta con cinturón ceñido, responde a la pintura o al grabado de devoción decimonónico, cuya influencia se extiende hasta la posguerra, como atestiguan las imágenes de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia, o las parroquiales de Font d’en Carròs y Peñas de San Pedro, época en la que se enmarca el encargo en 1946 de un: “Divino Niño Jesús eucarístico con espigas y racimos de 100 figura 10 peana en madera y decorado”, para el reverendo Mateo Vallnera, arcipreste de Avilés, anotado en el [L.E., nº 2825], para cuya ejecución bien pudo tenerse en cuenta el presente modelo.



Figs. 815, 816. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 817. Francisco Font. *Niño Jesús de la Grande Obra de Atocha*. A Coruña. 1915.



Fig. 818. Obrador barcelonés, *Niño Jesús*. Ca. 1900. Mercado del arte.

335.

San José. Ca. 1915.

Barro cocido. 34 x 13 x 10, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

San José con túnica ceñida y manto de aristados pliegues de recuerdo neogótico, sostiene el Niño, y la vara florida de la elección [Fig. 819]. El modelo del presente boceto recuerda la inspiración medievalista de la imaginería catalana del siglo XIX. Nuestro escultor se sumó rápidamente a esta corriente, tras algunas obras de corte neobarroco a las que sin duda cabe otorgar su éxito en los primeros momentos del obrador. La obra se relaciona con una imagen datable en torno a 1915 conocida por la fotografía de su archivo personal [Fig. 820].



Fig. 819. José María Ponsoda, *San José. Ca. 1915.* Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 820. José María Ponsoda, *San José. Ca. 1915.* Paradero desconocido.

336.

San José. Ca. 1915.

Barro cocido. 31 x 17 x 15 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con túnica y manto echado a la espalda, sostiene al Niño Jesús al que acaricia, inclinando la cabeza [Fig. 821]. La obra combina rasgos del modelo de San José vergariano, seguido en el siglo XIX por Felipe Andreu y Modesto Pastor, y al que se ciñe la imagen de la iglesia del barrio de las Ventas de la Pobla de Vallbona [L.E., nº 96], con la sobriedad y el verticalismo de las obras inspiradas por la estampa devota y el nazarenismo de la que se hizo eco la imaginería de los talleres de Olot [Fig. 822], que reprodujeron el modelo.



Fig. 821. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

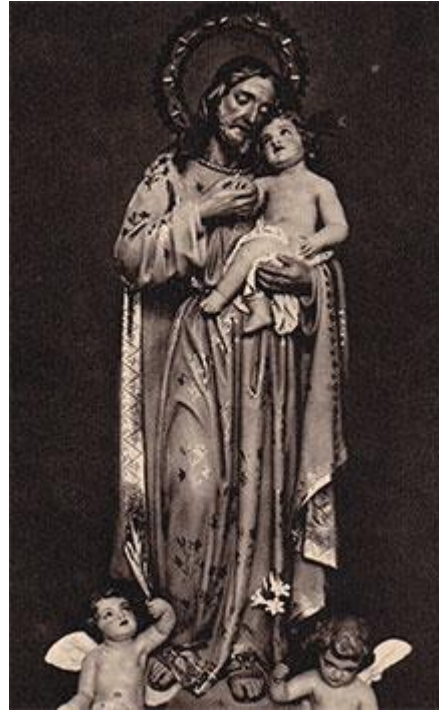


Fig. 822. San José según modelo del taller olotense "Las Artes Decorativas".

337.

La Virgen de Agosto. Ca. 1915.

Barro cocido pintado con purpurina. 24 x 31 x 19 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Relacionable con algunas imágenes de la Virgen de Agosto anteriores a la Guerra Civil [L.E., n^{os} 497, 1781, 1850], se trata de una tipología de obras generalmente realizadas para vestir, al igual que su camilla, a pesar de que el obrador llevó a cabo varias de ellas en madera tallada [n^{os} 485, 1453, 1928]. Presenta la imagen yacente sobre un lecho que describe cierta inclinación, para la exposición del cuerpo en las mejores condiciones [Fig. 823]. Viste escapulario y manto guarnecido con blondas y flecos, y cubre su cabeza, apoyada sobre dos cojines, con rostrillo. Las manos juntas, presentan puntillas en los puños. La realización de la obra con todos sus aditamentos, atendiendo pues al efecto de la imagen según se presentaría a los fieles, se relaciona con los numerosos dibujos de la Virgen de Agosto presentados a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia, como boceto de numerosas imágenes construidas en la posguerra en sustitución de las obras destruidas [Fig. 824].



Fig. 823. José María Ponsoda, *La Virgen de Agosto*. Ca. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 824. Carlos Román y Vicente Salvador, *La Virgen de Agosto*. Ca. 1940. Albalat de la Ribera. Iglesia de San Pedro.

338.

San Vicente Ferrer. 1916.

Barro cocido. 36 x 18 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 545.

Con el libro abierto por el párrafo del Apocalipsis: “*Timete Deum et date illi honorem quia hora venit iudici eius...*” (Ap 14, 7), [Fig. 825], en lugar de la mano izquierda extendida de todas sus imágenes conocidas del santo dominico, se relaciona con el encargo en 1916 por Milagro Guzmán de una imagen de devoción, inspirada en la que se veneraba en su casa natalicia o “Pouet” de Valencia [Fig. 826]. Dicha imagen había sido remodelada por José María Ponsoda en 1915 [L.E., nº 490]. El brazo derecho extendido que presenta el boceto, al modo de la *imagen* de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia [L.E., nº 469], indica que no se trató de una réplica.



Fig. 825. José María Ponsoda, *San Vicente Ferrer*. 1916. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 826. José María Ponsoda, Restauración de la *imagen* de San Vicente Ferrer. Valencia. Casa Natalicia del Santo. 1915. (Destruída).

339.

La Sagrada Familia. 1916.

Barro cocido. 28 x 16 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 566.

Se trata del boceto para el grupo escultórico de devoción labrado para un particular de Los Santos (Badajoz) en 1916 [Fig. 827]. La composición, que recrea el hogar de Nazaret, presenta las figuras de la Virgen y el Niño sentadas en primer término. La Virgen en actitud de estar hilando escucha a su Hijo que le ofrece una cruz. Detrás, San José vestido con mandil, se apoya sobre una sierra, siguiendo la iconografía que lo muestra como obrero. El conjunto deriva de la estampa devota o la pintura nazarena, que inspiró el relieve del mismo tema de José Llimona (Barcelona, 1864-1934), conservado en la cripta de la Sagrada Familia de Barcelona, procedente de la casa Batlló. A su influencia pertenece la Sagrada Familia de Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867-Valencia, 1939), del colegio del Corazón de Jesús de la calle Navellos de Valencia [Fig. 828], regentado por las Carmelitas de la Caridad.



Fig. 827. José María Ponsoda, *La Sagrada Familia*. 1916. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 828. Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, 1867-Valencia, 1939), *La Sagrada Familia*. Valencia. Colegio del Sagrado Corazón. Carmelitas de la Caridad.

340.

San Juan Bautista. 1916.

Barro cocido. 46 x 12 x 15 cm. (San Juan Bautista).

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 577.

San Juan, vestido con piel de camello, con el brazo derecho levantado, se acompaña del cordero, alusivo a Jesucristo como *Cordero de Dios* y de la cruz con la filacteria: "*Ecce Agnus Dei*", "Este es el cordero de Dios", tomada del evangelio de Juan (Jn 1, 27). El boceto [Fig. 829], relacionable con un San Juan de un Bautismo de Cristo que si se ha conservado [Fig. 830], destaca por la vigorosa anatomía del torso y la pierna adelantada, en la tradición de la escultura renacentista [Fig. 831], actualizada por la obra de artistas nazarenos como Antonio Ferrán [Fig. 832]. La obra puede relacionarse con la imagen encargada en 1916 por Juan Pérez, canónigo de la Catedral de Valencia.



Fig. 829. José María Ponsoda, *San Juan Bautista*. 1916. Paradero desconocido.



Fig. 830. José María Ponsoda, *El Bautismo de Jesucristo*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

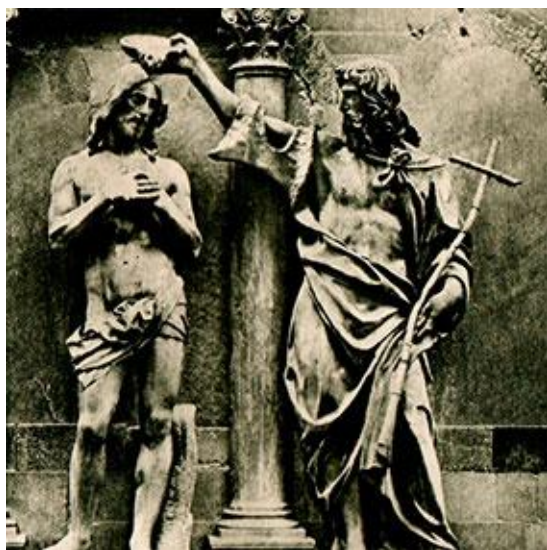


Fig. 831. Jacobo Sansovino, *San Juan Bautista*.



Fig. 832. Antonio Ferrán y Satayol, *San Juan Bautista*. Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

341.

Nuestra Señora de las Tres Avemarías. 1916.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Se trata del boceto para la imagen del convento de los Capuchinos de l'Ollería [Fig. 833].



Fig. 833. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1916. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

342.

San Luís Bertrán. Ca. 1916.

Barro cocido. 29 x 14, 5 x 11 cm.

Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con el hábito dominicano, y con la pierna izquierda adelantada, recurso para generar pliegues en los ropajes y evitar la monotonía, debía sostener un crucifijo con sus manos, una de las cuales se ha perdido [Fig. 834]. El boceto se relaciona con el *San Luís Bertrán* de los Dominicos de Barcelona, conocido por la fotografía del obrador. El marcaje a lápiz de una línea recortando la muceta para subrayar la posición del hábito al modo de un arco en cortina, señala su utilización en la *imagen* de San Juan Bautista de la Concepción de los Trinitarios de Alcázar de San Juan documentada en 1953 [L.E., nº 3041].



Fig. 834. José María Ponsoda, *San Luís Bertrán*.
Ca. 1916. Moncada. Colección Dolores Soler
Ballester.

343.

Retablo. Ca. 1916.

Plastilina con elementos metálicos de refuerzo. 89 x 43 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

Semejante al retablo mayor de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, el modelo [Fig. 835], ejecutado con la misma técnica y materiales, corresponde al retablo erigido en el crucero del evangelio del mismo templo, dedicado a la Virgen del Rosario. Al igual que aquel ofrece un planteamiento similar en cuanto a tectónica, lenguaje compositivo y decoración. Presenta un altar sostenido por columnas, con gradas para las candeleros, banco con hornacina, y cuerpo único, ocupado por un grupo escultórico de la Virgen titular entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán, que recuerda la Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock de Gandía [L.E., nº 647], realizado con posterioridad al grupo de Valencia, y en consecuencia basado muy probablemente en él. A ambos lados, y a modo de calles laterales, figuran sendos registros constituidos por columnas, que sirven de pedestales a figuras de ángeles, y a los lados, series de arquillos y pináculos en una disposición oblicua, ideada para la cabecera poligonal de la capilla mayor, en flagrante contraste con el testero plano del crucero sobre el que se disponía. Las chambranas coronando las imágenes, las tracerías y las delicadas tallas, inspiradas en ejemplos del gótico radiante, recuerdan el retablo de la capilla mayor, dedicado a San Vicente Ferrer, realizado a partir de 1914, año en que se documenta la imagen con su trono de nubes y ángeles [L.E., nº 469]. La obra debió erigirse a partir de 1915, año en que se anota la realización de dos retablos provisionales para el crucero, dedicados a la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Guzmán [L.E., nº 470], el primero de ellos conocido gracias a la fotografía del archivo personal del maestro [Fig. 836]. En 1916 consta la realización del altar del retablo definitivo [L.E., nº 604], y del retablo del Cristo con las Almas del Purgatorio para la misma iglesia [L.E., nº 606], del que se ha conservado una fotografía del proyecto en el mismo archivo.



Fig. 835. José María Ponsoda, *Retablo*. Ca. 1916. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

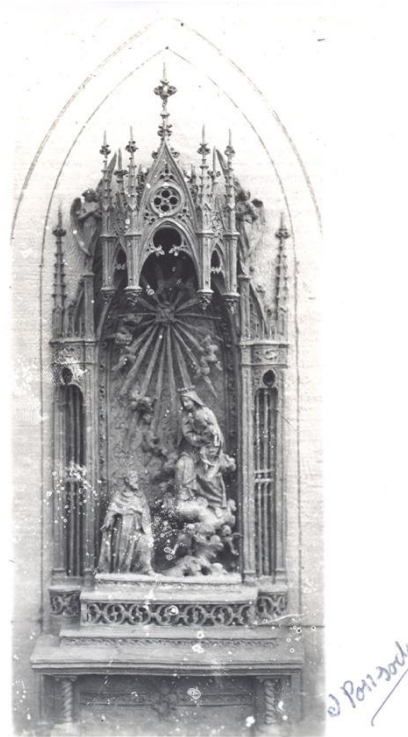


Fig. 836. José María Ponsoda, *Retablo*. 1916. Paradero desconocido.

344.

El Beato Enrique Susón. 1917.

Barro cocido. 36 x 14 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 682

Se trata del boceto para la imagen de la iglesia de los Dominicos de Valencia [Fig. 837]. A diferencia de la obra definitiva, el santo presenta el corazón sobre el costado, en lugar del monograma I H S grabado en un puzón sobre la piel, que se muestra en el cuadro de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Sevilla en el que se basa.



Fig. 837. *El Beato Enrique Susón*. 1917.
Moncada. Colección Dolores Soler
Ballester.

345.

Manifestador. 1917.

Barro cocido.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 701.

Conocido por la fotografía conservada en uno de los álbumes del maestro [Fig. 838], se trata del modelo para el manifestador de las Hijas de María del Rosario de Vila-real, encargado por su consiliario, José Gil Vidal en 1917.



Fig. 838. José María Ponsoda,
Manifestador. 1917. Paradero
desconocido.

346.

Nuestra Señora de las Tres Avemarías. 1917.

Barro cocido. 67 x 45 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 736.

Encargada por los Capuchinos de Santa Marta (Colombia), como consta en la inscripción que acompaña la fotografía del conjunto que perteneció al obrador: “Modelo del grupo que hice por encargo de los R^{dos} PP. Capuchinos de la Misión de San Sebastián de Rabago Cierra (sic) Nevada de Santa Marta (Colombia)”, constituye una de las obras en las que la solidez del oficio coadyuva a una composición de gran complejidad, que abunda en nubes desechas, y figuras angélicas en posiciones acrobáticas subrayando imaginarias líneas diagonales con sus cuerpos [Fig. 839]. La Virgen se dispone sobre un trono en el que figuran dos mancebos. Sobre ella el Padre y el Hijo, y entre ambos el Espíritu Santo en forma de paloma, sostenido por la enrayada de la obra definitiva. La composición está enmarcada por una orla de nubes en la que figuran tres mancebos y otros tantos angelitos, al modo de algunos conjuntos valencianos de gran virtuosismo como la Purísima atribuida a Cristóbal Miró que datada en torno a 1915 conserva la iglesia de Petrés [Fig. 840], o la Virgen de Loreto de la ermita de Colata en Montaverner, obra de Enrique Galarza. La influencia del conjunto, relacionable con una fotografía incluida en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía... Op. cit., p. 163, nº 6069)*, [Fig. 841], debió dejarse notar en los sucesivos encargos de imágenes de Nuestra Señora de las Tres Avemarías que encargó el capuchino fray Atanasio Vicente Soler, obispo de Santa Marta, entre 1920 y 1924 [L.E., nº 1084, 1286, 1289, 1442]. La imagen de Crevillent documentada en 1918 comparte la figura del mancebo en posición ladeada. Las nubes etéreas y los mancebos en actitudes acrobáticas devienen característicos de la imaginería valenciana de esta época.



Fig. 839. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 840. Cristóbal Miró Juan, *Purísima Concepción*. Ca. 1915. Petrés. Iglesia de San Jaime.



Fig. 841. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de las Tres Avemarías*. Álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos*.

347.

Niño Jesús. 1917.

Barro cocido. 35,5 x 13 x 15,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 766.

El Niño, de pie sobre un montículo, bendice con la diestra, mientras muestra su corazón [Fig. 842]. Se trata del modelo del Niño Jesús de las Carmelitas de la Caridad de Alcoi, del que realizó una nueva versión después de la Guerra Civil, conocida por la fotografía del obrador [Fig. 843], de estudio más sumario.



Fig. 842. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 843. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. 1917. Fotografía del obrador. Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

348.

San Francisco de Asís. Ca. 1917.

Barro cocido. 38 x 17 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo con la cruz sobre el pecho y la mirada extasiada [Fig. 844], constituye el precedente de numerosas imágenes, como la anterior a la Guerra Civil, conocida por la fotografía del obrador [Fig. 845], identificable con la que se mandó a Roma, que inspiró muchos años después la del provincial de los Franciscanos José Antonio Arnau [L.E., nº 3019], la regalada por José María Ponsoda al obispo León Villuendas [L.E., nº 2800], y la de los Franciscanos de Teruel [Fig. 846]. Su figura estilizada se yergue sobre un trono de nubes deshechas, a modo de cirros, en el que figuran dos angelitos y un mancebo, cuyo estilo recuerda el del boceto del manifestador de Vila-real [L.E., nº 701], y el de *María Auxiliadora con San Juan Bosco*, para los Salesianos de Sarrià [L.E., nº 906]. El trono apoya sobre tres grandes cartelones, coadyuvando a la ingravidez del conjunto, en la línea de los bocetos de andas modelados por José María Ponsoda en las primeras décadas del siglo XX.



Fig. 844. José María Ponsoda, San Francisco de Asís. Ca. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 845. *San Francisco de Asís*, imagen remitida a Roma. Paradero desconocido. Fig. 846. *San Francisco de Asís*. Ca. 1945. Teruel. Convento de los Franciscanos.

349.

Cuna para imagen de Niño Jesús. Ca. 1917.
Madera y escayola. 64 x 46 cm.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Las cunas en forma de concha como la que nos ocupa [Fig. 847], no constituyen una novedad del siglo XIX, momento en el que se popularizan, asociadas al Niño Jesús recién nacido o “de cuna”, sino que cuentan con precedentes en siglos anteriores, como ha hecho notar Zubiaur Carreño. *El Libro de Encargos* menciona varios niños de cuna de este tipo [L.E., n^{os} 522, 776, 908]. Los tres para comunidades religiosas vinculadas a obras asistenciales, de Molina de Aragón (Guadalajara), y Alcoi. Existe una fotografía del obrador de un Niño Jesús sobre una cuna con interior avenerado [Fig. 848], relacionable con los dos primeros asientos, como sugiere la ausencia de los serafines que se señalan a propósito del último. Como en los ejemplares conocidos la cuna, sostenida por cartelones presenta una inclinación para que el niño resulte más perceptible. El modelo debió hacerse para un encargo de mayor enjundia que los documentados, como sugiere la figura del angelito y el serafín, ambos bastante estudiados, y el tratamiento del interior cubierto por un colchón y un cojín con borlas. En sentido global la concha que da cobijo a todos estos elementos cabe considerarla desde una perspectiva únicamente decorativa, en tanto las interpretaciones que han pretendido otorgarle un complejo simbolismo [Fig. 849], asociado a la idea de renacimiento, carecen de sentido cuando se vinculan a la presencia del Niño Dios (ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Una obra del escultor zamorano Aurelio de la Iglesia en el museo de Navarra,” en *Studia Zamorensia*, vol. XIII, Zamora, 2014, pp. 219-238).



Fig. 847. José María Ponsoda, *Cuna para imagen de Niño Jesús*. Ca. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 848. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1917.



Fig. 849. Paradero desconocido Aurelio de la Iglesia, *Niño de la Concha*. Museo de Navarra..

350.
Santa Inés de Montepulciano. Ca. 1917.
 Barro cocido. 31 x 11 x 10 cm.
 Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.
 Inscripciones: "INES DE MONTE/ POLICIANO" (en el frente de la peana).

La santa, con el hábito dominico porta con la diestra extendida sobre su pecho el crucifijo y las tres piedras simbólicas y extiende la mano, hoy perdida en la que sostendría bien el báculo de abadesa o

el lirio de pureza; dirigiendo su mirada al cielo [Fig. 850]. El estilo vertical de los ropajes, influjido por la estampa devota que informó la imaginería de los talleres de Olot, está en la línea de los santos dominicos realizados para la nueva iglesia de la orden en Valencia, documentados en torno a 1917.



Fig. 850. José María Ponsoda, *Santa Inés de Montepulciano*. Ca. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

351.

El Beato Juan Macías. Post. 1917.

Barro cocido. 35 x 14 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con el hábito dominico, extiende la mano en la que la imagen definitiva llevaría un Rosario, que mostraría a la figura de un alma del purgatorio entre las llamas, de medio cuerpo, mientras con la otra mutilada, sostendría un crucifijo [Fig. 851]. La obra carece de la calidad y el cuidado de los detalles de las imágenes de santos dominicos que llevó a cabo en torno a 1917.



Fig. 851. José María Ponsoda, *El Beato Juan Macías*. Post. 1917. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

352.

San Antonio Abad. 1918.

Escayola.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 848.

El santo vestido con hábito y escapulario, sostiene el libro y porta un báculo hoy perdido, mientras dirige su mirada a un cerdo en alusión a su patronazgo sobre los animales del campo [Fig. 852]. Se trata del boceto para la imagen encargada por José Planellas, párroco de Aigües de Bussot en 1918. El modelo que presenta cuadrículas a lápiz para facilitar su traslación al embón, y ha perdido la mano izquierda original, pudo utilizarse en la obra de devoción que le confió el reverendo Pascual Ríos en 1922 [L.E., nº 1341]. La imagen de la iglesia de los Santos Juanes de Puçol, documentada en 1949 [L.E., nº 2917], lo sigue en líneas generales [Fig. 853], introduciendo algunas variaciones, como la posición de la cabeza y el brazo izquierdo.



Fig. 852. José María Ponsoda, *San Antonio Abad*. 1918. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 853. José María Ponsoda, *San Antonio Abad*. 1949. Puçol. Iglesia de los Santos Juanes.

353.

María Auxiliadora con San Juan Bosco. 1918.

Barro cocido. 27 x 11 x 9 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 906.

Destinado a servir de boceto a un grupo tallado en madera, que había de construirse en los obradores de las Escuelas Salesianas de Sarrià, fue encargado por el reverendo Francisco Zabaleta, administrador de esta congregación salesiana. La Virgen con el Niño, efigiada tomando por modelo la imagen venerada en Turín, se dispone sobre un trono de nubes, del que emergen sendos serafines. A su izquierda un mancebo sostiene un canastillo, del que un pequeño querubín coge flores para ofrecérselas al Niño. En el otro lado, figura San Juan Bosco de rodillas en actitud orante, vistiendo sotana y manto [Fig. 854]. El modelado realista de esta obra de reducido tamaño, especialmente notable en el rostro del santo, basado en su verdadero retrato, la nube deshecha, y el mancebo de delicadas alas, que anticipa un modelo de gran fortuna, al que remiten entre otros algunos de las carrozas de Vila-real o el del grupo de San Antonio de los franciscanos de Duque de Sesto en Madrid, coadyuvan a señalar este boceto entre los mejores realizados por el escultor en las primeras décadas del siglo XX. Relacionado con él se conserva otro en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada [Fig. 855].



Fig. 854. José María Ponsoda, *María Auxiliadora con San Juan Bosco*. 1918. Paradero desconocido.



Fig. 855. José María Ponsoda, *María Auxiliadora con San Juan Bosco*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

354.

San Francisco Javier. Ca. 1918.

Barro cocido. 39 x 17,5 x 10 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "J. Ponsoda" (al dorso.).

Vestido con sotana y roquete debía portar un crucifijo en la mano derecha, rota al igual que la siniestra. La obra [Fig. 856], que observa paralelismos con una pequeña imagen de Olot de la colección del obrador [Fig. 857], puede relacionarse con distintas imágenes de San Francisco de Asís documentadas entre 1918 y 1925 [L.E., nºs 869, 1426, 1588]. Todas ellas fueron encargadas por los Terciarios Capuchinos de Godella e incluían una o sendas imágenes de indios, al modo de la imagen de la Iglesia de la Asunción de Carcaixent, obra de Vicente Benedito.



Fig. 856. José María Ponsoda, *San Francisco Javier*. Ca. 1918. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 857. San Francisco Javier según la casa Laugier de Paris.

355.

San Antonio de Padua. Ca. 1918.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo sostiene el Niño Jesús de pie, sobre un libro abierto, apoyado en el reclinatorio, mientras entrega un pan a un niño pobre, sentado en la esquina izquierda de la peana [Fig. 858]. Dicha peana, de esquinas cortadas, presenta grupos de nubes algodonosas, que se expanden también por el reclinatorio, en un alarde de apurada técnica y alarde compositivo, transmitidos a la obra definitiva [Fig. 859], conocida por la fotografía publicada en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 207, n° 6303)*. El modelo puede relacionarse con las imágenes de Moncada (n° 880), y Derio (Vizcaya), encargada en 1925 por el cura ecónomo León Ibarreche [L.E., n° 1551], para quien ya había realizado un San José, documentado el año anterior [L.E., n° 1511]. Dicho modelo del santo limosnero, y la figura sentada en la peana, recuerda las imágenes de Villanueva de Castellón [L.E., n° 1324], los Capuchinos de Santander [L.E., n° 1379], y la iglesia de San Pedro de Tabernes de la Valldigna [L.E., n° 2644].



Fig. 858. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1918. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 859. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Fotografía del Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

356.

Andas para una Purísima Concepción. Ca. 1919.

Barro cocido. 39 x 20 x 21 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El boceto [Fig. 860], uno de los mejores de la colección Dolores Soler Ballester, integrada por las piezas que nuestro escultor conservó en el obrador, muestra unas andas con tarjetones y peana decorada con cartelones. Las esquinas muestran un tratamiento diferenciado para sugerir al cliente distintas posibilidades: un serafín con talla, un ángel mancebo cirioferario, en ademán de sostener el grupo de iluminación, y al dorso un angelito, y una composición de talla neobarroca. Sobre la peana descansa una esfera con trono de nubes, un mancebo, un angelito, y dos serafines. La imagen de la Virgen figura ser obra de vestir con rico manto bordado, corona y peluca, al uso de las antiguas imágenes valencianas de la Purísima Concepción de San Mauro y San Francisco de Alcoi, o Santa María de Oliva, por poner unos ejemplos. Así era también la de Lliria, con cuyo antiguo trono, realizado en 1902 y rehecho de nuevo después de la Guerra Civil [Fig. 861], se relaciona un boceto de José María Ponsoda. El maestro debió modelar el conjunto hacia 1919, pues el serafín de la esquina izquierda recuerda las *andas* de San Roque de Paiporta [L.E., nº 991]. El escultor anotó en su *Libro de Encargos*, diversos trabajos que pueden relacionarse con él. Denia (1919), [L.E., nº 1051], Alfara del Patriarca (1919), [L.E., nº 1067], Benifaraig (1920), [L.E., nº 1094], y Masamagrell (1924), [L.E., nº 1476], aunque ninguno de ellos responde con seguridad a sus características. Del primero se afirma que había de incorporar dos mancebos, un angelito, y dos serafines, del segundo no dice que tuviera trono, del tercero no concreta el número de los ángeles, resultando en exceso pretencioso para la feligresía local, y del cuarto se señala la presencia de dos mancebos y tres serafines.



Fig. 860. José María Ponsoda, *Andas para una Purísima Concepción*. Ca. 1919. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 861. Obrador Valenciano, *Andas de la Purísima Concepción de Lliria*. Post. 1948. Lliria. Iglesia de San Francisco.

357.

Jesucristo orando en Getsemaní. Ca. 1919.
Escayola pintada imitando barro. 30 x 19 x 25 cm.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Jesucristo arrodillado, en actitud desfallecida, figura arrimado a una roca, en la que figura el cáliz y un ángel de alas extendidas [Fig. 862], que recuerda el de la Oración en el Huerto de Benigánim, labrado por Damián Pastor en torno a 1913 [Fig. 863]. Se trata del modelo para el paso procesional de Cocentaina, fechado en 1919 [L.E., nº 997], encargada con anterioridad a las nuevas andas-trono de la Virgen del Milagro.



Fig. 862. José María Ponsoda, *Jesucristo orando en Getsemaní*. Ca. 1919. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 863. Damián Pastor, *Jesucristo orando en Getsemaní*. Ca. 1913. Benigánim. Casa-Asilo de los Ancianos Desamparados. (Destruído).

358.

San José. Ca. 1919.

Barro cocido. 31 x 16 x 10 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Dispuesto sobre un trono de nubes, del que emerge un orbe, que sirve de peana al Niño. Señala al santo, que vestido con túnica ceñida, y manto cayendo a ambos lados sobre sus hombros, apoya la diestra en su espalda, en ademán de protegerle, mientras con la otra debería sostener la vara florida de la elección, actualmente perdida. El boceto [Fig. 864], inspirado en alguna estampa de raigambre devota, se relaciona con una imagen de pequeño tamaño, actualmente en el mercado del arte (Cat. 534). Vinculado a las fuentes que inspiraron el boceto, se encuentra la imagen de San José de la iglesia de San Francisco de Llíria, obra de Ramón Granell [Fig. 865].



Fig. 864. José María Ponsoda, San José. Ca. 1919. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Fig. 865. Ramón Granell, *San José*. 1960. Llíria. Iglesia de San Francisco.

359.

Andas y trono de nubes y ángeles. Ca. 1919.

Barro cocido. 22 x 20 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Las andas presentan esquinas avolutadas y tarjetones de cueros recortados. El trono, sobre cuatro patas en forma de voluta, presentan dos ángeles mancebos y sendos serafines [Fig. 866]. La composición recuerda algunas obras, como las andas de San Roque de Paiporta [L.E., nº 991], la Virgen de la Misericordia de Meliana, y otras cuyo paradero se desconoce, de las que existe fotografía en el archivo fotográfico de nuestro escultor [Fig. 867].



Fig. 866. José María Ponsoda, *Andas y trono de nubes y ángeles*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 867. José María Ponsoda, *Andas y trono de nubes y ángeles*. Paradero desconocido.

360.

Santa Isabel. 1920.

Barro cocido. 39,5 x 12,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1083.

Dispuesta sobre unas llamas que simbolizan la caridad, viste el hábito franciscano y una capa abrochada al cuello, y ciñe una corona de espinas en la cabeza, habiendo perdido sus atributos [Fig. 868]. El boceto se relaciona con el encargo de una *Sagrada Familia* con *San Francisco* y *Santa Isabel* a ambos lados, para un retablo de cedro destinado a los Capuchinos de Riohacha (Colombia). El estilo elegante, acusa cierta sobriedad, ajena a las obras de los primeros años del siglo, de modelado impresionista, que las obras de posguerra como la *Santa Isabel* de los Franciscanos de Teruel mantienen [Fig. 869].

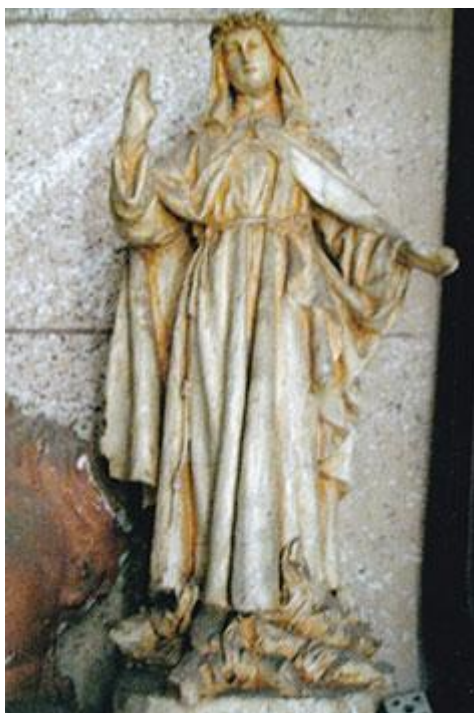


Fig. 868. José María Ponsoda, *Santa Isabel de Portugal*. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 869. José María Ponsoda, *Santa Isabel de Portugal*. 1951. Teruel. Iglesia de los Franciscanos.

361.

El Padre Eterno. Ca. 1920.

Barro cocido. 18 x 17 x 12 cm.

Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

El boceto [Fig. 870], debió modelarse para un grupo de la Santísima Trinidad. José María Ponsoda llevó a cabo al menos tres, para el barrio de las Ventas en La Pobla de Vallbona [L.E., nº 206], la iglesia de la Trinidad de Castelló, al que se refiere en algunas cartas, conjuntamente con el retablo (nº 1617), y la iglesia de San Vicente de Algemés [L.E., nº 2056], pues no parece por sus características relacionable con las muchas imágenes del Eterno que figuran en los numerosos grupos de la Virgen de las Tres Avemarías, encargados por los Capuchinos y los Terciarios Capuchinos, que lo muestran de cuerpo entero. De medio cuerpo, vestido con túnica y manto echado sobre el pecho, efigiado como venerable anciano, bendice con la diestra, mientras extiende la otra mano, cuyo estilo abreviado recuerda las obras de la década de 1920, a la que debe corresponder por analogía con otras obras. No obstante el planteamiento retoma el de las obras renacentistas y barrocas que remataban los retablos [Fig. 871].



Fig. 870. José María Ponsoda, *El Padre Eterno*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 871. *El Padre Eterno*. Quito. Capilla de Cantuña.

362.

San José. Ca. 1920.

Escayola pintada. 64 x 37 x 20 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sobre un trono de nubes, arroja al Niño Jesús, que sostiene la cruz y señala el santo, de pie sobre un orbe. El boceto [Fig. 872], con algunas variaciones, se relaciona con una imagen anterior a la Guerra Civil conocida por la fotografía del obrador, idéntica con la de los Terciarios Capuchinos de Godella [Fig. 873], por sus similitudes con la que la ha sustituido, y con las imágenes de Albaida (nº 2522), y Alcázar de San Juan [L.E., nº 2583], labradas durante la posguerra.



Fig. 872. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 873. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1923. Destruído. Probablemente el de los Terciarios Capuchinos de Godella

363.

Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1920.

Barro cocido. 28 x 18 x 15 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Jesucristo sentado, bendice con la diestra y enseña su corazón, mientras apoya el pie derecho en un orbe que emerge de entre las nubes del trono [Fig. 874]. Se trata del boceto para el *Sagrado Corazón de Jesús* de las religiosas del Ave María de Pamplona, con el que se relacionan algunas imágenes de devoción, conocidas por las fotografías del obrador [Fig. 875].



Fig. 874. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1920.* Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 875. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1920.* Paradero desconocido.

364.

Santo Tomás de Aquino. 1921.

Escayola. 58 x 20,5 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 1209.

Se trata del boceto para la imagen de los Dominicos de Valencia [Fig. 876], relacionado con las estampas devotas que inspiraron los modelos de los talleres de Olot [Fig. 877].



Fig. 876. José María Ponsoda, *Santo Tomás de Aquino*. 1921. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 877. San Alberto Magno según modelo de los talleres de Olot.

365.

Santa Rosa de Lima. 1921.

Barro cocido. 29 x 11 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1213.

Se trata del boceto de la imagen realizada para un partícular en 1921 [Fig. 878]. A pesar de tratarse de una obra de devoción de pequeño tamaño, la documentación alude expresamente a la presencia del Niño Jesús, aspecto que no se recoge en la encargada a nuestro escultor en 1917 para la iglesia de los Dominicos de Valencia, juntamente con un Beato Enrique Susón y un San Pío V [L.E., nº 682], conocida por una fotografía del obrador [Fig. 879]. Es probable que el Niño Jesús entronque más con los gustos de la imaginería de devoción, mientras que una efigie de altar, pudo ostentar mejor otros atributos de la santa americana como el crucifijo. A pesar de que el modelado sobrio del hábito entronca con el estilo de las imágenes realizadas para dicho templo, y que muestre bastantes paralelismos con el boceto del Beato Susón, la presencia del trono de nubes que este muestra acaso desdice que fuera llevado a cabo para una obra que observaría unas características semejantes a las otras dos dentro de un conjunto.



Fig. 878. José María Ponsoda, *Santa Rosa de Lima*. 1921. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 879. José María Ponsoda, *Santa Rosa de Lima*. 1917. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruída).

366.

Niño Jesús Buen Pastor. Ca. 1922.

Barro cocido con restos de pintura. 33 x 19 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Instalado en el jardín de la casa familiar del escultor en Moncada como imagen de devoción, destino para el que fue cubierto de una capa de pintura grisácea, presenta al Niño Jesús sentado sobre pedernal [Fig. 880]. Viste túnica ceñida y sombrero, y acaricia una oveja erguida sobre su rodilla, habiendo perdido el cayado, que debía sostener con la mano derecha, tal como muestra la imagen de Venancio Marco que existió en la antigua iglesia de la Asunción de Yecla [Fig. 881]. Constituye el modelo para un Niño Jesús Pastor, relacionable con las seis imágenes de este título remitidas a Colombia en 1922, con destino a las misiones capuchinas [L.E., nº 1292].



Fig. 880. José María Ponsoda, *Niño Jesús Buen Pastor*. Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 881. Venancio Marco, *Niño Jesús Buen Pastor*. Ca. 1910. Yecla. Antigua Iglesia de la Asunción. (Destruída).

367.

El Tránsito de San José. 1922.

Barro cocido pintado color ocre. 40 cm de altura de las figuras.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 1302.

Instalado en el interior de un casalicio del jardín de la casa familiar de José María Ponsoda en Moncada, constituye un boceto para *El Tránsito de San José* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [Fig. 882]. El relieve, inspirado en fuentes grabadas de carácter devoto [Fig. 883], presenta dos niveles, al modo de la pintura religiosa del siglo de oro. Un nivel terreno en el que San José moribundo está siendo consolado por Jesucristo, mientras la Virgen María contempla la escena a los pies de la cama, y otro celeste integrado por dos mancebos, y varios angelitos y serafines. La obra definitiva se realizó con diversas variaciones con respecto al planteamiento que figura en este relieve. Así, la figura de la Virgen a los pies de la cama, tal como figura en el cuadro de Francesc Torrás Armengol de la Santa Cueva de Manresa [Fig. 884], se dispuso cercana a la de Jesucristo y San José. En el nivel celeste el mancebo de la izquierda figura sentado, en lugar de disponerse pie, como figura invariablemente el derecho sobre la cama, atento a elevar al cielo el alma del moribundo cuando éste fallezca. La impronta de la obra definitiva en madera, destruida en 1936 exceptuando las cabezas de las figuras principales, se acusa en la pintura *El Tránsito de San José*, de Remigio Soler, conservada en la iglesia del exconvento franciscano de Agres [Fig. 885].



Fig. 882. José María Ponsoda, *El Tránsito de San José*. Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 883. *El Tránsito de San José*, Lámina de un devocionario. Ca. 1920.



Fig. 884. Francisco Torras Armengol, *El Tránsito de San José*. Manresa. Santa Cueva.



Fig. 885. Remigio Soler Tomás, *El Tránsito de San José*. 1946. Agres. Iglesia del exconvento franciscano.

368.

Divina Pastora. Ca. 1922.

Barro cocido. 30 x 20 x 18 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sentada sobre unas rocas, con el Niño Jesús sobre su rodilla, vestido también de pastor, y con tres corderitos [Figs. 886, 887], el modelo remite a la imaginería catalana y valenciana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX [Figs. 888, 889]. El álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* recoge imágenes con las que puede relacionarse (*Compañía...*, *Op. cit.*, pp. 168, 169, n° 6095, n° 6098). Desde el ejemplar de palillo destinado a Sueca, documentado en 1918 [L.E., n° 879], el *Libro de Encargos* recoge una relación de obras, cuyo denominador común es la presencia de tres corderitos. Terciarias Franciscanas de Ávila [L.E., n° 1253], Capuchinos de l'Ollería [L.E., n° 1873], y Capuchinos de Barranquilla [L.E., n° 1918]. En él tiene una presencia determinante las obras destinadas a los Capuchinos, que la veneraron de forma especial. Para los frailes de esta ciudad de Colombia iba destinado un grupo de pequeño tamaño del que nada se especifica acerca de su número [L.E., n° 1485]. Creo que el boceto pudo hacerse para la segunda imagen, pues la realización de una obra en palillo no exigiría una pieza tan detallada.



Figs. 886, 887. José María Ponsoda, *Divina Pastora*. Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 888. Talleres olotenses, *Divina Pastora*. Imagen reproducida en el Álbum de la Compañía Española de Artículos religiosos. Ca. 1925.



Fig. 889. Obrador valenciano, *Divina Pastora*. Imagen reproducida en el Álbum de la Compañía Española de Artículos religiosos. Ca. 1925.

369.

Ángel. Ca. 1922.

Barro cocido. 30 x 11 x 18 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Se trata del boceto para el ángel derecho que flanqueaba el comulgatorio de las Agustinas de Denia [Fig. 890], conocido por la fotografía del obrador [Fig. 891], al que sigue con bastante fidelidad.



Fig. 890. José María Ponsoda, *Ángel*.
Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 891. José María Ponsoda, *Ángel*.
Ca. 1922. Denia. Convento de Agustinas. (Destruído).

370.

San José de Calasanz. Ca. 1922.

Barro cocido. 33 x 12 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con sotana, arropa a un niño que le enseña un libro, en alusión a la labor educativa de la orden calasanzia fundada por el santo [Fig. 892], inspiradora de numerosas imágenes como las de Agustín Ballester de Peralta de la Sal (Huesca), [Fig. 893], o Francisco Gutiérrez Frechina de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. José María Ponsoda debió modelar el boceto, que ostenta las líneas para trasladar las referencias al embón, a propósito de alguna imagen encargada por algún religioso de la orden. En 1922, año en torno al cual por el estilo que muestra, pudo ejecutarlo, figura un encargo del escolapio Fernando Alcantarilla de una Virgen de los Desamparados [L.E., nº 1283].



Fig. 892. José María Ponsoda, *San José de Calasanz*. Ca. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 893. Agustín Ballester Besalduch, *San José de Calasanz*. Ca. 1940. Peralta de la Sal. Iglesia de los Escolapios.

371.

Carroza. 1925.

Barro cocido. 34 x 15 x 31 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 1540/ nº 1868/ nº 1694.

Se trata del modelo para la *carroza* de la Asociación de las Hijas del Rosario de Vila-real [Fig. 894], construida arreglo al mismo con algunas variaciones, como la sustitución de uno de los mancebos del trono por la figura genuflexa de Santo Domingo de Guzmán. El chasis recubierto de jugosa talla incorporaba a los lados grandes tallos de acanto metamorfoseados en mancebos. El trono de nubes dispuestas alrededor de un orbe presentaba dos ángeles mancebos. Otros angelitos se disponían al dorso en actitudes juguetonas.



Fig. 894. José María Ponsoda, Carroza. 1925. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

372.

Crucifijo. Ca. 1925.

Escayola. Tamaño mayor del natural.

(Destruído).

El modelo [Fig. 895], semejante al del *Crucifijo* para la cripta del Asilo de San Eugenio de Valencia [L.E., nº 1537], [Fig. 896], en referencia al cual cabría proponer una datación cercana a 1925, se relaciona con la imagen en madera de doradillo donada por José María Ponsoda a la catedral de Valencia al término de la Guerra Civil. Durante la posguerra sería tenido en cuenta por el escultor en algunas obras, como el *Cristo del Tránsito* de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia [L.E., nº 2530], o el del *Miserere* de Almoradí [L.E., nº 2814], del que se afirmaba no obstante su sujeción a otro modelo. Con el crucifijo del Asilo de San Eugenio observa ligeras diferencias en el perizonium, anudado en ambos casos a la derecha, que en el caso del modelo que nos ocupa presenta un recogido más holgado. A raíz del cierre del obrador después de 1968, la obra quedó en el local que este ocupaba, propiedad de la Orden Franciscana de Valencia, siendo destruido según algunos testimonios.



Fig. 895. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1925. Paradero desconocido.



Fig. 896. José María Ponsoda, *Modelo* para el crucifijo de la cripta del Asilo de San Eugenio. 1925. Paradero desconocido.

373.

Nuestra Señora del Carmen. Ca. 1926.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La obra, que ha perdido la cabeza del Niño Jesús y la mano derecha [Fig. 897], se relaciona con la imagen de Nuestra Señora del Carmen de los Carmelitas Descalzos de Castelló [L.E., nº 1654], de la que difiere en los ángeles del trono de nubes [Fig. 898]. La presencia entre el material fotográfico de José María Ponsoda una imagen sin los ángeles, sugiere que debió modelarla para una imagen relacionada con ella que simplificaría su modelo.

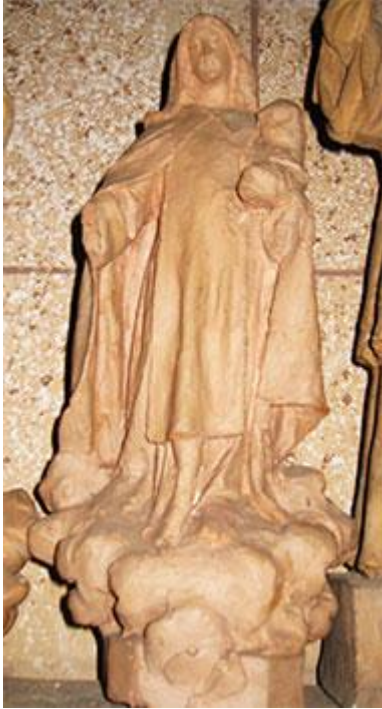


Fig. 897. José María Ponsoda,
Nuestra Señora del Carmen.
Ca. 1926. Moncada. Colección
Dolores Soler Ballester.



Fig. 898. José María Ponsoda,
Nuestra Señora del Carmen. Ca.
1926. Paradero desconocido.

374.
San Antonio de Padua. Ca. 1926.
Barro cocido.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo vestido con el hábito franciscano sostiene al Niño Jesús que le acaricia la barba [Fig. 899]. Se trata del boceto para la imagen de los religiosos del Sagrado Corazón de Ecuador conocida por la fotografía del obrador en cuyo montaje se lee: “Adquirido por los R^{dos} P.P. del S^{do} Corazón del Ecuador” [Fig. 900].



Fig. 899. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1926. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 900. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1926. Claretianos de Ecuador.

375.

San Juan Grande. 1926.

Terracota o escayola policromada. 46,5 x 20 x 28 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1692.

Destinado a constituir el modelo del busto en madera, encargado por el superior de los Hospitalarios del Asilo Hospital San Juan de Dios, próximo a la playa de la Malvarrosa de Valencia, si no es un vaciado de la obra tallada, constituye un trabajo representativo de la capacidad de José María Ponsoda en la materialización de lo hagiográfico y piadoso. El modelo [Fig. 901], que además de la cabeza incluye parte del tórax, presenta los ojos elevados al cielo en ademán de beatitud, al uso de las representaciones de algunos jóvenes jesuitas, como San Luís Gonzaga o San Juan Berchmans [Fig. 902], revela su deuda con la estampa devota. La belleza de la expresión, que no relega aspectos del estudio naturalista, como los tensos músculos del cuello, coadyuva a la calidad de la pieza.



Fig. 901. José María Ponsoda, *San Juan Grande*. 1926. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 902. Obrador barcelonés, *San Juan Berchmans*. Finales del siglo XIX. En el mercado del arte.

376.

Virgen de la Consolación. 1926.

Barro cocido. 31 x 13 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1697.

Se trata del boceto para la imagen de la Virgen de la Consolación de Vila-real. Vestida con túnica ceñida, y manto anudado al cuello, porta el Niño Jesús que sostiene el orbe, y extiende la diestra, en la que debía figurar una cruz actualmente perdida [Fig. 903]. El modelo de acusado clasicismo y verticalidad, se relaciona con el grabado devoto que inspiró los modelos de los talleres de imaginería de Olot [Fig. 904].



Fig. 903. José María Ponsoda, *Virgen de la Consolación*. 1926. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 904. *Nuestra Señora del Rosario* del taller olotense "Las Artes Decorativas".

377.

Virgen del Carmen o de la Merced. Ca. 1926.

Barro cocido. 30 x 11 x 8,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La Virgen vestida con hábito y escapulario, sostiene al Niño, que ha perdido cabeza y manos [Fig. 905]. El tratamiento vertical de los ropajes, al modo de la imaginería de los talleres de Olot [Fig. 906], permite señalar una cronología en torno a 1926, año en el que se documentan algunas obras que ofrecen un estilo semejante como las vírgenes del Carmen de Castelló (nº 1654), del Rosario de Guayaquil (Ecuador), [L.E., nº 1683], y de la Consolación de Vila-real [L.E., nº 1697].



Fig. 905. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen o de la Merced. Ca. 1926.* Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 906. Virgen de la Merced según el taller olotense "Las Artes Decorativas".

378.

Santa Paula Mártir. 1927.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 1770.

El boceto responde a la Santa Paula Mártir encargada en 1927 por un cliente particular de La Vila Joiosa [Fig. 907]. Vestida con túnica ceñida, con el brazo derecho elevado en gesto declamatorio, y el siniestro extendido, manifiesta el sobrio clasicismo de la estampa devota de la época [Fig. 908].



Fig. 907. José María Ponsoda, *Santa Paula Mártir*. 1927. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 908. Santa Paula según una estampa devota coetánea.

379.

Trono para un San Roque. Ca. 1927.

Barro cocido. 23 x 12 x 7 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La semejanza de este boceto [Fig. 909], con el trono y la imagen de San Roque de Burjassot [Fig. 910], centra la problemática de esta obra, que en nada se relaciona con las andas del santo de Paiporta, encargadas a José María Ponsoda en 1919 [L.E., nº 991]. Dispuesto sobre patas en forma de volutas, al modo de los ejemplares conocidos de su maestro Damián Pastor, presenta sendos mancebos alrededor de una nube, uno de ellos en ademán de desenrollar un pergamino. Sobre ellos, figura la efigie del santo, que sigue el referido modelo de Burjassot. Según Ferri Chulio el trono de esta población fue realizado en torno a 1927, año en que se conmemoró el VI centenario del santo de Montpellier (FERRI CHULIO, A., *Escultura Patronal Valentina destruida en 1936*, 2011, p. 138), en algún obrador valenciano que desconocemos. Coincidiendo con el centenario, en dicho año le fue encargada a nuestro escultor la reforma de las andas del santo de Rafelbunyol [L.E., nº 1471]. Es muy probable que el maestro presentara el modelo que nos ocupa a los responsables de dirimir el encargo del trono de Burjassot y finalmente lo hiciera otro obrador siguiendo su idea, o bien que lo modelara basándose en él, atraído por su calidad.



Fig. 909. José María Ponsoda, *Trono para un San Roque*. Ca. 1927. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 910. Obrador valenciano, *Andas de San Roque*. Ca. 1927. Burjassot. Ermita de San Roque. (Destruídas).

380.

Nuestra Señora de Loreto. 1928.

Barro cocido. 33 x 14 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1870.

El trono, de nubes evanescentes, flanqueado por un mancebo y un querubín, soporta la casa de Loreto [Fig. 911], en una de las vertientes de cuyo tejado figuran dos serafines. Sobre éste, la Virgen sentada, en posición ladeada, tratando de evitar la simetría, muestra el Niño, de pie, al modo practicado por el artista, en algunas imágenes de San Antonio de Padua. El gusto por la composición movida, relacionable con alguna obra profana de impronta decorativa, como el *Canto de Amor* de Mariano Benlliure [Fig. 912], y la armonía entre las distintas partes que integran el conjunto, están en la línea de sus tronos de ángeles más afortunados. Aunque el *Libro de Encargos* registra sendas imágenes de la Virgen de Loreto, documentadas en 1912 y 1921, para los Capuchinos de Xixona [L.E., nº 294], y la iglesia de Benissa [L.E., nº 1921], se trata sin duda del conjunto encargado por el médico Luís Sanchis Bergón, seguramente para la Asociación de Caridad de Valencia que dirigía. En tanto dispuesto sobre unas andas de estructura metálica, se afirma la presencia de un “Angel mancebo, un Angelito y trono de nubes con la casita de Loreto...”



Fig. 911. José María Ponsoda, *Virgen de Loreto*. Ca. 1928. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

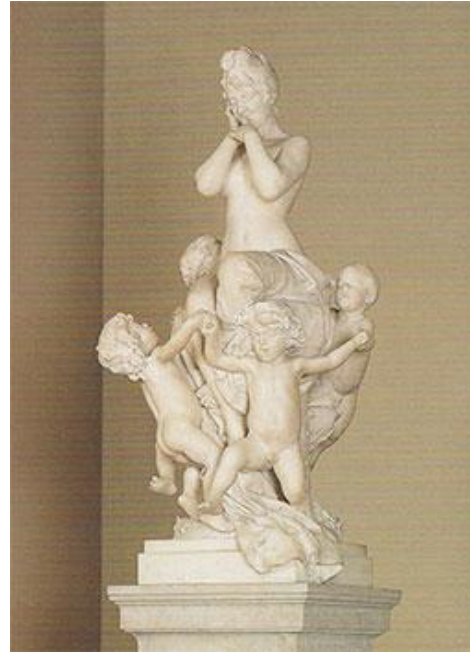


Fig. 912. Mariano Benlliure, *Canto de Amor*. 1899-1900. Valencia. Palacio de la Scala, Diputación de Valencia.

381.

San Juan de Dios. 1928.

Barro cocido. 51 x 24 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1899.

Se trata del modelo para el conjunto escultórico *La Universalidad de la Hospitalidad*, encargado por los Hospitalarios [Fig. 913]. La compleja composición y el sentido del movimiento acusan la influencia de la estatuaria civil del siglo XIX [Fig. 914].



Fig. 913. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1928. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 914. Rosendo Nobás, *El Conseller Rafael Casanova*. 1888. Barcelona.

382.

San Juan de Dios. Ca. 1928.

Barro cocido. 35,5 x 14 x 10, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

El santo con el hábito hospitalario sostiene un enfermo [Fig. 915], al modo de una imagen conocida por la fotografía del archivo personal de José María Ponsoda, en la que se observa una tarjeta con el nombre del escultor [Fig. 916]. El maestro recibió el encargo de en 1914 de una obra para los Hospitalarios de Carabanchel (Madrid), que sustituía la figura del enfermo adulto por un niño [L.E., nº 426].



Fig. 915. José María Ponsoda, *San Juan de Dios. Ca. 1928.* Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 916. José María Ponsoda, *San Juan de Dios.* Primeras décadas del siglo XX. Paradero desconocido.

383.

Ángel. 1929.

Barro cocido. 31 x 10 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 1939.

Presenta un ángel genuflexo de alas elevadas, sobre un trono de nubes [Fig. 917]. Se trata del modelo para el ángel derecho del tabernáculo de las Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús y los Santos Ángeles de Zaragoza [Fig. 918].



Fig. 917. José María Ponsoda, *Ángel para Expositor*. 1929. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 918. José María Ponsoda, *Expositor*. 1929. Zaragoza. Hermanas de la Caridad de Santa Ana.

384.

Dolorosa. Ca. 1929.

Escayola. 37 x 10,5 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Se trata acaso de la *Dolorosa* “De Viciano”, probablemente el escultor José o Tomás Viciano, que menciona la documentación del obrador (APEJMP., *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*, Presupuesto enviado a Cantoría. Valencia, 13 de noviembre de 1950), [Fig. 919]. Relacionado con este boceto se encuentra la fotografía de una imagen procedente del obrador de Melitón Comes, custodiada en la colección de José María Alcácer de Madrid [Fig. 920]. Inspirada en la Virgen del Río de Huércal-Overa, obra de Francisco Bellver Collazos, se relaciona con la imagen de Quintanar de la Orden, con la que difiere levemente en el tratamiento de los ropajes.



Fig. 919. José María Ponsoda, *La Dolorosa*. Ca. 1929. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 920. José o Tomás Viciano Martí? *La Dolorosa*. Finales del siglo XIX. Paradero desconocido.

385.

Ángel. 1930

Escayola patinada. 54 x 43 x 16 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 1988.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

El boceto [Fig. 921], corresponde muy probablemente al ángel de 350 cm de madera para revestir de flor, que José María Ponsoda realizó en 1930 para el adorno floral que la ciudad de Valencia instalaba en la fuente de la plaza de la Virgen con ocasión de la festividad del Corpus [Fig. 922]. Expuesto junto a varias obras en la exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, muestra la figura de un ángel mancebo de pie, con los brazos en cruz y las alas desplegadas, sobre una esfera, vestido con túnica ceñida, cuyas mangas descubren parte de los brazos. La pose recuerda modelos de la escultura monumental y funeraria catalana, del siglo XIX, como las *victorias* del escultor Rosendo Nobás (Barcelona, 1839-1891), para el monumento a Colón de Barcelona, que la revista *La Ilustración Artística* publicó el 25 de mayo de 1892, junto con otras obras suyas, como homenaje tras su fallecimiento. A diferencia de aquellas, ésta rebaja la elevación de las alas, disponiéndolas paralelas a los brazos, caídos hacia abajo. También la victoria del monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria de Zaragoza de Agustín Querol (Tortosa, 1860-Madrid, 1909), o el ángel de Rafael Atché (Barcelona, 1854-1923), para el panteón Coromines del cementerio de Montjuic.

Relacionados con este género de obras para fiestas y montajes efímeros figuran asimismo la realización en 1924 de dos victorias de dos metros en madera y palillo para un arco triunfal, encargado por los adornistas Desfilis y Cortés [L.E., nº 1451], como también la reforma de una victoria de tamaño natural para la feria de Julio en 1933 [L.E., nº 2210], cuya ejecución se enmarca en los trabajos en cartón piedra para cabalgatas realizados por estos años por escultores como Amador Sanchis o Vicente Benedito. Vinculado al modelo que nos ocupa está otro que muestra unas andas neobarrocas, con un gran mancebo portando el Santísimo, sobre un trono de nubes en el que figuran dos pequeños ángeles, inspirado en este género de obras.



Fig. 921. *Ángel*. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 922. *Ángel* para la fiesta del Corpus de la plaza de la Virgen de Valencia. Principios del siglo XX.

386.

Nuestra Señora de la Salud de las Planas. 1930.

Terracota policromada. 34 x 11 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Observaciones: al dorso sello del obrador.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 2006, 2574.

La Virgen cubierta con manto, sostiene al Niño [Fig. 923]. Se trata del boceto para la imagen de la Virgen de las Planas del barrio de Vallvidrera (Barcelona), como sugieren las carnes color marfil, la túnica plateada y el manto dorado. El modelo, de progenie renacentista, fue empleado por el escultor años antes en otra imagen encargada por los mismos clientes [L.E., nº 2006], así como en la Virgen de la Paz conservada en la Curia Provincial Bética de los Hospitalarios de Sevilla (BENAVIDES VÁZQUEZ, F., “José María Ponsoda, escultor de La Hospitalidad Universal”, *San Juan de Dios, Revista de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Sevilla, Septiembre-Octubre 2016, nº 585, p. 15), [Fig. 924].



Fig. 923. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Salud de las Planas*. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 924. José María Ponsoda, *Virgen de la Paz*. Ca. 1930. Sevilla. Curia Provincial Bética de los Hospitalarios.

387.

Carroza. Ca. 1930.

Barro cocido. 37 x 18 x 28 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Formada por un chasis con tres ruedas, revestido de talla, en cuyo frente figura un ángel mancebo de alas extendidas, a manera del mascarón de proa de un barco, cuya planta en forma de ogiva remeda la metamorfoseada talla de los lados, al modo de unas grandes membranas, interpretación en clave *art nouveau* del fitomorfismo modernista [Fig. 925], se trata de una nueva versión de la carroza de la Virgen del Rosario de Vila-real [L.E., n^{os} 1540/ n^o 1868/ n^o 1694]. Delante del trono de nubes y ángeles que sostiene la imagen de la Virgen, figuran los bultos de los dos peregrinos que según la tradición entregaron la antigua imagen a los jurados de Villena en 1474 [Fig. 926]. A pesar de que no existe documentación sobre la obra, la fidelidad a la antigua efigie, y los peregrinos arrodillados, no dejan lugar a dudas acerca de su identificación. Es muy probable que José María Ponsoda modelara este boceto para presentarlo al reverendo Manuel Nadal, cura arcipreste de la ciudad, quien se decantó en cambio por la reforma de las andas antiguas con talla neobarroca, y la ejecución *ex novo* de las imágenes de los dos peregrinos, encargando asimismo una gran enrayada, tres mancebos, cuatro angelitos y numerosos serafines para el altar que se levantaba a la imagen en la iglesia de Santiago [L.E., n^o 1998]. Relacionado con la carroza de Vila-real se encuentra asimismo la realización no llevada a cabo de una carroza para la Virgen del Rosario de Alcázar de Sanjuán, desestimada como acaso esta de Villena por su elevado presupuesto.



Fig. 925. José María Ponsoda, *Carroza*. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 926. *Antiguas andas de la Virgen de las Virtudes*. Villena, Santuario de la Virgen de las Virtudes. (Destruído en 1936).

388.

Ángel. Ca. 1931.

Barro cocido. 23 x 9 x 8 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2058.

Se trata del modelo para uno de los ángeles del retablo del Cristo del Hospital de Vila-real, donde flanqueaban la imagen en el nicho [Figs. 927, 928].



Fig. 927. José María Ponsoda, *Ángel*. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 928. José María Ponsoda, *Ángel del retablo del Cristo del Hospital*. 1931. Vila-real. Iglesia del Hospital.

389.

Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real. 1931.

Plastilina. 42 x 30 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 2058. *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en 29 de abril de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 6 de mayo de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 12 de junio de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 3 de julio de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 4 de septiembre de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 11 de noviembre de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 18 de diciembre de 1935. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 20 de enero de 1936. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 4 de febrero de 1936. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 13 de febrero de 1936. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 24 de febrero de 1936.

Realizado conjuntamente con ciertas reparaciones en la *Carroza* de la Virgen del Rosario, a impulsos del consiliario o director de la Asociación de las Hijas de María, José Avellana, el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real [Fig. 929], constituyó la última gran obra de José María Ponsoda en esta población castellonense con anterioridad a la Guerra Civil. Su materialización culminada pocos días antes de estallar el conflicto, vendría a sustituir un antiguo retablo barroco castizo con columnas salomónicas [Fig. 930], reubicado en el interior de la iglesia, dando lugar además a la restauración o ejecución *ex novo* de los retablos de las capillas laterales y al dorado y estucado de las yeserías y paramentos de la misma. Esta vasta empresa perseguía en lo fundamental dotar a este espacio de un marco acorde a la exposición de la secular efigie del Cristo del Hospital, obra renacentista destruida en 1936, desde los parámetros de un neobarroco, fundado en un predominio de lo escultórico, a través de los numerosos ángeles mancebos de inspiradas expresiones, desplegadas alas y ricas túnicas decoradas con labor de pastillaje. El concepto de la obra, al modo de un gran marco, acorde con la finalidad expositiva de la imagen, entronca la obra con los nuevos retablos de San Lorenzo de Valencia o el Santuario de la Virgen del Castillo de Cullera. Los relieves con escenas de la Pasión, los tarjetones tallados con las *Arma Christi* o Trofeos de la Pasión, y las tallas de carácter decorativo, animaban a su vez las eclécticas arquitecturas que las albergaban. Todo ello dispuesto alrededor de un marco mixtilíneo de raigambre barroca que recuerda el antiguo relicario del *Crucifijo* de san Francisco de Borja en el Palacio Ducal de Gandía, se avenía a la solemnización del renovado espacio, ocupado por la venerada imagen.

Concedido el permiso por el Ayuntamiento del que José Avellana informaba a nuestro escultor en carta fechada en 29 de abril de 1935, se procedió a sustituir el antiguo retablo mayor por uno nuevo, ejecutado según los parámetros establecidos por el maestro en un boceto o “maqueta” al que alude la documentación. Dicho boceto, conservado en regular estado en la colección de Dolores Soler Ballester, constituye actualmente el único testimonio artístico que sobrevive de un empeño restaurador del que hablaron sin duda otros proyectos, como el que proponía sendas escaleras rodeando el presbiterio, al modo de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, o la capilla del Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa (nº 1792), juntamente con un tabernáculo con columnas de ricos estípites, conocido por la fotografía del archivo personal del artista.

Determinante en la elección del proyecto ejecutado finalmente, debió revelarse el criterio del arquitecto Vicente Traver Tomás (Castelló, 188-1968), quien reclamaba mayores dimensiones para las figuras de una *Oración en el Huerto* que había de incorporar la obra. En 13 de febrero de 1936 José Avellana daba noticia al maestro de la visita al día siguiente del arquitecto a su obrador para resolver aspectos relacionados con la hornacina. El ritmo de los trabajos proseguiría con regularidad a pesar de la dificultad de sincronizar el trabajo de los albañiles dedicados a desmontar los retablos, con los problemas derivados de la quebrantada salud de José María Ponsoda, poco predispuesta a realizar viajes. En 12 de junio de 1936 José Avellana reclamaba al escultor el modelo [Figs. 931, 932], para proceder a la colocación de las gradas de mármol de la hornacina. En 3 de julio, a pocas semanas del estallido del conflicto, el retablo había recibido finalmente los medallones con los relieves, y el consiliario solicitaba poleas de bronce para el mecanismo de la cortina que debía ocultar la imagen del Crucificado.

Destruída con el nuevo retablo, sobrevivieron unos relieves que merced a la mediación de José María Ponsoda fueron vendidos para sufragar el nuevo *grupo escultórico* de la Virgen del Rosario con Santo Domingo [L.E., nº 2771], que le fue encargado para su capilla en la iglesia arciprestal. Relacionados acaso con el destruido retablo de la Iglesia del Hospital de Vila-real podrían estar los *relieves* con las *Arma Christi* que flanquean la imagen del Cristo de la Coveta [L.E., nº 2530], venerado

en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. El planteamiento tectónico de la obra pervive después de la Guerra Civil en el retablo del Cristo de la Providencia de la Iglesia de San Jaime de Moncada [L.E., nº 2980].



Fig. 929. José María Ponsoda, *Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real*. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 930. Capilla mayor de la iglesia del Hospital de Vila-real con su antiguo retablo mayor salomónico. Ca. 1700.



Fig. 931. José María Ponsoda, *Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real*. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. Estado actual.



Fig. 932. José María Ponsoda, *Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real*. 1931. Paradero desconocido.

390.

Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real. Ca. 1931.

Plastilina.

Paradero desconocido.

Conocido por una deficiente fotografía del obrador, se trata sin duda de un modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real [Fig. 933]. La inspiración evoca las soluciones del tabernáculo de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia, o la capilla del Hospital Antituberculoso de la Malvarrosa [L.E., nº 1792], como se ha señalado. Los grupos de ángeles de inspiración neobarroca conocidos en detalle gracias a las fotografías, los himóscapos relevados de las columnas destinadas a soportar el edículo, el antepecho calado, o los neogotizantes ángeles chambelanes de la parte superior revelan una voluntad ecléctica propia de quien conoce en profundidad las diversas vertientes que informaban el arte religioso de la época.



Fig. 933. José María Ponsoda, *Modelo para el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real*. 1931. Paradero desconocido.

391.

Jesús hallado en el templo de Jerusalén por María y José discutiendo con los doctores de la Ley. Ca. 1931.

Barro cocido. La Virgen: 38 x 17 x 16 cm; San José: 40 x 16 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester. (Las figuras conservadas de la Virgen y San José).

En lo alto de un graderío se disponía Jesús Infante, sentado en un trono, flanqueado por la Virgen María y San José, a un nivel inferior. Debajo de ellos figuraban en la primera grada un sacerdote de la Antigua Ley y un hebreo [Fig. 934]. Modelado por José María Ponsoda para servir de boceto a un conjunto no documentado, en los años anteriores a la Guerra Civil, época en la que llevó a cabo proyectos de enjundia como las andas de la Purísima o el retablo-camarín del Cristo del Hospital de Vila-real [L.E., nº 1988, 2058], la composición derivaría de alguna estampa devota que actualizaría fuentes antiguas, como la lámina de las *Evangelicae Historiae Imágenes*, de Jerónimo Nadal, publicada en Amberes en 1595 [Fig. 935], que David Vilaplana relacionó con el *Niño Jesús en el Templo* de Giacomo Antonio Ponsonelli (Massa, c. 1654-Génova, 1735), de la iglesia del Temple de Valencia, cuyo modelo recuerda la figura de Jesús Infante de nuestro escultor. De todo el conjunto se conservan únicamente los bocetos de la Virgen y San José en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada [Figs. 936, 937]. Las marcas de cuadrícula a lápiz que presenta esta última señalan que la obra definitiva llegó a realizarse.

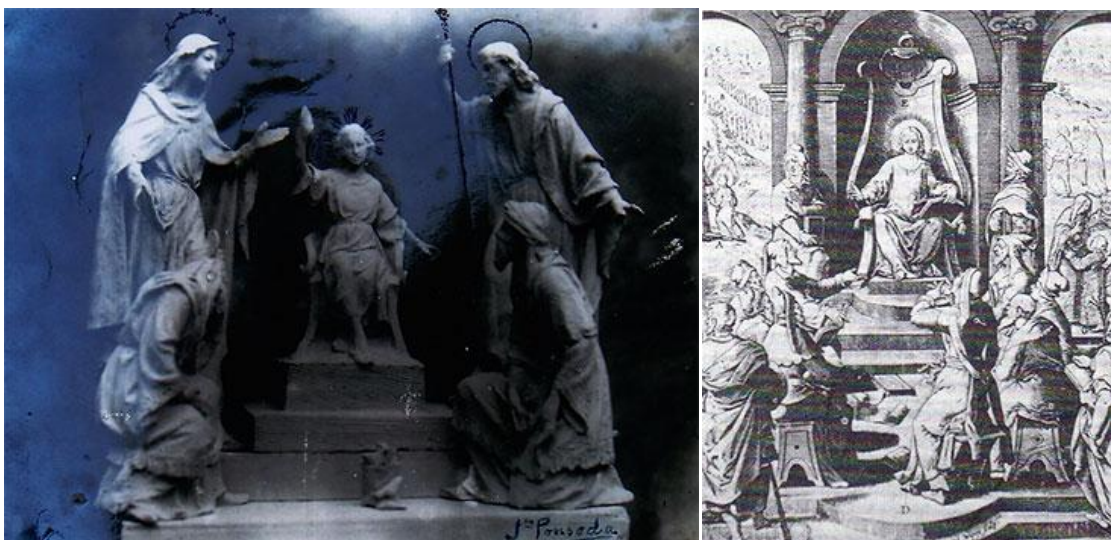


Fig. 934. José María Ponsoda, *Jesús hallado en el templo de Jerusalén por María y José discutiendo con los doctores de la Ley*. Ca. 1931. Paradero desconocido. Fig. 935. *Jesús en el Templo*. Estampa de las *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal. 1595.



Fig. 936. José María Ponsoda, *Virgen del grupo Jesús hallado en el Templo*. Ca. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 937. José María Ponsoda, *San José del grupo Jesús hallado en el Templo*. Ca. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

392.

Modelo para la lápida del reverendo José Gil Vidal. 1931.

Escayola. 55 x 38 x 2 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2059.

Encargada por el reverendo José Avellana, director de la Asociación de las Hijas de María del Rosario de Vila-real, para la sepultura de su antecesor en la dirección de la asociación, José Gil Vidal,

presenta el retrato del difunto de perfil [Fig. 938]. Destinado a su reproducción en mármol negro, se trata de una obra digna de mérito, en tanto en cuanto el maestro prescinde del repertorio de motivos habituales al género funerario, presentes en otras lápidas [L.E., n^{os} 442, 599, 1261], para adentrarse en una representación del difunto todavía deudora de un cierto naturalismo, que se hace presente en detalles concretos como los cabellos o la boca entreabierta. La obra constituye asimismo un homenaje al que cabe considerar uno de los mejores clientes de José María Ponsoda lo largo de su dilatada carrera profesional. A José Gil Vidal (†Almassora, 1927), se debió el encargo de numerosas obras para la asociación entre 1917 y 1927 [L.E., n^{os} 701, 764, 1197, 1445], entre ellas destaca la gran carroza procesional para su titular [L.E., n^{os} 1540,1694].



Fig. 938. Modelo para la lápida del reverendo José Gil Vidal. 1931. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

393.

San Juan Evangelista. 1932.

Escayola policromada. 51,5 x 31 x 21 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento n^o 2135.

Inscripciones: “San Juan E^{lta}” (en el frente de la peana).

Se trata de una transformación del busto de San Juan Bautista presentado por José María a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El presente busto [Fig. 939], se relaciona con el San Juan Evangelista que forma parte del grupo escultórico del Cristo del Amor de la iglesia de San Andrés de Teruel [Fig. 940].



[Fig. 939] José María Ponsoda, San Juan Evangelista. 1932. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



[Fig. 940] José María Ponsoda, *San Juan Evangelista*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.

394.

La Dolorosa. 1932.

Barro cocido. 40 x 30 x 21 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2135.

Se trata del modelo en escayola [Fig. 941], para el rostro de la Dolorosa del conjunto del *Cristo del Amor* de la iglesia de San Andrés de Teruel [Fig. 942]. En relación a él se encuentra un busto de madera policromada de la misma colección.



Figs. 941, 942. José María Ponsoda, *La Dolorosa*. Modelo en escayola y busto de la misma en madera policromada. 1932. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

395.

Purísima Concepción. 1934.

Barro cocido. 32,5 x 13,5 x 10 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2343.

Sobre un trono de nubes en el que figura el orbe, dos angelitos, uno de ellos mutilado, tres serafines, y el creciente lunar, viste túnica ceñida y manto echado sobre el hombro izquierdo, y presenta las manos juntas en actitud de oración [Figs. 943, 944]. Se trata del modelo para la imagen del convento franciscano de la calle Duque de Sesto de Madrid, que reelabora la célebre *Purísima* de José Esteve Bonet de la catedral de Valencia.



Fig. 943. José María Ponsoda, *Purísima Concepción*, 1934. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 944. Vista lateral de la misma imagen.

396.

Nuestra Señora del Olivar de Estercuel. Post. 1939.
Barro cocido. 25 x 8 x 8,5 cm.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La Virgen sentada sobre un trono, con manto ceñido al cuello sostiene al Niño, mientras bendice. Se trata del boceto para la imagen de los Mercedarios de Estercuel (Teruel), inspirada en la imagen medieval original [Fig. 945]. De ella existe en el archivo personal del escultor, la fotografía de un dibujo [Fig. 946], cuyos grafismos desmienten su paternidad, y varias fotografías. Gracias a ellas sabemos que incorporaba un trono de nubes con tres serafines, modelado aparte, actualmente perdido.



Fig. 945. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Olivar de Estercuel*. Post. 1939. Moncada. Colección de Dolores Soler Ballester.



Fig. 946. *Nuestra Señora del Olivar de Estercuel*. Fotografía de un dibujo. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

397.

San Francisco de Asís. 1940.

Barro cocido y madera. 58 x 35, 5 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2606.

Modelado en barro, a excepción de las manos, talladas en madera por la complejidad de modelarlas [Fig. 947], constituye el boceto para la imagen de San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, con la que observa algunas variaciones [Fig. 948]. A diferencia de este barro la obra definitiva presenta un carácter más hierático y menos esbelto.



Fig. 947. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1940. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 948. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*, 1941. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

398.

Busto de niño negro. 1941.

Escayola. 59 x 28 x 24 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2648.

Precedido del encargo en 1929 de: “un negrito y un chinito para las misiones” confiado por el reverendo Juan Marco, consiliario de las Hijas de María Inmaculada de Vila-real [L.E., nº 1951], muestra un busto de niño negro de acentuados rasgos raciales [Fig. 949]. Relacionable con las célebres huchas de niños negros, empleadas en la fiesta del Domund [Fig. 950], se trata con toda seguridad de un modelo para los dos negritos tallados en madera que remitió en 1941 a Campo de Criptana (Ciudad Real), probablemente para una cabalgata relacionada con las misiones. La realización de esta obra atestigua el encargo a nuestro escultor de obras relacionadas con el mundo de la fiesta, en continuidad con lo acontecido antes de la Guerra Civil.



Fig. 949. José María Ponsoda, *Busto de niño negro*. 1941. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 950. Hucha de cerámica para el Domund. Ca. 1950. Mercado del arte.

399.

Nuestra Señora del Rosario. Ca. 1942.

Barro cocido. 45 x 23 x 14 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Se trata del boceto para la imagen de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Valencia (Canyamelar), [Fig. 951].



Fig. 951. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Rosario*. Ca. 1942. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

400.

Jesucristo orando en Getsemaní. Ca. 1943.

Barro cocido. 30 x 22 x 23 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Registro*. Asiento nº 2739.

La figura de rodillas, con los brazos extendidos, las manos juntas en actitud de ofrecimiento y la cabeza elevada, dirigiendo la mirada al cielo, responde al boceto para la imagen de Jesucristo de la Oración en el Huerto de Almoradí [Fig. 952], cuyo ángel tendría 145 cm de figura y la figura de Jesucristo estaría proporcionada a su altura. La posición de las manos certifica su inspiración en la imagen labrada por Francisco Salzillo para la cofradía de Jesús de Murcia en 1754, al que según la documentación debía sujetarse. El conjunto del escultor murciano devino fuente de inspiración para los escultores de todos los tiempos. Venancio Marco lo tuvo en cuenta en los pasos procesionales de Alcázar de San Juan y el barrio del Cabanyal, en el distrito marítimo de Valencia. La roca sobre la que Jesucristo se apoya, remite en cambio al modelo de los talleres “El Arte Cristiano” de Olot, inspirado en la pintura de Heinrich Hofman, y aparece en el grupo de José Romero Tena publicado en la revista “La Lectura Dominical” de 23 de marzo de 1907 [Fig. 953]. Dicho modelo figura en el grupo en madera policromada de Burgos, encargado en 1901 en Barcelona a Ildefonso Serra [Fig. 954]. José María Ponsoda presupuestó otro grupo de la Oración del Huerto para Pego que tampoco llegó a materializarse por falta de medios.

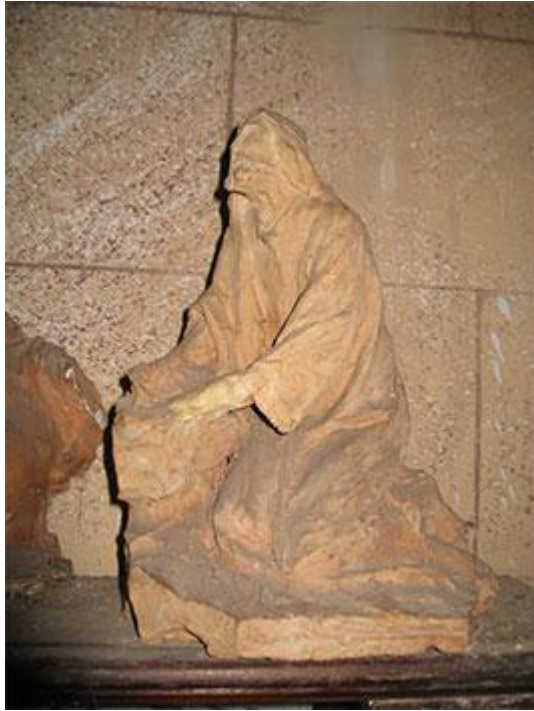


Fig. 952. José María Ponsoda, *Jesucristo orando en Getsemaní*. Ca. 1943. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 953. Obrador de José Romero Tena, *Jesucristo orando en Getsemaní*. Ant. 1907. Paradero desconocido.

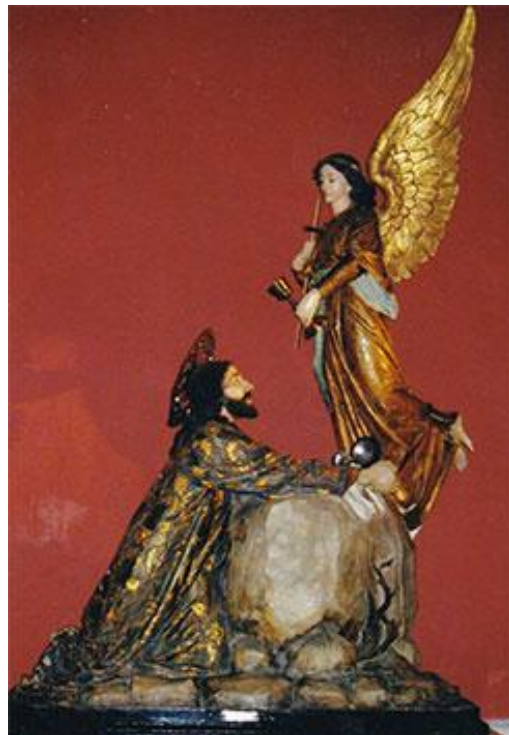


Fig. 954. Obrador barcelonés, *La Oración de Jesús en el Huerto*. 1901. Burgos. Iglesia de San Pedro de la Fuente.

401.

Virgen de la Merced Comendadora. 1944.

Barro cocido. 30 x 10 x 16 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2759.

La Virgen, sentada en un sitial, dispuesto sobre un trono, sostiene el libro de las Horas [Fig. 955]. Se trata del boceto de la imagen encargada por Salvador Magro con destino a Alicante, precedente de la imagen sedente de El Puig [L.E., nº 2815], [Fig. 956].



Fig. 955. José María Ponsoda, *Virgen de la Merced Comendadora*. 1944. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 956. José María Ponsoda, *Virgen de la Merced*. 1945. El Puig. Monasterio de Santa María.

402.

Ángel. 1946.

Escayola. 70 cm de figura.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2830.

Se trata del modelo para uno de los ángeles que adornaban los montantes del arcosolio destinado a albergar el cenotafio del venerable Juan Gilabert Jofré en la iglesia del monasterio de El Puig [Fig. 957]. Con precedentes en algunos proyectos de Viollet-le-duc, como el del Altar de la catedral de Clermond Ferrand, esta tipología de ángel adorador o chambelán, deviene propia de conjuntos historicistas de cierto empaque y solemnidad, como los retablos mayores de la iglesia de Beniarrés, encargado al obrador de los Hermanos Bellido, que lo realizó en 1898 [Fig. 958], y la iglesia del convento de San Cristóbal de Valencia, de cuya parte escultórica se encargó el escultor Modesto Quilis. Las manos juntas en oración, las alas elevadas, o los ropajes cayendo en pliegues angulosos, ceñidos al cuerpo, al modo de la *Purísima de Jaca* [L.E., nº 1569], coadyuvan a subrayar su elegante verticalidad.



Fig. 957. José María Ponsoda, *Ángel*. 1946. Maoncada. Colección Dolores Soler Ballester.

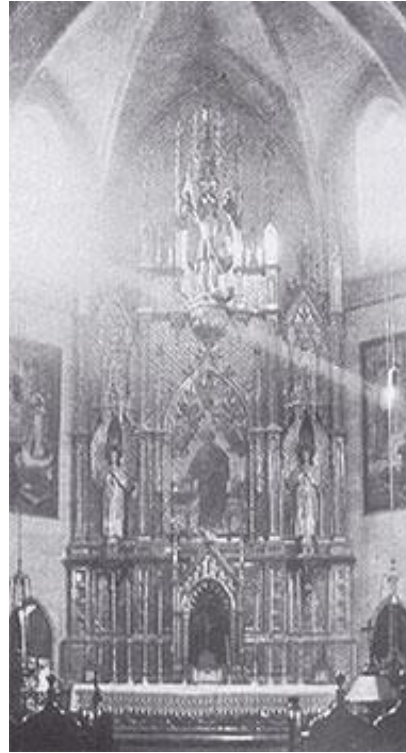


Fig. 958. Obrador de los Hermanos Bellido, *Retablo mayor*. 1898. Beniarrés. Iglesia de San Pedro.

403.

Modelo para una lápida. Ca. 1946.

Escayola. 83 x 63 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La composición del modelo, con dos serafines adaptados al medio punto del nicho [Fig. 959], recuerda las lápidas del panteón del escultor y su familia en el Cementerio Municipal de Moncada.



Fig. 959. José María Ponsoda, *Modelo para una lápida*. Ca. 1946. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

404.

Jesús Prendido. 1947.

Barro cocido. 30 x 14 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2863.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

Se trata de la figura principal de *El Prendimiento* de Almoradí. El rostro noble y los ropajes elegantes se transmitieron a la imagen en madera, realizada con notable fidelidad al boceto [Fig. 960], que observa cuadrículas para marcar las referencias sobre el embón a la hora de ampliarlo.



Fig. 960. José María Ponsoda, *Jesús Prendido*. 1947. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

405.

Dolorosa. 1948.

Barro cocido. 29 x 9, 50 x 8, 50 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2895.

Se trata del boceto para la *Dolorosa* de Rafelcofer [Fig. 961]. Dicha dolorosa observa una notable fidelidad con él, exceptuando detalles nimios, como la resolución de los ropajes de la toca que rodea la cabeza, y la mayor inclinación del rostro en la obra definitiva. La posición de las manos sosteniendo la corona de espinas sobre unas toallas, se repite en numerosas obras de vestir del maestro [Fig. 962].



Fig. 961. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1948. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 962. José María Ponsoda, *Dolorosa*. Valencia (Benifaraig). Iglesia de la Magdalena.

406.

Santa María Magdalena. 1948.

Barro cocido. 18 x 9 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2904.

La obra, de ejecución sumaria [Fig. 963], constituye el boceto para la imagen de *Santa María Magdalena* que forma parte del grupo escultórico del *Cristo del Amor*, de la iglesia de San Andrés de Teruel [Fig. 964]. El boceto recuerda el de la *Dolorosa* de Carmelo Vicent para Crevillent, en la colección de su hijo Vicente Vicent Cortina de Moncada. Su realización se llevó a cabo paralelamente a la restauración del conjunto [L.E., nº 2135], fundamentalmente la *Dolorosa*, objeto de graves daños, en tanto nada resta de los bocetos de las otras figuras que lo integran.

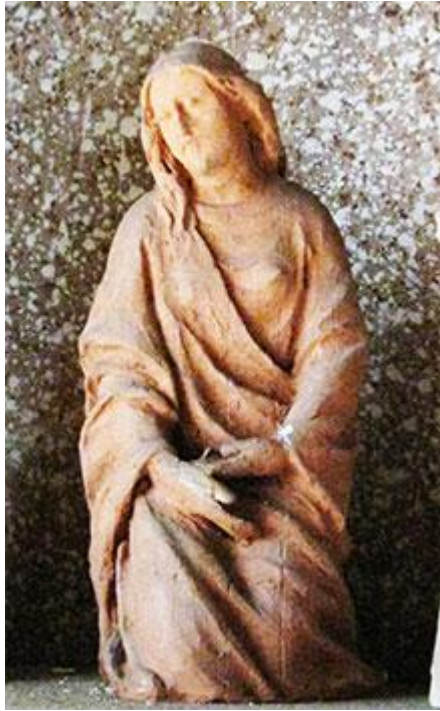


Fig. 963. José María Ponsoda, *Santa María Magdalena*. 1932. José María Ponsoda, *Carroza*. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 964. José María Ponsoda, *Santa María Magdalena*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.

407.

San Pedro Nolasco. 1949.

Barro cocido. 40,5 x 18 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2921.

El santo con hábito mercedario enarbola el libro y la bandera [Fig. 965], que en la obra definitiva ostenta el doble travesaño en la cruz de fundador. Aunque en la misma colección existe otro boceto muy semejante, corresponde a la imagen de la iglesia de San Pedro Nolasco de Barcelona [Fig. 966], por cuanto ofrece unas dimensiones cercanas al resto de bocetos de las imágenes que integran la serie de santos mercedarios del templo.



Fig. 965. José María Ponsoda, *San Pedro Nolasco*. 1949. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 966. José María Ponsoda, *San Pedro Nolasco*. 1949. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

408.

San Juan de Dios. 1949.

Barro cocido. 35 x 12 x 11, 5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2923.

San Juan de Dios con el hábito hospitalario sostiene a un enfermo efigiado como Jesucristo, que cruza sus manos sobre el hombro izquierdo del santo [Fig. 967]. Se trata del primer boceto para el monumento erigido en el Hospital Mental de Ciempozuelos, desestimado en favor de otro que sigue de cerca el cuadro del pintor Gómez Moreno.



Fig. 967. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1949. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

409.

San Juan de Dios. 1950.

Barro cocido. 36 x 13 x 11 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2923.

El santo vestido con el hábito hospitalario dirige la mirada al cielo, mientras sostiene un enfermo [Fig. 968]. Se trata del boceto definitivo para el monumento a San Juan de Dios de Ciempozuelos, utilizado también en la imagen de la clínica de Pamplona [L.E., nº 2956], con la que observa algunas diferencias en los ropajes, y en el rostro del enfermo, efigiado en esta última como Jesucristo, según modelo del que se hizo eco la imaginería [Fig. 969].



Fig. 968. José María Ponsoda, *San Juan de Dios*. 1950. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 969. Imagen de San Juan de Dios inspirada en el lienzo de Manuel Gómez Moreno del Museo de Granada. Primer tercio del siglo XX.

410.

San Pedro Pascual. 1950.

Barro cocido. 40 x 14 x 13 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2954.

Vestido de mercedario, porta el libro y la pluma de escritor, y ostenta un angelito sobre la peana [Fig. 970]. Se trata del boceto de la imagen de San Pedro Pascual de la iglesia de San Pedro Nolasco de Barcelona [Fig. 971].



Fig. 970. José María Ponsoda, *San Pedro Pascual*. 1950. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 971. José María Ponsoda, *San Pedro Pascual*. 1950. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

411.

San Pedro Pascual. 1950.

Barro cocido. 23 x 9 x 8 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Vestido con el hábito de la Orden Mercedaria, ostenta mitra y pectoral alusivos a su dignidad episcopal, y la palma del martirio, mientras bendice con la diestra [Fig. 972]. El boceto puede relacionarse con el encargo de cuatro santos mercedarios para la iglesia de San Pedro Nolasco de Barcelona [L.E., n^{os} 2921, 2924, 2954, 2971], donde finalmente se prefirió la iconografía del santo como mercedario.



Fig. 972. José María Ponsoda, *San Pedro Pascual*. 1950. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

412.

Santa María de Cervellón. 1951.

Barro cocido. 38 x 18 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2971.

Vestida con el hábito mercedario porta la nave con la diestra y extiende la otra mano con la que sostendría la azucena [Fig. 973]. Se trata de la imagen de la iglesia de San Pedro Nolasco de Barcelona [Fig. 974].



Fig. 973. José María Ponsoda, *Santa María de Cervellón*. 1951. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 974. José María Ponsoda, *Santa María de Cervellón*. 1951. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

413.

San Serapio. 1951.

Barro cocido. 44 x 18 x 17 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2971.

Efigiado con armadura militar, sobre la que viste el hábito mercedario, portando los atributos del ecúleo y la palma martirial perdida [Fig. 975]. Se trata del boceto de la imagen de la iglesia de San Pedro Nolasco de Barcelona [Fig. 976].



Fig. 975. José María Ponsoda, *San Serapio*. 1951. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 976. José María Ponsoda, *San Serapio*. 1951. Barcelona. Iglesia de San Pedro Nolasco.

414.

Santa Clara. 1951.

Barro cocido. 18 x 6,5 x 6,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2985.

Con la mano sobre el pecho, y el mutilado brazo diestro extendido, con el que portaría la custodia [Fig. 977], se trata del boceto para la imagen de Santa Clara del retablo mayor del convento de las Clarisas de Cocentaina [Fig. 978], donde la obra definitiva hace *pendant* con un *San Francisco* antiguo, de hacia 1700, coetáneo del retablo, que fue restaurado por José María Ponsoda conjuntamente con la realización de esta imagen.



Fig. 977. José María Ponsoda, *Santa Clara*. 1951. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 978. José María Ponsoda, *Santa Clara*. 1951. Cocentaina. Iglesia del las Clarisas.

415.

Santa María Magdalena. 1951.

Barro cocido. 26 x 18 x 12 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2978.

Genuflexa, vestida con sayal y sosteniendo la calavera [Fig. 979], se trata del modelo para la imagen procesional de Santa María Magdalena de la iglesia de Benifaraig [Fig. 980]. Al margen de la Magdalena realizada para el conjunto del *Cristo del Amor* de Teruel [L.E., nº 2904], se barajó la posibilidad de encargar a José María Ponsoda la de Banyeres, y así se comunicó por carta al escultor, siendo confiada finalmente a Francisco Teruel, siguiendo la iconografía penitente.



Fig. 979. José María Ponsoda, *Santa María Magdalena*. 1951. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 980. Francisco Teruel, *Santa María Magdalena*. 1949. Oliva. Colección Ramón Porta Llorca.

416.

Santa Isabel de Portugal. 1951.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2989.

Efigiada con el hábito franciscano, con capa abrochada al cuello y toca cubriendo la cabeza, sostiene un manojo de rosas, y extiende una mano actualmente perdida, con la que sostendría un pan, alusivo como las flores a su caridad [Fig. 981]. Se trata del boceto para la imagen de la santa realizada conjuntamente con un *San Luís Rey de Francia*, para la iglesia de los Franciscanos de Teruel [Fig. 982].



Fig. 981. José María Ponsoda, *Santa Isabel de Portugal*. 1951. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 982. José María Ponsoda, *Santa Isabel de Portugal*. 1951. Teruel. Iglesia de los Franciscanos.

417.

Ecce Homo. 1953.

Barro cocido y telas endurecidas. 31 x 9 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3038.

De pie, con los brazos cruzados, el manto de púrpura y la caña [Fig. 983], se trata del boceto para la imagen de Jesucristo del paso procesional *Jesús ante Pilato* de Vall d'Uixó. La presencia de telas endurecidas sugiere que acaso pudo ser modelado para otra obra con anterioridad y adaptado a ésta, mediante la adición de los ropajes postizos. El modelo, inspirado en los patrones decimonónicos, se relaciona asimismo con otras imágenes del *Ecce Homo* [Fig. 984].



Fig. 983. José María Ponsoda, *Ecce Homo*. 1953. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 984. José María Ponsoda, *Ecce Homo*. Post. 1939. Paradero desconocido.

418.

Nuestra Señora del Sagrado Corazón. 1955.

Barro cocido. 42 x 20 x 13 cm.

Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3093.

Se trata del boceto para la imagen de la Iglesia del Santo Ángel Custodio de Valencia [Fig. 985]. Relacionado con él, aunque no literalmente, como es habitual en nuestro escultor, ha de señalarse la existencia en su archivo personal de una fotografía de una obra seriada de los talleres de Olot [Fig. 986], aplicados con diligencia a fabricar imágenes de las iconografías a la boga.



Fig. 985. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. 1955. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.
Fig. 986. Modelo de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de los talleres de Olot.

419.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Ca. 1958.

Barro cocido. 29 x 16 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Beatificada por Pío XII en 1958, el obrador del maestro se aplicó a la realización de numerosas imágenes de la religiosa, muchas de ellas siguiendo el presente boceto [Fig. 987], entre ellas la de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Orihuela en 1959 [L.E., nº 3176], reduciendo a uno el número de los mancebos del trono, o ampliándolo a dos como figura en el boceto [Fig. 988].



Fig. 987. José María Ponsoda, Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Ca. 1958. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 988. José María Ponsoda, Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Ca. 1958. Paradero desconocido.

420.

Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. Ca. 1958.
Barro cocido. 30 x 14 x 10 cm.
Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Juntamente con el anterior, el presente boceto [Fig. 989], fue seguido en numerosas imágenes, como la de Lima (Perú), documentada en 1960 [L.E., nº 3203], y en otras, conocidas por las fotografías [Fig. 990], variando el número de los ángeles del trono de nubes según las posibilidades. Testimonio del procedimiento seguido para su ejecución son las marcas a lápiz que presenta.



Fig. 989. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars*. Ca. 1958. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 990. José María Ponsoda, *Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars*. 1958-1963. Paradero desconocido.

421.

La Purísima Concepción y Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. 1960.

Escayola. 28 x 25 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3191.

La Purísima sobre tono de nubes, con túnica ceñida y manto al modo de la imagen de José Esteve Bonet de la catedral de Valencia, figura flanqueada por dos mancebos [Fig. 991]. Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, vestida con hábito, y las manos sobre el pecho abraza un breviario, dispuesta asimismo sobre un trono de nubes y flanqueada por dos mancebos [Fig. 992]. Se trata de los relieves modelados inicialmente en plastilina y vaciados en yeso, para fundir en bronce, encargados por la asistente de la congregación en 1960 para un sagrario.



Fig. 991. José María Ponsoda, *La Purísima Concepción*. 1960. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 992. José María Ponsoda, *La Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars*. 1960. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

422.

Santo Domingo de la Calzada. 1960.

Escayola. 72 cm de figura y 6 de peana.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3201. *Cartas de 1953 hasta 1961*. Carta de José María Ponsoda a José López (Portolés y Compañía). Valencia, 27 de septiembre de 1961.

Destinado a la realización de una imagen cincelada en mármol, de dimensiones iguales al modelo, para la capilla del embalse de Loriguilla, reproduce la efigie venerada en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), [Figs. 993, 994]. A ella remitía la imagen de José María Rausell y Francisco Montañana de la capilla del Embalse de Beniarrés. Según señalaba José María Ponsoda en una carta dirigida a la empresa Portolés y Compañía, comitente de la obra, el maestro se inspiró en una lámina del Año Cristiano que la reproducía.



Fig. 993. José María Ponsoda, Modelo en escayola para la imagen de *Santo Domingo de la Calzada* de la capilla del embalse de Loriguilla. 1961. Paradero desconocido.



Fig. 994. José María Ponsoda, *Imagen de Santo Domingo de la Calzada* de la capilla del embalse de Loriguilla. 1961. Paradero desconocido.

423.

Virgen con el Niño. Ca. 1960.

Barro cocido. 24,5 x 13 x 10 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

La Virgen, de pie sobre una media esfera, con túnica ceñida, manto, y toca sobre su cabeza, sostiene al Niño, que le ofrece un corazón [Fig. 995]. Sin duda se trata de alguna advocación de carácter local, modelada por el maestro en sus últimos años de vida, como se desprende de su carácter sumario aunque correcto.



Fig. 995. José María Ponsoda, *Virgen con el Niño*. Ca. 1960. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

424.

Nuestra Señora de la Divina Providencia. 1961.

Barro cocido.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., Libro de Encargos. Asiento nº 3214.

La Virgen sentada, con los pies sobre un cojín, y el Niño Jesús sobre sus rodillas, presenta las manos entrecruzadas, en ademán de oración. Con ellas recoge la mano del Niño. Se trata del boceto para la imagen de las religiosas Clarisas de Vall d'Uixó [Fig. 996]. La disposición sentada, y los pliegues de la túnica entroncan con algunas imágenes sedentes de José María Ponsoda conocidas por las fotografías del obrador [Fig. 997].



Fig. 996. José María Ponsoda, *Nuestra Señora de la Divina Providencia*. 1961. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 997. José María Ponsoda, *Virgen de Belén*. Segundo tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

425.

San Francisco de Asís. 1962.

Barro cocido. 27 x 12 x 9 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3235.

Se trata del boceto para la imagen de la iglesia de Santa María Magdalena de Beniopa (Gandía), [Fig. 998], utilizado asimismo en la de la iglesia de la Virgen de Sales de Sueca, encargada poco después [L.E., nº 3248]. La existencia de una fotografía del obrador de una imagen anterior a la Guerra Civil que sigue su mismo modelo, sugiere su antigüedad [Fig. 999]. A pesar de ello el modelado sumario del barro atestigua la identificación propuesta.



Fig. 998. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. 1962. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 999. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

7.3.1.3. Monumentos.

7.3.3.1. Religiosos.

426.

Sagrado Corazón de Jesús. 1917-1939.

Cemento. Tamaño natural.

Numerosos vaciados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 714, nº 792, nº 1856, nº 2374, nº 2548, nº 2549, nº 2555.

A medio camino entre la estatuaria de carácter público, por su acusada monumentalidad, y las obras de devoción, ideadas en función de contextos privados, siguiendo una temática religiosa, está un conjunto de vaciados del Corazón de Jesús, de tamaño natural, realizados en cemento portland a partir de un mismo modelo [Fig. 1000]. Terciarias Carmelitas de Gandía, 1917 [L.E., nº 714]; Colegio Sagrado Corazón de Godella, 1919 [L.E., nº 972]; Terciarias Franciscanas de Tarragona, 1928 [L.E., nº 1856]; Agustinas de Requena, 1935, [L.E., nº 2374]; Fábrica de Cerillas de Alfara del Patriarca, 1939 [L.E., nº 2548]; Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Castelló, 1939 [L.E., nº 2549]; Colegio de las religiosas del Ave María Benimámet, 1939 [L.E., nº 2555]. Aunque muchos se enmarcan en la recuperación de la estatuaria religiosa de la posguerra, después del laicismo de la II República y las destrucciones de la Guerra Civil, entre ellos el de la Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia, no documentado [Fig. 1001], el modelo debió realizarse en las décadas anteriores al conflicto, como sugiere acaso la fotografía de José María Ponsoda con su primera esposa Dolores Molina Bravo y su cuñada, en el jardín de su casa de Moncada, en torno al vaciado que allí existe [Fig. 1002]. Si bien la leyenda: “REX PACIS”, que aún ostenta en el pedestal, deviene propia de 1939, la edad de los miembros de la familia del escultor aconsejan datarlo alrededor de los años veinte. No olvidemos que en torno a esos años se vaciaron los ejemplares de Gandía, Godella, Tarragona o Requena. En 1917 está documentada la monumental imagen del Corazón de Jesús de Benicolet, de 155 cm de altura, “modelo sentado sobre un sillón” [L.E., nº 787], y en 1918-1919 la de Cirat “sentado sobre sillón trono de nubes”, de 180 [L.E., nºs 862, 953], destruidas ambas en la Guerra Civil. Dicho modelo, relacionable con las estampas devotas que informaron la estatuaria de reproducción en serie de los talleres

de Olot [Fig. 1003], muestra a Jesucristo sentado en un trono, con un cojín bajo sus pies a modo de escabel, vestido con túnica y manto echado sobre las rodillas, bendiciendo con la diestra mientras muestra su corazón. Se trata de una fusión de la iconografía del Corazón de Jesús con la de Cristo Rey. Con precedentes en las imágenes de San Antonio y el San Lorenzo de la fachada de la iglesia de este último santo en Valencia, de 1916 [L.E., nº 568], María Auxiliadora de la iglesia de los Salesianos de Valencia [L.E., nº 683], o la *Purísima Concepción*, del Seminario de Segorbe [L.E., nº 717], las dos de 1917, constituye un tipo de obras destinadas a exteriores, integradas en conjuntos arquitectónicos asistenciales, privados, o de carácter conventual.



Fig. 1000. José María Ponsoda, *Corazón de Jesús*. Ca. 1925. Moncada. Jardín de la casa familiar del escultor.



Fig. 1001. José María Ponsoda, *Corazón de Jesús*. Ca. 1940. Valencia. Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.



Fig. 1002. José María Ponsoda, *Corazón de Jesús*. Ca. 1925. Moncada. Jardín de la casa familiar del escultor.



Fig. 1003. *Corazón de Jesús*, según modelo del taller olotense “Las Artes Decortivas”.

427.

San Juan de Dios. 1949.

Mármol. 185 cm de figura y 15 de peana. Sobre un pedestal de: 250 x 90 x 80.

Ciempozuelos (Madrid). Hospital Mental San Juan de Dios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2923. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*. Carta de José María Ponsoda al padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. fechada en 24 de mayo de 1949. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 7 de junio de 1949. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 14 de junio de 1949. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 28 junio de 1949. Carta de José María Ponsoda al padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. fechada en 27 de julio de 1949. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 7 de octubre de 1949. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 25 de febrero de 1950. Carta del padre Gregorio Gutiérrez Serrano O.S.J.D. a José María Ponsoda fechada en Ciempozuelos en 9 de abril de 1950.

Precedido de numerosos trabajos para los templos de la Orden y la capilla del Hospital Mental de Ciempozuelos en particular, el encargo del monumento a San Juan de Dios erigido en 1950 en las inmediaciones del centro hospitalario para conmemorar el IV centenario de su muerte, constituye un caso único en la producción de José María Ponsoda. Concebido con pretensiones de monumento público, para disponerlo en los jardines que circundan el inmueble, su materialización desborda la génesis de las numerosas obras en madera policromada del santo que la Orden Hospitalaria encargó al escultor. De tamaño natural, la imagen del santo, cincelada en mármol de Macael se erigía originariamente sobre un pedestal de 2,50 metros de altura labrado en piedra de Borriol por el obrador de cantería de Elías Cuñat, teniendo como fondo un paramento revestido de azulejos sevillanos con motivos neorrenacentistas y escudos, alrededor de un medallón en el que figuraba la *Aparición de la Virgen a San Juan de Dios* en presencia de San Rafael [Fig. 1004]. Destruído todo ello en la actualidad, con la sola excepción de la estatua que ha sido reubicada, su ejecución constituye uno de los episodios más significativos del obrador, así como de su competencia en la realización de cualquier trabajo escultórico.

Iniciados los contactos con el maestro, el contrato entre las partes se firmó en 21 de mayo de 1949. En 14 de junio del mismo año los hospitalarios rechazaron el primer boceto [Fig. 1005], y el escultor tuvo que devolver el bloque de mármol pensado para una imagen de 160 cm de figura y 15 de

peana. A raíz de este suceso, se decidió que la estatua del santo estuviera inspirada en el cuadro de Manuel Gómez Moreno del Museo de Bellas Artes de Granada eliminando las figuras de la mujer y el niño. En 24 de junio José María Ponsoda mandó las fotografías del nuevo boceto [Fig. 1006]. En carta fechada en 28 del mismo Gregorio Gutiérrez Serrano, superior de los Hospitalarios de Ciempozuelos puntualizaba al escultor entre otras cuestiones el parecido entre San Juan de Dios y el enfermo, la juventud de éste último respecto al santo, así como la carencia de pelo que notaba en el fundador. En 27 de julio el escultor solicitaba al superior 15.000 pesetas para hacer frente al pago de la piedra. En carta fechada en 7 de octubre el superior sugirió nuevamente otras modificaciones en el boceto, como el escapulario del hábito, el hombro derecho y la mano derecha del santo, hundida entre las piernas del enfermo que a su juicio parecía estar “en el aire”, así como su nariz “muy afilada”. A pesar de la sujeción al modelo pictórico, que reinterpreta, la obra destaca por el sentido grandioso de los ropajes y la calidad de las expresiones en una obra de cuidadas proporciones y sólido empaque monumental [Figs. 1007-1010]. Tras sucesivos contrariedades relacionadas con los materiales y su alto precio, el 7 de marzo de 1950 José María Ponsoda facturó el pedestal, y el 20 del mismo mes la estatua. La inauguración prevista para el mes de abril no pudo contar con la presencia del maestro que canceló el viaje a Ciempozuelos previsto para el día 14, por problemas de salud.



Fig. 1004. El monumento a San Juan de Dios en su primitivo emplazamiento.



Fig. 1005. José María Ponsoda, Modelo inicial para el monumento a San Juan de Dios erigido por los Hospitalarios de Ciempozuelos.



Fig. 1006. José María Ponsoda, Modelo definitivo para el monumento a San Juan de Dios erigido por los Hospitalarios de Ciempozuelos.



Figs. 1007, 1008. José María Ponsoda, modelo para el monumento a San Juan de Dios erigido por los Hospitalarios de Ciempozuelos. Fotografías de la colección de su obrador.



Fig. 1009. José María Ponsoda, modelo para el monumento a San Juan de Dios erigido por los Hospitalarios de Ciempozuelos.



Fig. 1010. José María Ponsoda, vaciado del modelo para el mismo monumento existente en el jardín de la casa del escultor en Moncada.

7.3.3.2. Funerarios.

428.

Ángel. 1911.

Piedra arenisca de Novelda. 180 cm de altura.

Benigánim. Cementerio municipal. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 244.

Encargado por el franciscano fray Bernardo Verdú, para el panteón de Lourdes Ortiz Mahiques, fundadora del asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Benigánim, en el cementerio de la población, fue destruido probablemente tras la remodelación del camposanto, que eliminó los panteones particulares, o bien a consecuencia del traslado de los restos de la difunta a la cripta familiar, ubicada en el subsuelo de la capilla de la institución benéfica por ella fundada. La referida capilla, constituyó uno de los mejores exponentes del neogótico valenciano. Retablos de madera dorada, vidrieras emplomadas y bellas imágenes, se daban cita en este conjunto en el que colaboraron escultores como Damián Pastor, Ezequiel Mampel, o José Cervera. Es de suponer, que el sepulcro de la fundadora se confiara a José María Ponsoda, en atención a haber sido discípulo de Pastor, o acaso a raíz de sus contactos con la orden franciscana, a la que pertenecía el religioso. El escultor estimó siempre esta obra de juventud [Fig. 1011], como atestiguan las fotografías incluidas en los álbumes del obrador, en el que recogió lo mejor de su producción, donde en una de ellas un joven José María Ponsoda posa junto a ella. En lo que respecta a su desaparición, cabría contemplar también la posibilidad de que fuera destruida durante la Guerra Civil, habida cuenta de la condición de católica acaudalada de Lourdes Ortiz, aunque tampoco ha de descartarse el mal estado de la piedra arenisca, tras prolongados años de exposición a la intemperie. Así, la degradación de la piedra habría hecho desaparecer el pormenor de la talla, especialmente notable en el tratamiento minucioso de las alas caídas, o en la corona de laurel, dispuesta a

los pies de la figura, que se levanta sobre un graderío, mostrando un elegante *contraposto*, logrado mediante la elevación de la pierna derecha, frente a la izquierda, en tensión, situada una grada por debajo. Aunque el modelo se acerca a la figura de *El Patriotismo* del Obelisco del Dos de Mayo de Madrid, cincelado por el escultor Francisco Pérez del Valle hacia 1840, el escultor partió de los ángeles mancebos labrados por el escultor académico José Puchol para el tabernáculo de la iglesia del Temple de Valencia [Fig. 1012], cuyas fotografías conserva aún su archivo. La cabeza, en cambio, surcada por grandes mechones de pelo sobre la frente, reinterpretaba libremente el ángel de la *Oración en el Huerto* de Salzillo. Con la mano izquierda sostenía un pergamino en el que acaso se leería el nombre de la difunta, y con el dedo índice de la derecha invitaba al silencio, siguiendo la iconografía de Vaenius, el genio de la muerte difundida durante el neoclasicismo.



Fig. 1011. José María Ponsoda, *Modelo para el ángel del panteón de los familiares de Lourdes Ortiz Mahiques*. 1911.



Fig. 1012. José Puchol Rubio, *Ángel mancebo*. Valencia. Iglesia del Temple. (Destruído).

429.

Crucifijo. 1925.

Valencia. Cripta del asilo de San Eugenio. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1537.

Relacionado con el arte funerario en razón de su contexto y material, merece señalarse el crucifijo para la cripta del Asilo de San Eugenio, cincelado en piedra a partir de un modelo en escayola, conocido por la fotografía del obrador, en cuyo montaje se lee: “Modelo Destruído en 1936. Asilo de San Eugenio Valencia” [Fig. 1013], fue costeado por la señora Joaquina Rovira, viuda de Asensi, a cuya munificencia se debió el retablo e imagen del Corazón de Jesús de las Agustinas de Alcoi [L.E., nº 441]. El Crucificado, con los pies juntos sobre el *subpedaneum*, la cabeza inclinada a la derecha, y el *perizonium* anudado a ese mismo lado, recuerda por su corpulencia los ejemplares del renacimiento y el clasicismo, que inspiraron asimismo el modelo utilizado para labrar la imagen en madera de doradillo donada por nuestro escultor en 1939 a la catedral de Valencia [Fig. 1014].



Fig. 1013. José María Ponsoda, *Modelo para el Crucifijo del Asilo de San Eugenio*. 1925. Valencia. Asilo de San Eugenio. (Destruído).

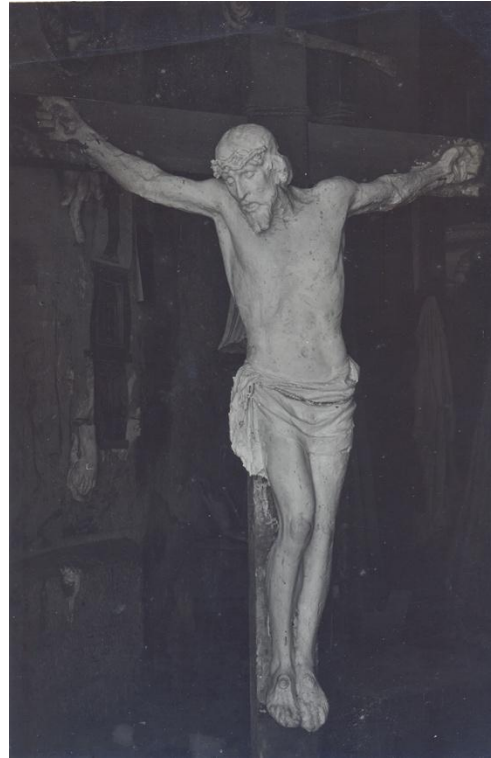


Fig. 1014. José María Ponsoda, *Modelo para un crucifijo*. (Destruído).

430.

Sepulcro del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré. 1946

Piedra arenisca de Novelda. 160 cm.

El Puig. Monasterio de Santa María. (Destruído excepto el sarcófago).

160 cm de altura.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2830.

Encargado en sustitución de la momia del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré, destruida durante la Guerra Civil, se concibió al modo de un sepulcro pétreo, dispuesto en el interior de un arcosolio [Fig. 1015], a la manera de los de Bernat Guillem d' Entença y Margarita de Lauria, conservados antaño en el monasterio. El sepulcro propiamente dicho está formado por un sarcófago, apoyado sobre sendos leones y un murciélago, en cuyo frente figuran tres arcos ojivales que ostentan los emblemas heráldicos de la Orden de la Merced, a la que pertenecía el religioso, la Diputación de Valencia, y el municipio de El Puig de Santa María. Sobre la tapa se dispone el bulto yacente del difunto, que cubre su cabeza con la capucha del hábito mercedario con el que figura estar amortajado. La obra parece inspirada en los bultos funerarios de la escultura gótica borgoñona. Su rostro, en exceso idealizado, se aparta en cierto modo del modelo, vaciado en escayola, a mitad tamaño que el definitivo, conocido por la fotografía del obrador [Fig. 1016], donde acusa rasgos más personales. El lecho sepulcral recoge el planteamiento de los antiguos sepulcros góticos que existieron en el monasterio [Fig. 1017], simplificando en extremo su decoración [Fig. 1018]. El arcosolio que lo alberga, dispuesto en el lugar dedicado antiguamente al sepulcro de los Lauria, ostentaba una portada de yeso, con arco escarzano y conopial superpuesto, tracerías, y cardinas y ángeles chambelanes en los montantes de los pináculos, el modelo de los cuales, consignado en el *Libro de Encargos*, se conserva en la casa familiar de Moncada. Dicha enmarcación fue eliminada en el curso de las desafortunadas reformas repristinadoras ejecutadas en la iglesia monacal desde los años setenta.



Fig. 1015. José María Ponsoda, *Sepulcro del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré*. 1946. El Puig. Monasterio de Santa María (Destruído a excepción del bulto funerario).



Fig. 1016. José María Ponsoda, *Modelo para el bulto funerario del Siervo de Dios Juan Gilabert Jofré*. 1946. Paradero desconocido.



Fig. 1017. *Bulto funerario de Bernat Guillem d'Entença*. El Puig. Monasterio de Santa María. (Destruído).



Fig. 1018. José María Ponsoda, *Bulto funerario de Juan Gilabert Jofré*. 1946. El Puig. Monasterio de Santa María.

431.

Panteón de las familias Ponsoda-Molina y Ponsoda-Ballester. 1946-1947.

Mármol blanco en la parte escultórica y piedra caliza en la estructura.

Moncada. Cementerio Municipal.

Documentación: TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors del patrimoni imatger Moncadí*, Moncada, Ajuntament de Moncada, 2012, pp. 55-56.

El panteón [Fig. 1019], se construyó a partir del modelo en escayola, realizado por José María Ponsoda, conservado en la casa familiar de Moncada [Fig. 1020], para albergar los restos de la esposa, Dolores Bravo Molina, fallecida en 1946 y los de su familia. El conjunto, elevado sobre dos gradas, se halla construido en bloques de piedra caliza, estando tallada en mármol blanco la decoración escultórica. Dicho conjunto está formado por un cuerpo en forma de túmulo, en el que se disponen sendos nichos, cerrados por lápidas cinceladas en mármol blanco. El izquierdo alberga los restos del escultor y su segunda esposa Amparo Ballester Boix, y el derecho los de Dolores Molina Bravo, primera esposa del escultor. El arco escarzano del frente presenta un grueso baquetón con los extremos en forma de voluta, de los que surgen triángulos sezesion, y en el montante central un copete de hojarasca y en un nivel inferior una corona de laurel. Sobre la parte superior arqueada, ceñida transversalmente por unas bandas con decoración vegetal, figura una losa en el centro, sobre la que en el modelo figuraba una lápida no realizada, en la que debían grabarse las señas del panteón. A esta losa sirve de fondo la escultura sedente de María Magdalena, realizada también en mármol blanco, a partir del modelo en yeso, presentado por el escultor a la Exposición Regional de Valencia de 1909, al pie de una gran cruz con potencias circulares de recuerdo decó. El arranque de muro, formado por varios bloques de piedra, sobre los que apoya el cuerpo, pretende integrar la escultura, ideada contrariamente para disponerse adosada a una pared, que figuraría ser el sepulcro vacío de Cristo. El modelo en yeso de la misma se conserva en la casa del escultor en Moncada, como se ha señalado en otro lugar de este catálogo, como también los de las lápidas que cubren las sepulturas. El trabajo, especialmente notable en la ornamentación vegetal, que a pesar de lo que se ha afirmado recientemente a propósito de decoración floral de la esquina de la losa, ya aparece en el modelo en yeso (TORMOS CAPILLA, J. B., 2012, p. 56), fue obra del marmolista Carlos Pascual Chisvert (Moncada, 1898-1982), y su hijo Salvador Pascual Ballester (Moncada, 1925), a quien se debe el traslado a mármol de las lápidas y la escultura de María Magdalena, realizado con fidelidad respecto a los originales en escayola.



Fig. 1019. José María Ponsoda, *Panteón de las familias Ponsoda-Molina y Ponsoda-Ballester*. 1946-1947. Moncada. Cementerio Municipal.

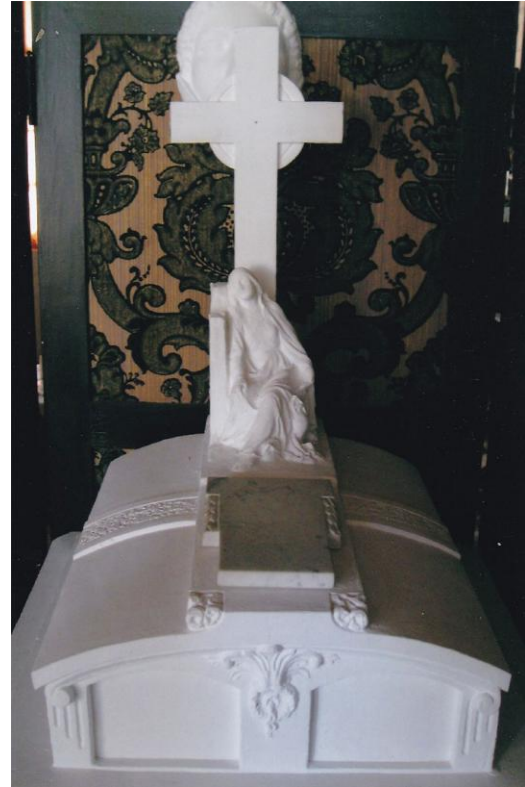


Fig. 1020. José María Ponsoda, *Maqueta para el Panteón de las familias Ponsoda-Molina y Ponsoda-Ballester*. Ant. 1946. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

7.3.1.4. Trabajos de decoración para fiestas y cabalgatas.

432.

Victoria. 1924.

Madera y telas enyesadas. 200 cm.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1451.

De pie, apoyada en una esfera, vestida con *peplum* y con las alas elevadas [Fig. 1021], al modo de la victoria de Manuel Fuxá para el monumento a Rius y Taulet en Barcelona [Fig. 1022], o Rosendo Nobás, publicada con otras obras suyas por la revista *La Ilustración Artística*, a propósito de su fallecimiento (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 25 de mayo de 1892). Se trata de una de las dos victorias encargadas a José María Ponsoda en 1924 por los decoradores Desfilis y Cortés con destino a un arco triunfal, probablemente de la Feria de Julio de Valencia. Las alas, cabezas, brazos y pies, se tallaron en madera, al igual probablemente que el cuerpo, esbozado en un volumen básico, sobre el que se modelaron los ropajes en telas endurecidas. Este procedimiento se aplicó a obras de carácter efímero, como la victoria que figuró en las fiestas de la coronación de la Virgen del Remedio de Albaida en 1925, y hoy figura reconvertida en ángel, coronando el tornavoz de la iglesia de la Asunción. Nuestro escultor realizó algunos trabajos de estas características para algunas fiestas de la ciudad de Valencia, como la Feria de Julio o el Corpus. Dos matronas, seis angelitos y cuatro serafines para la carroza del rey [L.E., nº 1584], la reforma en madera de una victoria de tamaño natural para la Feria de Julio [L.E., nº 2210], esta última por encargo del célebre Tadeo Villalba, así como el ángel de más de tres metros de altura destinado a ornamentar la fuente de la plaza de la Virgen en la fiesta del Corpus [L.E., nº 1988].



Fig. 1021. José María Ponsoda, *Victoria*. 1924. Paradero desconocido.



Fig. 1022. Manuel Fuxá, *Victoria*. 1897-1901. Barcelona. Monumento a Francisco Rius y Taulet.

7. 3.2. Relieves.

7.3.2.1. Religiosos.

433.

María Magdalena. Ca. 1909.

Escayola policromada. 44 x 38 x 10 cm.

Moncada, Colección Dolores Soler Ballester.

Se trata de un vaciado de la cabeza de *La Magdalena*, presentada por José María Ponsoda a la Exposición Regional de Valencia de 1909, que su autor aprovechó como imagen de devoción enmarcándolo, y suavizando la unión con la moldura mediante la adición de unos ropajes [Fig. 1023].



Fig. 1023. José María Ponsoda, *La Magdalena*. Ca. 1909. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

434.

Apoteosis de San Esteban. Ca. 1913.

Mármol blanco.

Valencia. Iglesia de San Esteban.

Carecemos de noticias acerca de esta obra [Fig. 1024], de la que no obstante hemos documentado la paternidad de José María Ponsoda a partir de la fotografía del modelo original, insertada en uno de los álbumes que recogen los trabajos del obrador, en cuyo montaje figura la inscripción: “Parroquia de San Esteban Valencia”, anotada de puño y letra por el propio escultor [Fig. 1025].

Dispuesta sobre la portada lateral clasicista, a modo de ático, adopta configuración mixtilínea, a la manera de un rectángulo, cuyos lados menores se resuelven en semicírculos. La composición presenta a San Esteban semigenuflexo sobre una nube, vestido con alba, dalmática, y manípulo, con los brazos extendidos, en señal de ofrecer su martirio a Dios, al que simboliza su mirada dirigida al triángulo trinitario, que emana haces de rayos. Alrededor suyo se disponen serafines, sobre nubes arremolinadas, la bandera martirial, y un querubín portando la palma alusiva al triunfo, en el momento de ceñir una corona de laurel en metal, hoy perdida, sobre la cabeza del mártir. La fuente creemos procede de la pintura barroca, generadora de apoteosis como el *Martirio de San Esteban* de Claudio Coello (Madrid, 1642-1693), a través de alguna estampa que el escultor reelaboraría como solía hacer siempre. El estilo impresionista, prolijo en detalles, como las alas de los serafines, las hojas de la palma, el fleco y bordados de la dalmática, o los cabellos trepanados del santo, de rostro noble, remiten a las obras modeladas por el maestro en torno a 1911, año en que llevó a cabo el ángel para el panteón de los familiares de Lourdes Ortiz en el cementerio de Benigánim [L.E., nº 244]. Dos años antes, había labrado un San Rafael para la iglesia de San Esteban de Valencia [L.E., nº 52]. En 1913 el *Libro de Encargos* anota la realización de sendos relieves de San Vicente Ferrer y San Luís Bertrán [L.E., nº 388]. Las razones de estilo comentadas y la circunstancia de que dicho encargo se debiera al párroco-arcipreste de San Esteban Juan Pastor, uno de sus primeros clientes, avalan la realización de esta importante obra en mármol para la portada en torno a este último año.



Fig. 1024. José María Ponsoda, *Apoteosis de San Esteban*. Ca. 1913. Valencia. Iglesia de San Esteban.



Fig. 1025. José María Ponsoda, *Modelo para la Apoteosis de San Esteban*. Ca. 1913. Fotografía del Obrador. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

435.

El Corazón de Jesús y San José. 1917.

Madera policromada. 144 x 49.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 657.

Realizados para un cliente particular, se trata de unas obras que trascienden los esquemas devotos comerciales, de la mano de un virtuosismo técnico adquirido tras largos años de sólido oficio [Figs. 1026, 1027]. La tipología, aún recordando las socorridas estampas cromolitográficas que inundaron los hogares de las capas populares desde las décadas finales del siglo XIX, participa por el material y la técnica empleada en su realización, de un género que resultó prohibitivo a aquellas, siendo solicitado por las capas altas y medias-altas para su devoción en sustitución de las imágenes de urna, acreedoras de mayor espacio para su exhibición. Dispuestas sobre nubes, deshechas, al modo de la técnica de los obradores valenciano del primer cuarto del siglo XX, las figuras del Corazón de Jesús y San José, talladas en un tablero de 3 cm de grosor, recuerdan los modelos de la imaginería olotense, interpretados con la dignidad y el decoro propio de las obras únicas ejecutadas en madera policromada.



Figs. 1026, 1027. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de Jesús y San José*. 1917. Paradero desconocido.

436.

Virgen del Milagro. Ca. 1920.

Escayola policromada con marco de madera tallada. 46,5 x 46,5 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: “*AVE MARÍA*”. (En la base.).

El busto de la Virgen nimbado, dispuesto sobre una filacteria en la que se lee: “*AVE MARÍA*” [Fig. 1028], traslada al relieve la tabla cuatrocentista de la *Virgen del Milagro*, patrona de Cocentaina [Fig. 1029]. A diferencia de la célebre pintura, el fondo no se muestra dorado, sino que presenta algunos símbolos relacionados con las excelencias de la Letanía Lauretana, como el pozo, la torre, la palmera y el ciprés. Esta obra pertenece al grupo de relieves seriados, realizados por el escultor en escayola, a partir de un modelo original llevado a cabo por él en barro. Aunque solo conocemos este ejemplar de este modelo concreto, es probable que realizara otros más, probablemente para Cocentaina, población de donde era oriunda su familia y en la que tenía algunos amigos y clientes. Su realización cabe enmarcarla en las fiestas del centenario del Milagro de la imagen, para cuya conmemoración en 1920 el escultor realizó unas aparatosas andas que fueron destruidas en 1936 [L.E., nº 1065-1066].



Fig. 1028. José María Ponsoda, *Virgen del Milagro*. Ca. 1920. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

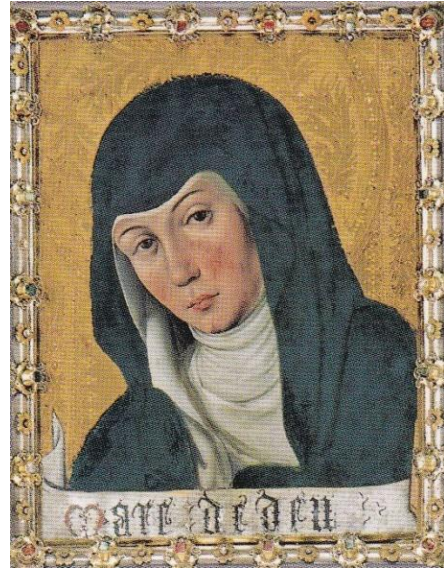


Fig. 1029. Seguidor de Antonello da Messina, *Virgen del Milagro*. Siglo XV. Cocentaina. Iglesia de las Clarisas.

437.

Virgen de los Dolores. Ca. 1923.

Madera policromada.

Godella. Convento de Padres Terciarios Capuchinos de San José. (Destruído.).

Conocida por la fotografía del obrador, en la que figura la inscripción a lápiz: “Se veneraba en Godella (Valencia) –PP.T.C. de los Dolores” [Fig. 1030], debió realizarse en torno a 1923, año en que está documentada la imagen de San José que presidía el retablo de la capilla [L.E., nº 1371]. Relacionado con este retablo se encuentran tres fotografías de proyectos de la misma procedencia, en los que el relieve figuraba entre la hornacina del cuerpo principal y el ático. De formato apaisado, presentaba la Virgen Dolorosa de medio cuerpo, con el corazón atravesado por siete puñales, alusivos a sus siete dolores, portando los clavos y sosteniendo la corona de espinas sobre su regazo, con una gran diadema de rayos rectos y doce estrellas ciñendo su cabeza. El modelo seguía el de la estampa devota que los primeros Terciarios Capuchinos encontraron en la cartuja de Ara Christi en El Puig, donde se instalaron y más tarde adoptaron como propia [Fig. 1031]. Se trata acaso de una imagen procedente de algún establecimiento litográfico italiano. A los lados y rellenando los extremos del relieve se disponían sendos serafines, inspirados en los retratos de los hijos del escultor fallecidos a temprana edad. Enmarcaba la composición un marco neogótico con pináculos y crestería.



Fig. 1030. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. Ca. 1923. Godella. Terciarios Capuchinos. (Destruída).



Fig. 1031. Virgen de los Dolores según una cromolitografía devota. Ca. 1923.

438.

Tota Pulchra. Ca. 1929.

Escayola policromada.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "*Tota Pulchra*", en la base.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

La cabeza de la Virgen se dispone sobre una base en la que figura la referida inscripción, alusiva a la Purísima Concepción y un fondo pintado de rosas, circundado de un marco de madera tallada con hojarasca neobarroca [Fig. 1032]. Se trata de una reducción de la imagen labrada para el obispo de Jaca Francisco Frutos Valiente en 1925 [L.E., nº 1561], fecha a partir de la cual debe datarse. No en vano, figuró entre los trabajos que el escultor expuso en Sevilla en 1929 con ocasión de la Exposición Iberoamericana, como acredita una antigua fotografía del obrador.



Fig. 1032. José María Ponsoda, *Tota Pulchra*. Ca. 1929. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Sagrado Corazón de Jesús. 1930.

Madera policromada. Tamaño natural.

Valencia. Iglesia del Temple.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2018. FAUS LOZANO, *El Temple de Valencia*, Valencia, 1981, p. 376.

Conservado aún en el banco del retablo del crucero del evangelio de la iglesia del Temple de Valencia, lugar para el que fue encargado, la realización de este relieve se enmarca en el proceso de restauración de la iglesia, llevado a cabo por los Redentoristas durante el primer tercio del siglo XX. En ella colaboraron escultores como Francisco Teruel, Melitón Comes, o doradores con obrador de escultura como Rafael Gerique. La obra, se concibe como un altorrelieve en el que figura Jesucristo, sentado a la mesa con el pan, impartiendo la bendición, mientras eleva los ojos al cielo. Su figura, de medio cuerpo, vestida con túnica y manto de color blanco, sobre los que destaca el corazón inflamado sobre el pecho, se dispone sobre un fondo de rombos dorados y cincelados al modo de la pintura gótica [Fig. 1033]. Con el cincelado sobre el fondo dorado se sugiere asimismo el nimbo circular con las tres potencias, que ostenta alrededor de su cabeza, alusivas a las virtudes teologales. Encima del mantel figura el cáliz, que adopta las características del venerado en la catedral de Valencia, popularizado en las distintas versiones del Salvador Eucarístico, realizadas por Vicente Massip y su hijo Joan de Joanes; no en vano la obra funde la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús, de la que llevó a cabo varios relieves de devoción para particulares, como los realizados en 1917, con las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y San José [L.E., nº 657], y 1946 [L.E., nº 2844], o el regalado en 1950 a Jaime Monzón, superior de los Mercedarios de Barcelona [L.E., nº 2945], con el tema del Salvador Eucarístico, representado generalmente a través de la pintura, y en algunos pocos relieves, como el de la iglesia de Cabanes, único resto del retablo ensablado durante el primer tercio del siglo XVII por Juan Bautista Vázquez.

Así lo sugieren las palabras del propio escultor anotadas en el *Libro de Encargos*: “Busto tallado en madera y decorado tamaño natural, del Sagrado Corazón de Jesús eucarístico”. La imagen, encargada por el padre Palacios, prior de la Comunidad Redentorista del Temple, a instancias de la Archicofradía del Corazón Eucarístico, se hizo en sustitución de un cuadro provisional, muy probablemente una cromolitografía devota, a la que cabe considerar su probable fuente de inspiración (FAUS LOZANO, J., *Op. cit.*, *El Temple de Valencia*, Valencia, 1981, p. 376). El sentido clasicista y grandioso del gesto y los ropajes participa del clima que informó las obras de investigación bíblica de artistas como Harold Copping [Fig. 1034], sin olvidar en lo tipológico sus antiguos precedentes [Fig. 1035]. El relieve, que recuerda el *Sagrado Corazón de Jesús* entronizado realizado años antes por José María Ponsoda para la iglesia de Benicolet [L.E., nº 787], que he identificado con el que figura en una fotografía de una convención del Apostolado de la Oración conservada en el archivo de la familia López-Sanjuán de Beniarrés, fue restaurado en 1939 de los daños sufridos durante la Guerra Civil [L.E., nº 2545].

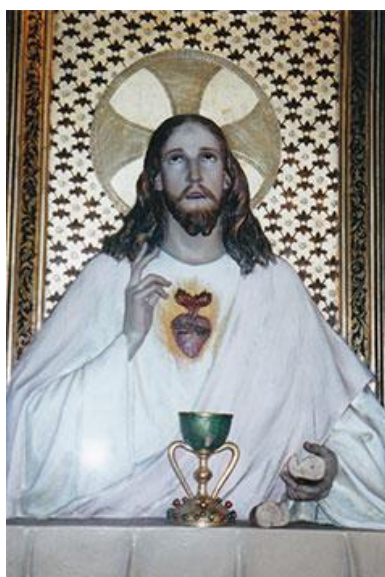


Fig. 1033. José María Ponsoda, *Sagrado Corazón de Jesús*. 1930. Valencia. Iglesia del Temple.



Fig. 1034. Harold Copping, *Jesús en casa de Marta y María*. Estampa del obrador de José María Ponsoda.

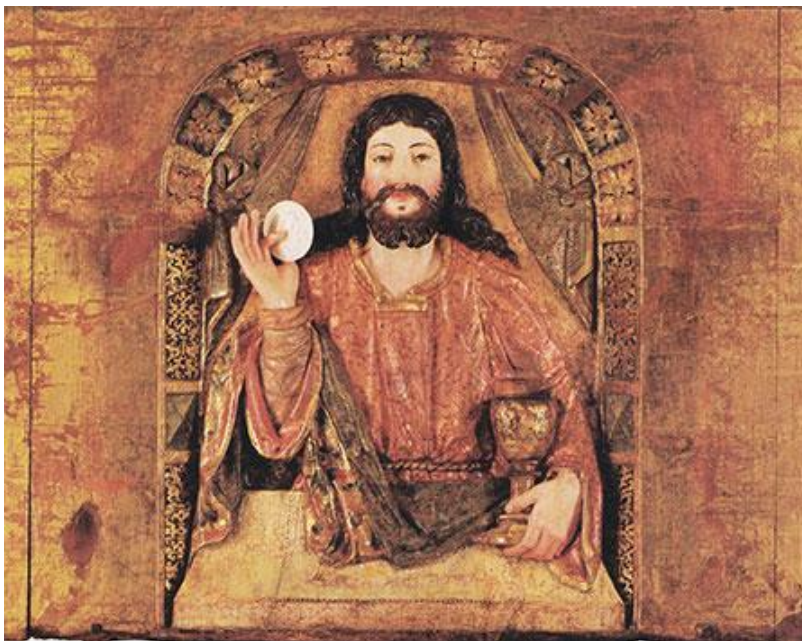


Fig. 1035. Juan Bautista Vázquez, *Salvador Eucarístico*. Primer tercio del siglo XVII. Cabanes. Iglesia de San Juan Bautista.

440.

La Cena de Emaús. Ca. 1930.

Escayola patinada. 58 x 104 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Relacionado formalmente con el *Corazón Eucarístico* de la iglesia del Temple de Valencia [L.E., nº 2018], por mostrar una inspiración cercana a la estampa devota, la composición en forma de medio punto, presenta al centro la figura de Jesúscristo acompañado de dos de los discípulos que lo siguieron en el camino hacia la aldea de Emaús [Fig. 1036]. Representa el momento preciso en que es reconocido por ellos en el instante de partir el pan (Lc, 24, 30-31.). Se trata de una composición pensada para sustituir la Última Cena habitual en el comedor de las viviendas españolas hasta los años setenta, por cuanto la presencia de los Doce, minimiza el tamaño de las figuras. José María Ponsoda que se refirió al episodio de Emaús a propósito de una figura de devoción de Jesúscristo, les confiere características individualizadas y una acusada monumentalidad. Este tipo de relieves, vaciados generalmente en escayola o pasta de madera fueron realizados abundantemente por los obradores de imaginería barceloneses y olotenses [Fig. 1037].



Fig. 1036. José María Ponsoda, *La Cena de Emaús*. Ca. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1037. Obrador La Artística Viuda de Reixach Vilas, *La Última Cena*. Barcelona. Ant. 1930.

441.

San José. Ca. 1930.

Escayola policromada y madera. 69 x 45 cm.

Valencia. Colección particular.

Inscripciones: "ID A JOSE". (En la base).

La obra, que perteneció al reverendo de Moncada José Granell Casans, presenta San José, sentado sobre un taburete, sosteniendo el Niño Jesús, con afecto paternal [Fig. 1038]. Su caracterización de mediana edad, al modo del San José de José Llimona [Fig. 1039], contrasta con las imágenes de la tradición barroco-clasicista valenciana que lo efigiaron más joven, resultando cercana a la estampa devota de finales del siglo XIX y los comienzos del XX, no en vano este tipo de relieves se plantearon como versiones escultóricas de las socorridas litografías.



Fig. 1038. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1930. Valencia. Colección Particular.

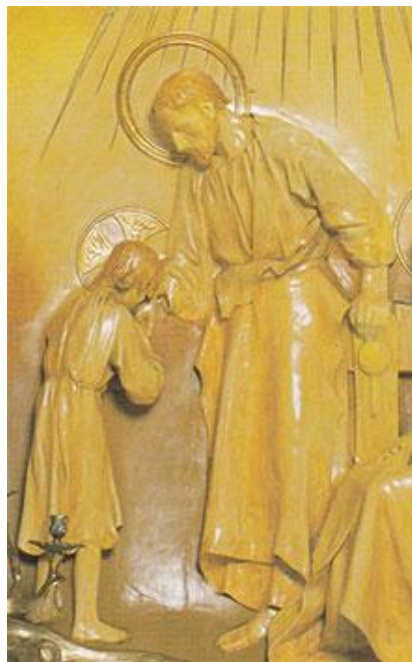


Fig. 1039. José Llimona, *Sagrada Familia* (Detalle). Barcelona. Cripta de la Sagrada Familia.

442.

Ave Maria. Ca. 1930.

Escayola policromada. 59,5 x 43,3 cm.

Alicante. Colección particular.

Inscripciones: "AVE MARIA". (En la base.).

La Virgen de medio cuerpo, con la cabeza cubierta por un velo, y las manos cruzadas sobre el pecho, al modo en que se la representa en el momento del Anuncio del Ángel, al que alude la inscripción de la base [Fig. 1040], responde a un género de obras pensado para su adquisición por los clientes del obrador, a los que en ocasiones José María Ponsoda regaló este tipo de piezas, realizadas a partir de un modelo original creado por él. Escultores como los hermanos Vallmitjana o Juan Bautista Folá realizaron también relieves de devoción. Las manos pequeñas, el rostro oval, de ojos rasgados y nariz gruesa y el pelo ceñido por una diadema, responden a su manera, así como los cuidados pliegues de las telas sobre el antebrazo izquierdo, de modelado realista. También la decoración con las carnes marfileñas y el fondo de hojarasca, de calidad superior al vaciado del mismo modelo que se conserva en Moncada en la colección de Dolores Soler Ballester.



Fig. 1040. José María Ponsoda, *Ave Maria*.
Ca. 1930. Alicante. Colección Particular.

443.

Ave Maria. Ca. 1930.

Escayola policromada. 75 x 56 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "AVE MARIA". (En la base.).

De medio cuerpo, con la cabeza de perfil, y las manos cruzadas sobre el pacho, en señal de la aceptación de la voluntad divina, presenta el lirio alusivo a la pureza, y la inscripción en caracteres modernistas alusivos a la advocación de la Anunciación de la Virgen que ostenta el relieve [Fig. 1041]. Se trata como la obra anterior de una pieza seriada, realizada a partir de un original modelado por el maestro. De ella conserva la colección Dolores Soler Ballester de Moncada otro ejemplar.



Fig. 1041. José María Ponsoda, *Ave Maria*. Ca. 1930. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

444.

La Verónica enjuga el rostro de Jesús. Ca. 1930.
Madera policromada.
Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

Datable con anterioridad a la Guerra Civil, en torno a 1930, época en la que el obrador atendió a la realización de trabajos que muestran un prodigioso dominio de la talla en madera, como la carroza de San Antonio de Vila-real [L.E., nº 1704], o la banqueta y reclinador para el arzobispo Melo y Alcalde [L.E., nº 1970], perteneció a una serie de estaciones del *Via Crucis*, como atestigua su propietaria, aunque desconocemos si inicialmente completa. Al no ser adquirida, la serie quedaría en poder de José María Ponsoda, que obsequiaría los relieves a sus amistades. El relieve conservado [Fig. 1042], que representa la Sexta Estación, presenta a Jesucristo cargando con la cruz, con una túnica que deja uno de los hombros al descubierto, al modo del Paso Redención de Mariano Benlliure para Zamora. Su figura se inclina para atender los ruegos de la santa mujer Verónica que arrodillada en un gesto de caridad enjuga su rostro con un sudario. Tras la cruz se muestra la figura de Simón de Cirene, sosteniendo el madero. Se trata de una obra de notable interés, alejada de las series conocidas del *Via Crucis*, normalmente simples cruces adornadas de talla decorativa [L.E., nºs 607, 2314, 2413, 2354]. Impedimentos económicos motivaron la adquisición de series figurativas a los talleres de Olot, con anterioridad a la Guerra Civil, como la de la Asunción de Denia, en cuya compra intervino nuestro escultor, ante la dificultad de costear la serie completa con sus figuras talladas en madera y policromadas. A la coherencia de la composición, que parece conocer la estampa de Vicente Capilla Gil (Valencia, 1767-post. 1817), [Fig. 1043], hemos se añadir el carácter logrado de las figuras, y el protagonismo del dorado en oro fino, que recubren las vestiduras de los personajes, la cruz veteada, y el fondo espolinado de la composición.



Fig. 1042. José María Ponsoda, *La Verónica enjuga el rostro de Jesús*. Ca. 1930. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1043. Vicente Capilla Gil (Valencia, 1767-post. 1817), *La Verónica enjuga el rostro de Jesús*.

445.

Dolorosa. Ca. 1932.

Madera policromada. 50 x 33 x 27 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Inscripciones: "MATER/ DOLOROSA". (En el frente de la peana.).

Tallada al modo de un altorrelieve, el rostro dolorido de la Virgen emerge del bloque de madera en el que se lee el título de la obra en letras capitales [Fig. 1044]. La obra fue realizada a partir de un modelo en escayola conservado en la misma colección. Dicho modelo responde a la *Dolorosa* de Francisco Salzillo para la cofradía de Jesús de Murcia [Fig. 1045], que inspiró la imagen del conjunto del Cristo del Amor de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135]. Relacionada con la obra de Salzillo, fuente de inspiración recurrente de los imagineros del sudeste peninsular [Fig. 1046], se conserva un vaciado de una de sus dolorosas procedente del obrador de José María Ponsoda en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada [Fig. 1047].



Fig. 1044. José María Ponsoda, *Dolorosa*. Ca. 1932. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1045. Francisco Salzillo, *Dolorosa*. 1755. Murcia. Iglesia de Jesús.



Fig. 1046. José Sánchez Lozano, *Virgen de la Amargura de Lorca*. 1949.

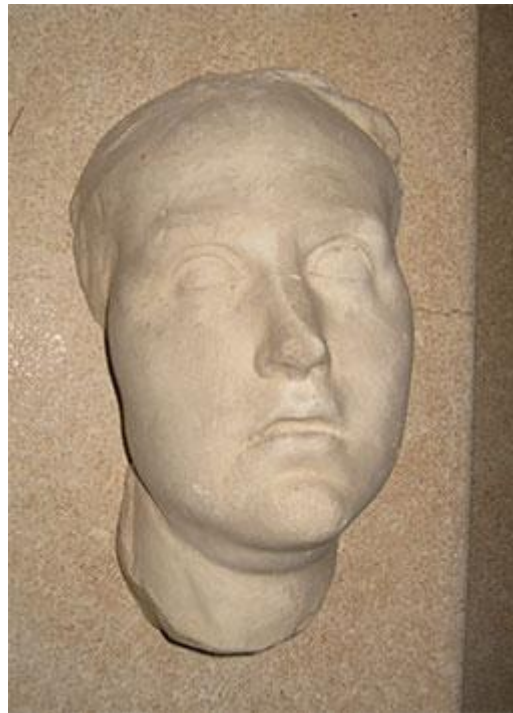


Fig. 1047. *Mascarilla en escayola de una dolorosa* de Francisco Salzillo. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

446.

Jesús Nazareno. 1945.

Madera policromada.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2801.

Regalado por el escultor a los Franciscanos de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, donde se dispuso en el banco de la capilla de San Francisco, se trata de una obra independiente, de concepto devocional. El relieve [Fig. 1048], cuya patina trasluce la impronta de la gubia sobre los ropajes, en claro contraste con el rico marco y el fondo corlado con cardos de hojarasca en relieve, remeda la pintura devota, singularmente el Cristo con la cruz de Francisco Torrás Armengol (Terrassa, 1832-Madrid, 1878), en colección particular barcelonesa [Fig. 1049], aunque también manejó otras fuentes, como el Nazareno de Tiziano del Prado, una reducción del cual se conserva en el álbum de estampas del obrador [Fig. 1050]. La existencia de un modelo en escayola en la casa del escultor de Moncada, atestigua el cuidado proceso de ejecución de esta obra. Relacionada con ella se encuentra el relieve del mismo asunto en pino de Suecia patinado, de la colección Dolores Soler Ballester, regalado por el maestro a su esposa juntamente con su retrato en mármol (*Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951, nº 3022*).



Fig. 1048. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. 1945. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 1049. Francisco Torrás Armengol. *Jesús Nazareno*. Barcelona. Colección Particular.



Fig. 1050. Tiziano Vecellio, *Jesús Nazareno*. Estampa del obrador de José María Ponsoda.

447.

La Virgen de los Dolores. 1947.

Madera policromada.

Moncada. Instituto Secular Obreras de la Cruz.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2856 (Duplicado).

La Virgen, de medio cuerpo, con semblante lloroso, sostiene la corona de espinas sobre su pecho, dispuesta sobre un fondo de roleos en relieve, de iguales características al *Jesús Nazareno* de los Franciscanos del convento de San Lorenzo de Valencia, realizado dos años antes [L.E., nº 2801], en el que figuran siete estrellas de metal sobrepuestas a la corona, alusivas a los Dolores. Presenta, como aquel marco de talla neobarroca, si bien a diferencia de esta obra, que muestra la túnica encerada sobre la madera, túnica y manto se ofrecen ricamente espolinados [Fig. 1051]. El modelo, inspirado en la pintura anónima de la *Virgen de los Dolores*, venerada por los Terciarios Capuchinos, que inspiró el relieve del convento San José de Godella [Fig. 1052], se aparta de la pintura de Carlo Dolci, adoptada como patrona por el Instituto Secular de las Obreras de la Cruz. El relieve de Moncada, encargado por el reverendo Vicente Garrido Pastor para la Pía Unión de la Sociedad Amor Cristiano que había fundado, germen del futuro Instituto Secular de las Obreras de la Cruz, fue ofrecido por el escultor en sufragio de su primera esposa, Dolores Molina Bravo.



Fig. 1051. José María Ponsoda, *La Virgen de los Dolores*. 1947. Moncada. Instituto Secular Obreras de la Cruz.



Fig. 1052. José María Ponsoda, *La Virgen de los Dolores*. (Detalle). Ca. 1923. Godella. Terciarios Capuchinos (Destruída).

448.

El Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1950.

Madera policromada.

Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

De formato alargado, frente a la mayoría de los relieves de devoción, que proliferaron en los hogares católicos a raíz de la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús en 1919, cuadrados o apaisados, por mostrar a Jesucristo de medio cuerpo, presenta su figura de pie, sobre una nube, vestida con túnica y capa anudada al cuello con un broche, bendice con la diestra mientras muestra su corazón [Fig. 1054]. La obra, verdadero trasunto escultórico de las estampas de devoción neogóticas de esta iconografía, encuentra paralelos en pinturas como el Salvador Eucarístico de José Segrelles para el retablo de la iglesia de Albaida [Fig. 1055]. A ellas se ciñe el fondo en damero y el arco apuntado con tracería en las enjutas. Las carnes marfileñas y los ropajes con patina oscura, remiten a algunas obras de devoción labradas a partir de los años veinte, por influencia de la renovación.



Fig. 1053. José María Ponsoda, *El Sagrado Corazón de Jesús*. Ca. 1950. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1054. José Segrelles, *Salvador Eucarístico*. Albaida. Iglesia de la Asunción.

449.

Jesús Nazareno. 1953.

Madera encerada.

Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3022.

Regalada por nuestro escultor a su esposa Amparo Ballester Boix, juntamente con un retrato en mármol de la obsequiada, presenta la figura de medio cuerpo de Jesucristo portando la cruz, cuya cabeza ocupa el centro de la composición [Fig. 1055]. Se trata de una versión del relieve regalado años atrás a la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 2801], a la que remite asimismo la prolija decoración de roleos y hojas de acanto del fondo, labradas en este caso en la propia madera. A diferencia del modelo, el marco tallado en pino de Suecia, frente al relieve en nogal, ofrece un diseño distinto por más que basado igualmente en hojas y motivos vegetales.

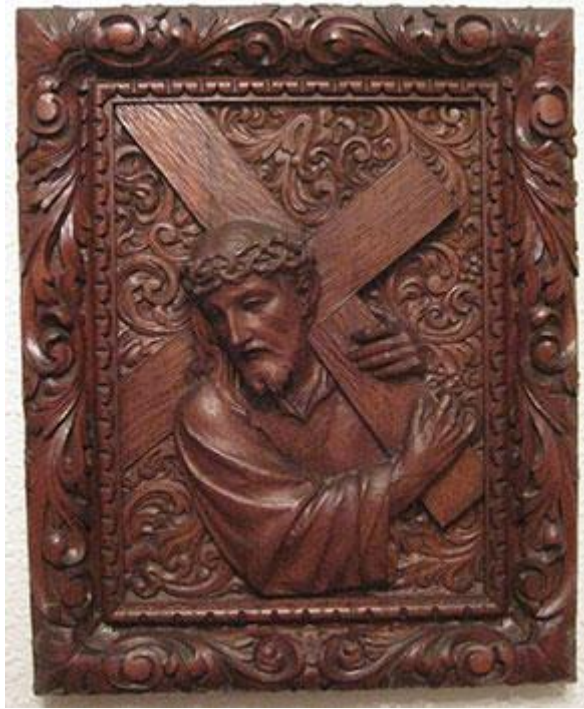


Fig. 1055. José María Ponsoda, *Jesús Nazareno*. 1953. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

450.

Nuestra Señora del Carmen. 1953.

Madera policromada. 104 x 81 (el cuadro).

Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3046. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3033-3046.

Aunque nada se afirma en la documentación en relación a su carácter de trabajo de encargo, pertenece al reducido grupo de obras, generalmente de devoción para particulares, que no fueron adquiridas por ellos. Dispuesta sobre un pedestal con columna central de fuste estriado y columnillas helicoidales de gusto goticista, enlazadas a los cuatro caulículos del capitel compuesto; presenta una peana de esquinas cortadas y hojarasca entre molduras, en cuyo centro figura el escudo del Carmelo Descalzo [Fig. 1056]. La Virgen, de medio cuerpo, sostiene el Niño Jesús que porta en sus manos sendos escapularios. Viste manto sobre la túnica y el escapulario de los carmelitas, y cubre su cabeza, coronada por un nimbo de metal, con una toca corta, tras la que oculta sus largos cabellos. Un guardapolvo de riquísima hojarasca neogótica enmarca las figuras, carentes de empatía entre ellas, en tanto la adusta mascarilla de la Virgen, reaprovechada del grupo *El Tránsito de San José*, de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302], contrasta con la ternura del Niño, que hemos de situar entre las figuras infantiles más logradas de José María Ponsoda [Fig. 1057]. Aunque el *Libro de cuentas* refiere la utilización del rostro en un relieve de Dolorosa: “Santísima Virgen Dolorosa relieve mascarilla del *Tránsito de San José*, colocarla sobre un tablero, formando medio cuerpo, con las manos llevando la corona de espinas”, las fotografías del conjunto de San Lorenzo anteriores a su destrucción, acreditan que se trata de la misma mascarilla, como atestigua la sobrina del escultor, en cuya colección se conserva. Su estilo se relaciona con la Dolorosa de la iglesia de Sotresgudo (Burgos), fechada en torno a los años veinte, datable en torno a la década de los años veinte, época en la que José María Ponsoda llevó a cabo otras imágenes documentadas para este templo.



Fig. 1056. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Carmen*. 1953. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1057. José María Ponsoda, *Nuestra Señora del Carmen*, (detalle). 1953. Valencia. Colección Dolores Soler Ballester.

451.

Cristo de la Sábana Santa. Ca. 1961.

Madera de nogal policromada. 55 x 31 x 17 cm.

Valencia. Basílica de la Virgen de los Desamparados. Antigua Exposición Mariana. (Paradero desconocido).

Inscripciones: "...IN FINEM DILEXIT EOS Jn XIII-1". (En el frente de la peana).

Observaciones: "J. Ponsoda" (Firmada en el ángulo inferior derecho).

Datable hacia 1961, año en que está documentada la *Purísima Concepción* de Antofagasta (Chile), (nº3218), el rostro de Jesucristo yacente, con los párpados caídos, se dispone sobre una peana, en la que figura la inscripción tomada del Evangelio de Juan en letras capitales: "Les amó hasta el fin" (Jn 12, 1). La obra [Fig. 1058], de la que existe otra versión en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada, se basa en una estampa devota de la célebre Cristo de la Sábana Santa [Fig. 1059]. Relacionada con ella se encuentra la inquietante imagen de Gabriel Max, conservada entre el material gráfico de José María Ponsoda. La fotografía del escultor ultimando el relieve revela la predilección que demostró hacia este tema [Fig. 1060].

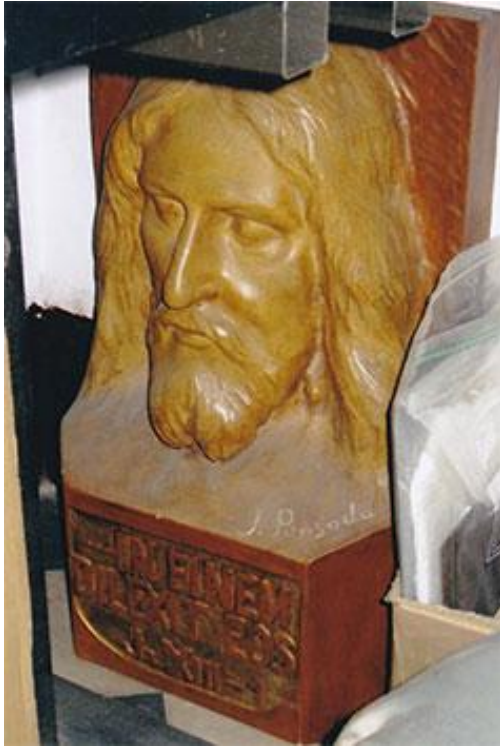


Fig. 1058. José María Ponsoda, *Cristo de la Sábana Santa*. Ca. 1961. Valencia, Basílica de la Virgen de los Desamparados. Antigua Exposición Mariana. (Paradero desconocido).



Fig. 1059. Estampa moderna, *Cristo de la Sábana Santa*. Ca. 1961.



Fig. 1060. José María Ponsoda trabajando en el Cristo de la Sábana Santa. Fotografía perteneciente a la colección del obrador. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

452.

El Sagrado Corazón de Jesús con la Virgen y San José. Ca. 1961.

Escayola. 9° x 102 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Relacionable con algún encargo procedente de la Congregación de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados o de carácter funerario, como el panteón de los familiares de Consuelo Arnal Peiró en el Cementerio Municipal de Oliva, muestra al Corazón de Jesús con túnica sin ceñir y los brazos abiertos, acompañado de la Virgen y San José de menor tamaño [Fig. 1061]. La figura principal recuerda la imagen de la iglesia de Tavernes de Valldigna [L.E., nº 3051]. El modelado anguloso de los ropajes propio de las obras finales del maestro, convive con el carácter devoto de los rostros, en la línea de otras obras suyas.



Fig. 1061. *El Sagrado Corazón de Jesús con la Virgen y San José.* Ca. 1960.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

453.

Ángel. Ca. 1961.

Escayola. 39 x 30 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Con las alas extendidas al vuelo, presenta túnica de abultados y arremolinados pliegues, y manto cruzado a la altura de la cintura, habiendo perdido los brazos, probablemente moldeados aparte y acoplados más tarde al relieve [Fig. 1062]. Relacionable con las obras relievadas del escultor, modeladas durante los últimos años de su vida, la inspiración procede aún de las obras de finales del siglo XIX, prodigio panteones y monumentos públicos y plétóricos de ángeles y victorias aladas [Fig. 1063].



Fig. 1062. José María Ponsoda, *Ángel*. Ca. 1961. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1063. Eduardo Barrón (1858-1911), *Ángel*. Sepultura de Virginia Sirvent de Surán. Madrid. Cementerio de San Justo. (Destruído).

7.3.2.2. Funerarios (lápidas).

454.

Lápida. 1946-1947.

Mármol blanco de Macael. 59 x 73 cm.

Moncada. Cementerio Municipal.

Inscripciones: “D. JOSE PONSODA BRAVO † 17-10-1963 A LOS 81 AÑOS D^{ÑA} AMPARO BALLESTER BOIX † 18-8-1980 A LOS 76 AÑOS VUESTRA FAMILIA RIP”.

Situada a la izquierda del frente del panteón de José María Ponsoda, en el Cementerio Municipal de Moncada, presenta un serafín sobre la filacteria en la que figuran grabados los nombres de los difuntos. En el espacio sobrante que deja la filacteria se muestran hojas, y un fruto de adormidera alusivo al sueño. El ángel nimbado presenta el rostro de un niño, muy probablemente, José hijo del escultor, fallecido de corta edad [Fig. 1064]. El traslado al mármol del modelo original en escayola realizado por nuestro escultor, hoy conservado en la que fue la casa familiar de Moncada [Fig. 1065], fue obra del marmolista local Carlos Pascual Chisvert (Moncada, 1898-1982), y su hijo Salvador Pascual Ballester (Moncada, 1925).



Fig. 1064. José María Ponsoda, *Lápida del escultor y su segunda esposa Amparo Ballester Boix*. 1946-1947. Moncada. Cementerio Municipal.

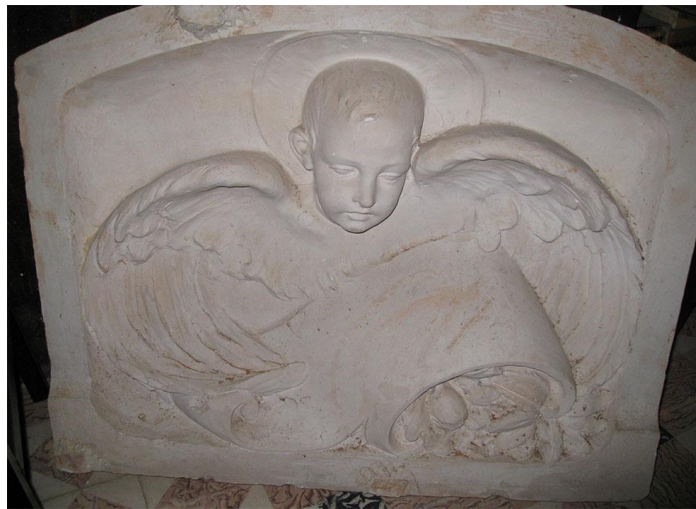


Fig. 1065. José María Ponsoda, *Modelo para la lápida del escultor*. 1946-1947. Moncada. Cementerio Municipal.

455.

Lápida. 1946-1947.

Mármol blanco de Macael.

Moncada. Cementerio Municipal.

Inscripciones: “DOÑA DOLORES MOLINA BRAVO DE PONSODA T(ER)C(IA)RIA FRANCISCANA FALLECIO EN VALENCIA EL 25 ENERO 1946 TU ESPOSO NO TE OLVIDA R.I.P”.

Situada a la derecha del frente del panteón de José María Ponsoda, en el Cementerio Municipal de Moncada, la otra lápida, que cierra la sepultura de Dolores Molina Bravo, la primera esposa del escultor, ostenta la figura de un serafín con rostro de niña, acaso María o Dolores, otras de las hijas del matrimonio, fallecidas también de corta edad. En el espacio restante de la filacteria figura una decoración de flores, hojas y capullos [Fig. 1066]. El traslado al mármol del modelo original en escayola realizado por nuestro escultor, hoy conservado en la casa de Moncada, fue obra del marmolista local Carlos Pascual Chisvert (Moncada, 1898-1982), y su hijo Salvador Pascual Ballester (Moncada, 1925). Relacionado con el modelo del serafín se encuentra un tondo de escayola con dos serafines de rostros gordezuelos, el modelado impresionista de cuyos cabellos denota los grafismos del maestro [Fig. 1067].



Fig. 1066. José María Ponsoda, *Lápida de Dolores Molina Bravo*. 1946-1947. Moncada. Cementerio Municipal.



Fig. 1067. *Serafines*. Ca. 1910. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

7.4. Mobiliario.

7.4.1. Muebles de estilo.

456.

Vengalero. 1927.

Madera pulimentada.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1771.

Encargado por un particular, en atención al protagonismo de la talla, el mueble presentaba una base delimitada por bastones con cadenas y cascabeles, patas cabriole, y un repertorio de cueros recortados, alrededor de un espejo de formas mixtilíneas, donde se disponían las perchas de los sombreros. Dicho espejo aparecía coronado por un águila de alas desplegadas, entre una alabarda y una lanza. Se trata de un mero ejercicio de fantasía compositiva [Fig. 1068]. Al margen de la morfología habitual de esta tipología moderna, la obra despliega un repertorio de motivos vinculados al manierismo fantástico, cuya utilización resulta anacrónica. Acaso la singularidad de esta obra se prestó al juego de disponer la imagen de Dolores Molina Bravo, la primera esposa de José María Ponsoda reflejada en el espejo, mientras el escultor, vestido con guardapolvo, figura en el instante fugaz de correr la cortina que sirve de fondo al mueble.



Fig. 1068. José María Ponsoda, *Vengalero*. 1927.
Paradero desconocido.

457.

Escritorio y mesa. Ant. 1929.

Madera pulimentada y hierro. Mesa: 83 x 117 x 54 cm. Arcón: 71 x 109 x 50 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Exposiciones: Sevilla, 1929.

Arca a modo de bargueño con frontal abatible, posibilitando su utilización como escritorio, decorado al estilo que vino en llamarse “renacimiento español”. Este mueble descansa sobre una mesa de estilo castellano sostenida por ménsulas, con fiadores de hierro forjado, realizada *ex profeso* para sostener el arca [Fig. 1069]. Se trata de una obra de vocación historicista, al uso de la poética que informó la imagen religiosa de la época, especialmente en el primer tercio del siglo XX, animada por el regionalismo de muestras como la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, en la que se expuso juntamente con otras obras de José María Ponsoda. Los muebles de estilos historicistas proliferaron en las exposiciones de Arte en Madera celebradas en el Ayuntamiento de Valencia [Fig. 1070], donde figuraron en paralelo junto a obras de imaginiería.



Fig. 1069. José María Ponsoda, *Escritorio y mesa.* Ant. 1929. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

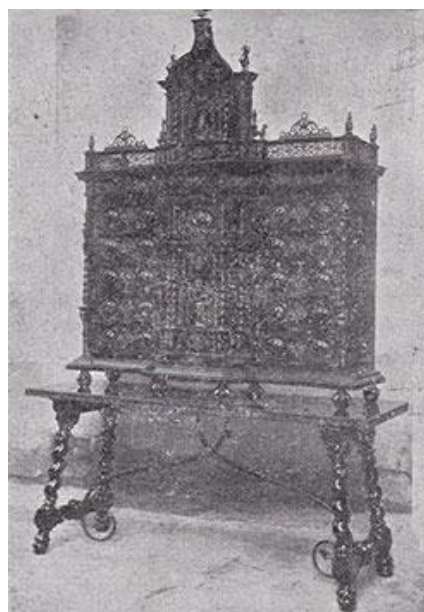


Fig. 1070. Obrador Valenciano, *Bargueño y mesa,* expuestos en la Primera Demostración de Arte en Madera.

458.

Reclinatorio y banqueta. 1930.

Madera policromada.

Valencia. Palacio Arzobispal. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 1970.

Del conjunto, integrado por dos piezas, únicamente figura documentada la primera, cuya concepción escultórica determinó se impusiera a la banqueta, de la que no caben dudas acerca de su realización para el mismo encargo, destinado al arzobispo de Valencia Prudencio Melo y Alcalde, como atestigua sus mismas características, lenguaje ornamental y decoración. Ambas piezas [Figs. 1071, 1072], encargadas por su mayordomo, el canónigo Joaquín Padilla, redundan en un mismo léxico decorativo, a base de roleos y volutas doradas en oro fino, superpuestas a la estructura, más harmónica en la banqueta, inspirada en los faldisterios romanos de finales del siglo XIX, como los de los papas Pío IX y León XIII, basados en ejemplares antiguos como el de san Pío V, conservado en la iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma, o el de la catedral de Nápoles, de los que procede el motivo de los serafines alados. En 1927 José María Ponsoda anotaba la realización de una: “banqueta de nogal tallada estilo compuesto y dorada [en] oro fino” [L.E., nº 1774], a la que cabe considerar su precedente. El reclinatorio en cambio incorpora a las patas de garra, un añadido en forma cilíndrica para incrementar su altura, que le resta

coherencia, como también las volutas y roleos superpuestos a la figura del ángel orante de tres cuartos, de cuyas alas abiertas surge el soporte para apoyar las manos. Aunque la ornamentación neobarroca resulta semejante a las de las carrozas realizadas por José María Ponsoda para Vila-real, el ángel ofrece una inspiración claramente medievalista, resultando cercano a los ejemplares al uso de la retabística neogótica.



Fig. 1071. José María Ponsoda, *Reclinatorio*. 1930. Valencia. Palacio Arzobispal. (Destruído).



Fig. 1072. José María Ponsoda, *Banqueta*. Ca. 1930. Valencia. Palacio Arzobispal. (Destruída).

7.4.2. Retablos y púlpitos.

459.

Retablo. 1911.

Madera policromada.

Valencia. Asociación Valenciana de Caridad. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 203.

El retablo, encargado por el médico José Sanchis Bergón (1860-1926), fundador de la Asociación Valenciana de Caridad, conjuntamente con el crucifijo que lo presidía, estaba constituido por un altar, un banco, y un cuerpo único, articulado mediante dos pares de atirantadas columnas, con escotaduras foliadas, en disposición esviada. Dichas columnas flanqueaban un gran encasamiento rematado en arco de medio punto [Fig. 1073]. El diseño, de carácter ecléctico, se relaciona con un dibujo conocido por la fotografía del obrador, al que debió ceñirse con escasas modificaciones [Fig. 1074].



Fig. 1073. José María Ponsoda, *Retablo*. 1911. Valencia. Asociación Valenciana de Caridad.



Fig. 1074. José María Ponsoda, *Proyecto de retablo*. Ca. 1911. Paradero desconocido.

460.

Púlpito. 1912-1913.

Madera policromada.

Valencia. Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 278, 307.

La obra [Fig. 1075], precedida de una serie de encargos, destinados al amueblamiento de la capilla, erigida con el sanatorio por el arquitecto Francisco Mora Berenguer (Sagunt, 1875-Castelló, 1961), en un estilo vagamente historicista, era un mueble de inspiración ecléctica, dentro de los parámetros de aquello que la cultura del eclecticismo convino en llamar “talla bizantina-románica,” como la denomina José María Ponsoda en referencia a esta obra.

Erigida sobre una columna, que soportaba el cuerpo, de sección octogonal, sus frentes, separados por columnillas en las aristas, presentaban una decoración de dientes de sierra y hojarasca, enmarcando al centro una serie de motivos, cuya identificación resulta confusa. El tornavoz, en forma de flecha octogonal rebajada, coronada por un florón gótico, con la paloma del Espíritu Santo en el interior, partía de otros tantos arcos de medio punto, angrelados, rematados en hastial, con ornamentación de hojas de cardo. La decoración, en la línea de la estética del eclecticismo, combinaba el dorado de las tallas con el color marfil de los planos.

Relacionado con la estética del púlpito que encuentra paralelos en los folletos de los obradores de imaginería valencianos, singularmente el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos* [Fig. 1076], cabe señalar el retablo de San Rafael de la misma capilla, ensablado en 1915 [L.E., nº 491]. En 1924 anotó la realización de un púlpito y un trono de nubes para Castelló [L.E., nº 1484], probablemente en el estilo ecléctico del de Valencia, si su destino fue la iglesia de la Trinidad, para la que al año siguiente le encargaron el retablo mayor [L.E., nº 1617], y el grupo escultórico que lo presidía. Durante la posguerra llegó a remitir un presupuesto para el púlpito de la iglesia neogótica del convento Franciscano de Pego, del que no hay constancia que llegara a hacerse (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*).



Fig. 1075. José María Ponsoda, *Púlpito*. 1912-1913. Valencia. Sanatorio Antituberculoso de la Malvarrosa. (Destruído).

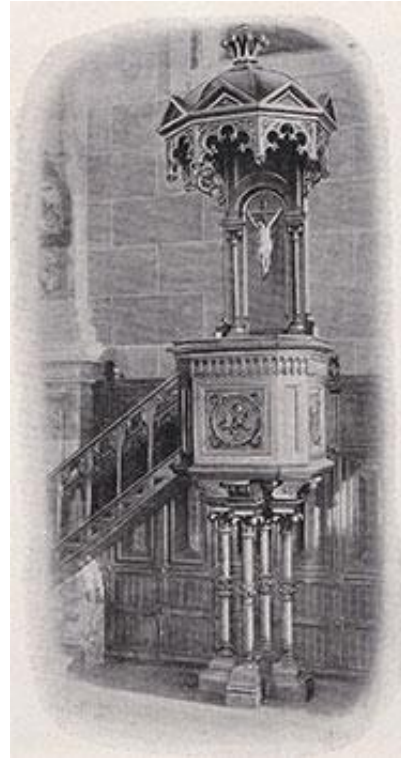


Fig. 1076. *Púlpito*. Ca. 1920. Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

461.

Retablo del Sagrado Corazón de Jesús. 1914.

Madera policromada. 700 cm de altura.

Alcoi. Iglesia del convento del Santo Sepulcro. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 441.

Costeado con la imagen del Corazón de Jesús que lo presidía por Joaquina Rovira, la obra compuesta de altar, banco con encasamiento para una pequeña imagen del Corazón de María, y cuerpo único, articulado mediante sendas columnas, a plomo con las cuales se disponía una cornisa curva, adaptada al medio punto del nicho [Fig. 1077], manifestaba un planteamiento semejante al retablo de San Francisco de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, conocido por la fotografía del obrador de talla de Fernando Ferrer Panach [Fig. 1078], con el que comparte la presencia de soportes con himóscapos relevados, ángeles sobre los fragmentos de entablamento que soportan las columnas, o el gran tarjetón en el centro del arco, con guirnaldas vegetales de delicada talla. José María Ponsoda reformó el retablo de la capilla de San José de la misma iglesia [L.E., nº 1302], para adaptarlo a este planteamiento que vino en llamarse: “estilo renacimiento”, reutilizando las columnas salomónicas del antiguo retablo. El mismo planteamiento seguía el retablo de la capilla de San Antonio de Padua en el Santuario de la Virgen del Castillo de Cullera, asignado al Escultor Francisco Teruel y al pintor de imágenes Vicente Pastor, autores de la escultura. Dicho planteamiento, abunda en los folletos publicitarios de los obradores de imaginería valencianos durante el primer cuarto del siglo XX. (*Catálogo ilustrado de los grandes talleres...*, *Op. cit.*, p. 141, nº 5145, p. 144, nº 5159, nº 147, nº 5170). El sintagma arco entre dinteles asume un total protagonismo en muchos otros retablos, singularmente el del Santuario de Curicó (Chile), construido en el obrador de José Romero Tena (*Grandes y acreditados talleres...*, *Op. cit.*, nº 586), y el de la iglesia de la Asunción de Almansa, construido por Enrique Bellido en 1924 con ocasión de la Coronación Canónica de la Virgen de Belén.



Fig. 1077. José María Ponsoda, *Retablo del Corazón de Jesús*. 1914. Alcoi. Convento del Santo Sepulcro. (Destruído).



Fig. 1078. Obrador valenciano, *Retablo de San Francisco de Asís*. Ca. 1900. Valencia. Iglesia de San Lorenzo. (Destruído).

462.

Retablo del Cristo de la Sangre. 1922.

Madera policromada. 800 x 500 cm.

Denia. Iglesia de las Agustinas (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1293. COTS MORATÓ, F., “El convento de Nuestra Señora de Loreto”, en GISBERT SANTONJA, J. A., (Coord.), *El llegat de l'Església de Denia*, Denia, 1991, p. 26.

Obra original por su eclecticismo en el conjunto de la producción retablistica del escultor, era el retablo del crucero del evangelio de la iglesia de las Agustinas de Denia, dedicado al Cristo de la Sangre [Fig. 1079]. El encargo se debió al reverendo Felipe Císcar, capellán de las monjas, quien ya en 1914 le había confiado un grupo escultórico de Santa Rita con el beato Porbono [L.E., nº 424]. En 1918 nuestro escultor llevó a cabo para Denia un Sagrado Corazón de Jesús vestido de palillo para las Carmelitas de la Caridad [L.E., nº 889], y en 1919 unas andas doradas en oro fino para la Purísima, con trono de nubes, dos mancebos, un angelito y dos serafines [L.E., nº 1051].

El retablo de la Sangre, ensablado en 1922, constaba de banco y cuerpo único con tres calles, cuya mayor anchura con respecto al banco se resolvía enlazando ambas partes mediante aletones recurvados. La estructura, articulada mediante columnas salomónicas de fuste liso, presentaba en el cuerpo central un pabellón, coronado mediante una gran chambrana semicircular, a la manera de los remates cupulados de los manifestadores, decorada en su frente mediante arcos de herradura calados. Para Francisco de Paula Cots que dio a conocer la fotografía del conjunto, dicho remate dificultaba su datación en el siglo XVIII. El conjunto ofrecía un planteamiento decorativo, escasamente arquitectónico.

La calle central, albergaba la urna con la imagen yacente del titular, obra antigua del siglo XVII; soportada por dos mancebos tenantes, y a los lados, las imágenes de la Virgen del Carmen y San José, obras de inspiración clasicista relacionables con las estampas de devoción de finales de siglo, singularmente la segunda, muy semejante a un boceto en barro existente en la casa del escultor en Moncada.

El planteamiento escultórico obedecía a un criterio igualmente ecléctico, al resultar los mancebos relacionables con obras de componente neobarroco, como las andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina, siendo el derecho igual al que ocupaba tal sitio en aquel conjunto.

Otros ángeles se disponían a plomo con las columnas extremas, recogiendo a los lados una guirnalda vegetal que caía a los lados, a modo de cartonería. Otros dos, estos completamente dorados, recorrían las cortinas del pabellón. Remataba el conjunto un gran ángel mancebo con la Santa Faz o paño de la Verónica.

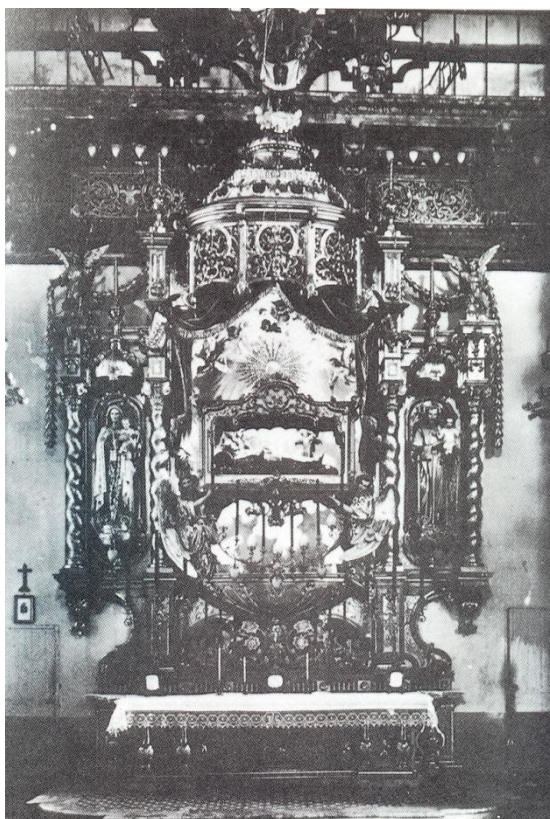


Fig. 1079. José María Ponsoda, *Retablo del Cristo de la Sangre*. 1922. Denia. Iglesia de las Agustinas. (Destruído).

463.

Retablo de la Purísima. 1919.

Madera dorada. 800 x 300 cm.

Valencia. Iglesia Castrense. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 946.

Destruído durante las obras de repristinación de la Iglesia Castrense de Valencia, emprendidas en la década de los setenta, el retablo estaba constituido por un altar, soportado por sendas columnas, un banco con sagrario al centro y gradas para disponer la candelera, y un cuerpo único de gran desarrollo presidido por la imagen de la Purísima [Fig. 1080]. Verticalmente la mazonería, decorada con filetes de oro sobre el fondo color nogal, se articulaba mediante un ancho registro central que albergaba la monumental imagen de la titular, encargada en 1918 por el capitán de infantería Gonzalo Rodríguez Romero [L.E., nº 867], sobre una gran enrayada de rayos rectos, serpentinas, nueves y serafines, y otros laterales de escasa anchura, destinados a ostentar los escudos de dudosa identificación de los propietarios de la capilla. Los tres registros se cubrían mediante chambranas, destacando la central, de acusada prestancia, cuya traza recordaba la del retablo provisional de la Virgen del Rosario de los Dominicos de Valencia, encargado a José María Ponsoda [L.E., nº 470], relacionable con algunos retablos de la Casa-Asilo de Benigánim encargados al artífice catalán Juan Riera [Fig. 1081].

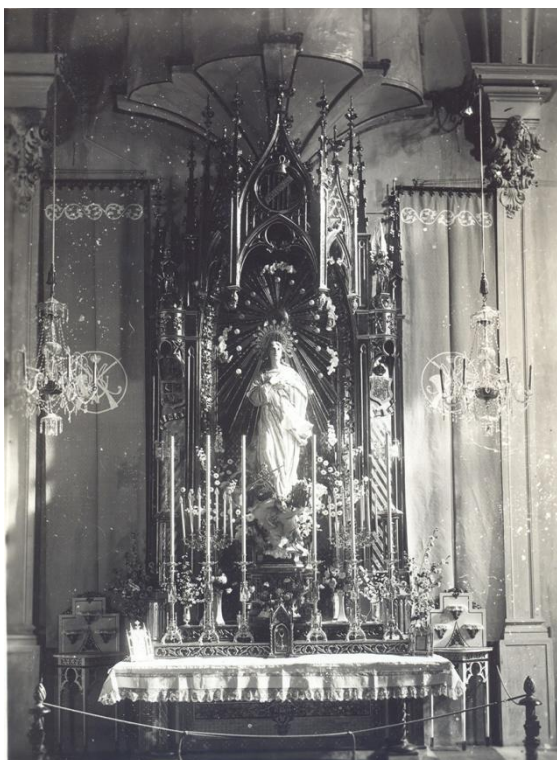


Fig. 1080. José María Ponsoda, *Retablo de la Purísima Concepción*. 1919. Valencia. Iglesia Castrense. (Destruído).



Fig. 1081. Juan Riera, *Retablo de San Antonio de Padua*. Ant. 1912. Benigánim. Casa-Asilo de Ancianos Desamparados. (Destruído).

464.

Retablo de Santo Domingo de Guzmán. 1928-1935.

Madera policromada. 455 x 365 cm.

Xàtiva. Iglesia del convento de Dominicas de la Consolación. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1907.

Costeado por Vicente e Isabel Ferrer Ortoneda, por mediación del dominico padre Bellido, el conjunto [Fig. 1082], cuya inauguración precedió en dos meses el estallido de la Guerra Civil, estaba constituido por un altar flanqueado por columnas, y un cuerpo único de orden jónico, articulado por dos pares de columnas, separadas, flanqueando un nicho a cada lado y una gran hornacina al centro. Sobre el entablamento, resaltado a la altura de los soportes se disponía una gran arcada, adaptada al medio punto del testero, con jarrones a la altura de los resaltos, y una gran tarjeta en su coronamiento, del que partía una guirnalda de jugosa talla. El modelo, relacionado con un dibujo del obrador [Fig. 1083], constituye una interpretación historicista del conocido sintagma clasicista de arco entre dinteles, que inspiró buena parte de los retablos modernos de la iglesia de San Lorenzo de Valencia y el santuario de la Virgen del Castillo de Cullera. Dicho planteamiento, del que se hicieron eco los folletos publicitarios publicados por los obradores valencianos en el primer tercio del siglo XX, como se ha señalado al respecto del antiguo retablo del Corazón de Jesús de las Agustinas de Alcoi [L.E., nº 441], albergaba la imagen de Santo Domingo de Guzmán, inspirada en una lámina del Año Cristiano, que reelabora la pintura de Claudio Coello, acompañada a los lados del Beato Jacinto Castañeda, cuya iconografía resulta una adaptación de la de San Luís Bertrán, y la Beata Imelda. La realización de estas obras, discurrió en paralelo a la Virgen de Lourdes y Bernardette Sibirous de la colegiata de Xàtiva encargadas por el abad Francisco de Paula Ibáñez en 1935 [L.E., nº 2427]. Encargado el retablo en 1928, la inauguración se demoró hasta 1935, año en que se completó el dorado [Fig. 1084].

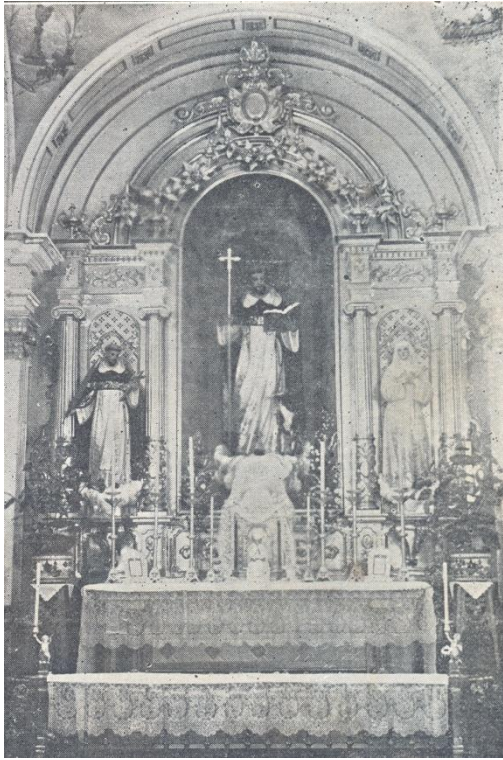


Fig. 1082. José María Ponsoda, *Retablo de Santo Domingo de Guzmán*. 1928-1935. Xàtiva. Convento de Dominicas de la Consolación. Anverso de la estampa que se repartió el día de su bendición.

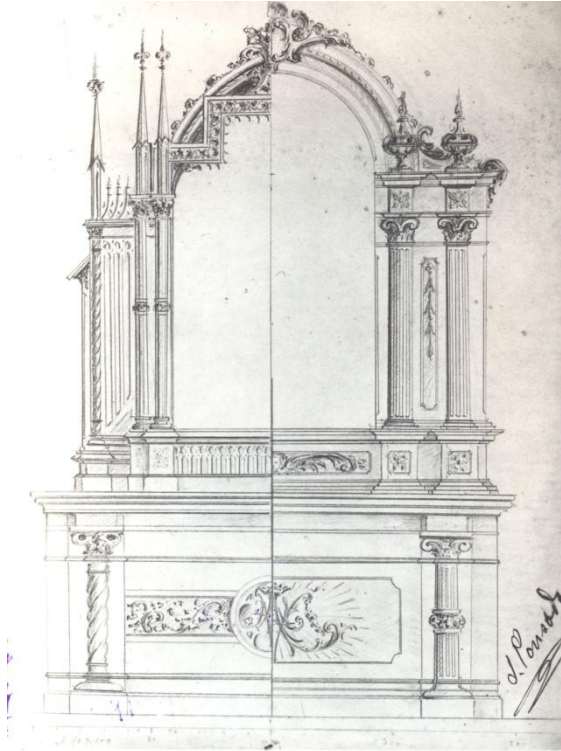


Fig. 1083. José María Ponsoda, *Fotografía de un proyecto de retablo*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1084. Reverso de la estampa repartida con ocasión de la bendición del retablo. 1935. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

465.

Retablo mayor de las Religiosas de María Inmaculada de Valencia. 1935.

Madera policromada. 500 x 500 cm.

Valencia. Convento Religiosas de María Inmaculada. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2369.

Completado poco antes del inicio de la Guerra Civil, se concebía al modo de un gran arcosolio, rematado en una abultada moldura, que alojaba serafines dispuestos en semicírculo. En él se disponían sendas hornacinas en el eje central, la inferior destinada a alojar el manifestador, y la superior una imagen de la Purísima Concepción. A los lados figuraban otras imágenes más pequeñas del Corazón de Jesús y San José. Los planos se cubrían de una abultada talla en forma de cardos, de diseño enmarañado, que asumía el protagonismo otorgado habitualmente a los soportes. Unos ángeles cirioferarios, en disposición genuflexa completaban el conjunto [Fig. 1085], deudor de lo que vino en llamarse estilo románico o bizantino, en el que se llevaron a cabo los retablos de la capilla del palacio episcopal de Castelló (nº 1651), y la Consolación de Borriana [L.E., nº 1857]. A pesar de ello el *Libro de Encargos* se refiere a él expresamente en términos de: “estilo renacimiento, todo dorado y adornado”. El archivo fotográfico del obrador, en el que se conserva su fotografía con anotación al dorso, no ofrece dudas al respecto: “Altar Románico que hice para las Hermanas del Servicio Doméstico de Valencia. J. Ponsoda (rúbrica)”. En 1954 le fue encargado a José María Ponsoda el retablo que lo sustituyó, levemente inspirado en el anterior y presidido en esta ocasión por una imagen del Corazón de Jesús (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3065/3081.).



Fig. 1085. José María Ponsoda, *Retablo mayor de las religiosas de María Inmaculada*, 1935. Valencia. Convento de las religiosas de María Inmaculada. (Destruído).

466.

Retablo mayor de la Compañía de Santa Teresa de Valencia. Ca. 1942.

Madera policromada. Sagrado Corazón de Jesús: 170 cm de figura; Santa Teresa: 160 cm de altura total; Purísima Concepción: 150 cm de altura total.

Conservado con algunas modificaciones en la Colegiata de Santa María de Xàtiva.

Documentación:

El retablo [Fig. 1086], que ocupaba el testero de la capilla de las Teresianas de Valencia, erigida en los años veinte, en el goticismo normativo que se implantaba en los vecinos templos del ensanche, constaba de alto banco, cuerpo único y tres calles. El banco, presentaba en la calle central, un arcosolio apuntado para el manifestador, y a los lados, en las calles laterales, numerosas columnillas en sentido

ascendente hacia el centro, dispuestas sobre una base que por esta razón adoptaba forma oblicua o trapezoidal. El cuerpo del retablo ofrecía tres peanas, que soportaban las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, en el centro, como titular de la capilla, y a los lados Santa Teresa y la Purísima Concepción, ambas sobre sendas columnas, que partiendo del banco dividían la estructura en tres calles, rematadas mediante otras tantas chambranas de prolija y delicada tracería [Fig. 1087], de las cuales la central, resultaba más desarrollada. El planteamiento de la mazonería, instalada actualmente en la girola de la colegiata de Xàtiva, a raíz de la demolición de la capilla y el colegio en los años sesenta [Figs. 1088, 1089], recuerda los grandes retablos proyectados por José María Ponsoda para la cercana iglesia de los Dominicos, inspirados en las obras del gótico radiante, especialmente el mayor, dedicado a San Vicente, y el de la Virgen del Rosario. La solución de las calles laterales, con columnillas en oblicuo, a semejanza del retablo mayor dominicano y la decoración en plata corlada y color marfil, se repiten en numerosos trabajos suyos. La decoración combinaba el dorado de las tallas con el color marfil de los planos, al modo del retablo mayor de los Terciarios Capuchinos de Godella [L.E., nº 136]. A pesar de no estar documentado, las numerosas fotografías de la obra conservadas en su archivo, no dejan lugar a dudas acerca de su relación con el escultor, a quien se encargaron las imágenes que originalmente incorporaba, ampliamente documentadas (L.E., nº 2673. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 26/81; 26/ 79; 26/ 80; 15/ 11.). Es probable que las Teresianas recurrieran a él guiadas por la fama que le reportó el amueblamiento de la vecina iglesia de San Vicente, pues no nos consta que lo hicieran en los años veinte, cuando se inauguró la capilla. A raíz de la destrucción de la capilla, la obra se conserva en la colegiata de Xàtiva, donde se adaptó a una de las capillas de la girola con algunas modificaciones.



Fig. 1086. José María Ponsoda, *Retablo mayor de la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia*. Ca. 1942.

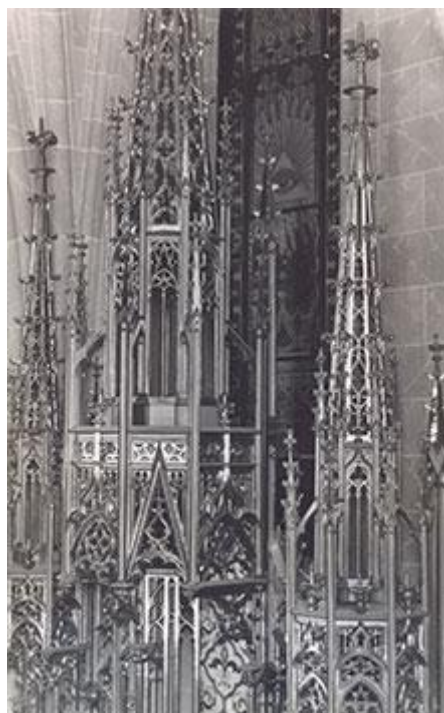


Fig. 1087. Detalle del anterior retablo.



Fig. 1088. Vista del retablo en su primitivo emplazamiento.



Fig. 1089. Vista del retablo en su actual emplazamiento.

467.

Tornavoz de púlpito. 1954.

Madera policromada. 100 cm de altura la imagen de San Antonio.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo. (Destruído a excepción de la imagen de San Antonio).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 3062. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3062-3064.

Destruído en los años sesenta, el tornavoz de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, costado por José María Ponsoda, consistió en una estructura neobarroca, con grandes cartelones de talla, coronada por la imagen de San Antonio de Padua predicando, que aún se conserva [Fig. 1090]. Dicha imagen, labrada enteramente en madera, presenta el hábito en madera cincelada y pulimentada, y la cabeza, manos y pies encarnados. Su iconografía, con el brazo derecho elevado y el libro abierto parece calcada de San Vicente Ferrer, cuya imagen de 90 cm debía incluir asimismo el conjunto según la documentación. La tribuna debió tratarse de una estructura de albañilería, al modo de la mayoría de las que se hicieron en la posguerra [Fig. 1091]. La presencia del santo taumaturgo se documenta en 1927, en la imagen que presidía el tornavoz de la iglesia de San Jaime de Moncada, dispuesta sobre una estructura decorada con cartelones de talla [L.E., nº 1775].



Fig. 1090. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. 1954. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 1091. *Púlpito de yeso*. Fotografía del obrador de José María Ponsoda. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

7.4.3. Andas, tronos, carrozas, y decoraciones de hornacinas.

468.

Andas para el Santísimo Sacramento. 1910.

Madera dorada y policromada.

Alfara del Patriarca. Iglesia de San Bartolomé. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos.* Asiento nº 91.

La relación de José María Ponsoda con la iglesia parroquial de Alfara del Patriarca, población cercana a Moncada, de donde era oriunda su primera esposa, se inicia en 1909 con la construcción de un trono para el Santísimo dorado y plateado, seguramente para descansar sobre él la custodia en el tabernáculo del antiguo retablo mayor. Dicha obra [Fig. 1092], precedió la construcción de las andas y trono procesionales para el Santísimo, encargadas por el párroco José Ferriols, para acrecentar la devoción a la Eucaristía, instituida por San Juan Ribera, señor del lugar, durante los años que gobernó la diócesis de Valencia. A pesar de las escuetas referencias que le dedicó el escultor: “Trono de nubes con andas, para el Santísimo Sacramento. Toda dorada con oro fino trabajo con la talla trasflorada”, constituye una de las mejores realizaciones de la primera época del escultor, tanto por la calidad de la talla, como por la composición y belleza de las figuras que adornaban el conjunto, en la línea de los tronos para el Corpus de Sagunto, decorado por Vicente Torrent Pellicer y del que daba noticia la Correspondencia de Valencia en su edición de 9 de Junio de 1900, o Carcaixent, obra de José Gerique, de acusado carácter neobarroco. Inspirados en las obras barrocas y neoclásicas [Fig. 1093], fueron muchos los que los obradores valencianos realizaron por estos años [Fig. 1094]. El planteamiento carece del atrevimiento de algunas obras posteriores, de un acusado carácter *art nouveau*, estilo al que únicamente se ciñen los grupos de metal que soportan las tulipas, semejantes a las destruidas andas del Sagrado Corazón de Jesús de Lorxa y la Virgen de los Desamparados de Denia. A diferencia de otras obras posteriores, las andas resueltas al modo tradicional, carecen de volutas dispuestas en diagonal. Sus lados se resuelven mediante tarjetones de cuero recortado y las esquinas al bies, con volutas en ángulo y motivos vegetales en el remate, si bien el tablero de la peana se halla perforado, y el trono de nubes, lejos de apoyar sobre él se halla suspendido de cuatro volutas dispuestas en ángulo. El esquema, muy semejante al de las andas de la Virgen de la Misericordia de Meliana, supone un audaz anticipo de composiciones posteriores más arriesgadas. Contrariamente al trono de Melina, concebido mediante un gran ángel mancebo, dos querubines y varios serafines, el de Alfara, carece de su acusado carácter asimétrico, al presentar al centro un querubín y a los lados, sendos mancebos, en ademán de señalar el viril con el brazo derecho, por más que éstos se dispongan en planos diferentes, resultando el derecho más elevado que el izquierdo, curiosamente a la inversa de un modelo de trono en barro conservado en la casa de Moncada. Entre los mancebos y el querubín figuran dos bellísimos serafines, de los que carece un modelo preparatorio del conjunto en barro existente en el mismo lugar, que hemos identificado en razón de la probada semejanza entre la talla de las esquinas y las volutas que soportan el trono. Frente a los tarjetones de cueros recortados, los frentes disponen serafines y el trono de nubes invierte la composición, al presentar un mancebo central de alas desplegadas portando la custodia y sendos querubines a los lados en actitud de adoración.

La figura del mancebo central portador de la custodia, sin duda inspirada por el grabado devoto, sería eliminada de la composición, dando lugar a un querubín, mientras los querubines de los lados se convirtieron en dos mancebos, en razón de las características de la custodia antigua, pieza barroca de gran interés. Dicha obra, destruida como todo el conjunto durante la Guerra Civil, presentaba un planteamiento muy semejante al de la custodia de la iglesia de San Andrés de Valencia, al conformarse mediante una base oval decorada con tarjetones y querubines, de la que surgía un pie cilíndrico sobre la que reposaba un mancebo de alas desplegadas portador del viril de doble ráfaga, decorado con rayos y estrellas y rematado con la cruz patriarcal alusiva al entonces beato Juan de Ribera.



Fig. 1092. José María Ponsoda, *Andas para el Santísimo Sacramento*. 1910. Alfara del Patriarca. Iglesia de San Bartolomé. (Destruídas).



Fig. 1093. Obrador valenciano, *Trono para el Santísimo Sacramento*. Último tercio del siglo XVIII. Orihuela. Museo Diocesano. (Procede de la iglesia de Santiago).



Fig. 1094. Obrador valenciano, *Andas para el Santísimo*. Primer tercio del siglo XX. Paradero desconocido.

469.

Andas del Cristo de la Fe. 1914.

Madera dorada y policromada.

Paterna. Iglesia de San Pedro. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 437.

Encargadas por los clavaríos del Cristo de la Fe de Paterna, presentaban un lenguaje neobarroco, compuesto en cada una de las caras de un óvalo central y volutas enfrentadas, que les conferían una configuración alabeada. Las esquinas se resolvían también mediante cuatro volutas, sobre las que se disponían jarrones torneados, al modo de las andas neoclásicas valencianas. Los grupos de luces, de gran efecto presentaban seis tulipas de boca rizada por esquina. Los cuatro querubines que el conjunto incorporaba, se disponían en su parte interna, portando las *Arma Chisti*, y no agarrados a la talla de las esquinas como suele ser habitual. A los pies del Cristo, sobre el monte calvario, figuraba una imagen semi-genuflexa de San Vicente Ferrer de mediano tamaño, inspirada en las estampas de devoción, consumidas por las capas populares, quienes aseguraban que el santo acudía a rezarle todos los viernes [Fig. 1095].

La fotografía del obrador, muestra el conjunto al poco de terminarse, delante de la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Valencia. La efigie que aparece sobre las andas, no es la antigua del Cristo de la Fe, destruida en 1936, y recreada por nuestro escultor en 1939 [L.E., nº 2482 D], [Fig. 1096]. Acaso de trate de la imagen procesional, o de otra labrada en el obrador que el escultor pudo aprovechar para obtener un testimonio del aderezo logrado con la obra.



Fig. 1095. José María Ponsoda, *Andas del Cristo de la Fe*. 1914. Paterna. Iglesia de San Pedro. (Destruídas).



Fig. 1096. José María Ponsoda, *Cristo de la Fe*. 1939. Paterna. Iglesia de San Pedro.

470.

Trono de San Vicente Ferrer. 1914.

Madera policromada. 1 metro de altura del suelo hasta la base.

Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 469.

Precedida por el encargo de una imagen de la *Virgen del Pilar*, el conjunto de San Vicente Ferrer, de tres metros de altura, presidió el retablo neogótico de la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia. Constaba de un trono de nubes vaporosas [Fig. 1097], del que surgían dos mancebos, ricamente decorados, con dibujos de flores y hojas, a punta de pincel sobre el oro de las túnicas, de los cuales el derecho, en actitud escorzada, resultaba semejante al trono del santo Tomás labrado por el escultor Amador Sanchis en 1912 para su iglesia de Valencia [Fig. 1098]. Frente a las formas compactas de aquel, el vacío del centro de la nube, evitaba la sensación de pesadez, coadyuvando a la esbeltez del conjunto, dadas las dimensiones de la imagen de San Vicente que se elevaba sobre él.



Fig. 1097. José María Ponsoda, *Trono*. 1914. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).



Fig. 1098. Amador Sanchis Ferrándiz, *Trono e imagen de Santo Tomás*. 1912. Valencia. Iglesia de Santo Tomás. (Destruído).

471.

Ángeles para la hornacina de San Francisco de Borja. 1918.

Madera policromada.

Gandía. Colegiata de Santa María. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 823. GARCÍA MORANT, V., "Culto y Rito", en HERRERO, A., (Coord.), *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandía, I*, Gandía, Amics de la Seu, 2002, p. 216.

Desmontado el antiguo retablo de la capilla en 1765, se realizó uno nuevo de estilo rococó y otra imagen en 1773, que sería sustituida por una nueva, obra del escultor académico Pascual Agulló Just. A su vez José María Ponsoda en 1917 labró la que la sucedió [L.E., nº 628]. En 1918 está documentada la ornamentación de la hornacina, consistente en dos ángeles mancebos pequeños [Fig. 1099], similares a uno datable en el primer tercio del siglo XX que procedente del obrador conserva la colección Dolores Soler Ballester [Fig. 1100], y al que resta actualmente de los dos que tuvo la Purísima de las Franciscanas de la Inmaculada de Alquería de la Comtesa [L.E., nº 2735], y varias nubes y serafines, dispuestas sobre el marco de la hornacina, alrededor de la imagen. El conjunto fue destruido en 1936.



Fig. 1099. José María Ponsoda, *Decoración de la hornacina del retablo de San Francisco de Borja*. 1918. Gandía. Colegiata de Santa María. (Destruída).



Fig. 1100. José María Ponsoda, *Ángel*. Primer tercio del siglo XX. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

472.

Ángeles para la hornacina de la Purísima. 1919.

Madera policromada. 50 cm de altura.

Albalat dels Tarongers. Iglesia de la Purísima.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 975.

Destinados al nicho de la titular del templo en el retablo mayor, donde figuraban ofrecerle flores, se integraban en una decoración de nubes y serafines alrededor de la efigie, orlada con una enrayada de rayos rectos, y dispuesta sobre un trono, en el que campeaban dos serafines y otros dos grandes mancebos [Fig. 1101]. La circunstancia de que José María Ponsoda recibiera el encargo poco antes, de una purísima de palillo de 150 cm de altura, dimensiones concordantes con la de esta obra [L.E., nº 933], permite aventurar la posibilidad de que fuera esta imagen, relacionable con el escultor Ezequiel Mampel, que trabajó para la iglesia de Albalat, a juzgar por su relación con el modelo de Purísima Concepción utilizado por Damián Pastor, el hermano del segundo maestro de José María Ponsoda, en las imágenes de Agullent y Beniarrés, la labrada por éste, máxime cuando poco después llevó a cabo los angelitos para la decoración del nicho. Las características compactas del volumen, distintas de la técnica de las telas encoladas que empleó en *Santa Teresa* y *San José* de las Escuelas del Ave María de Benimámet [L.E., nºs 250, 467], esta primera conocida por la fotografía del obrador, y la existencia del trono de nubes del que nada se afirma en el asiento, arrojan dudas sobre esta posibilidad, sugiriendo que la imagen encargada a nuestro escultor fuera acaso una obra de modesto presupuesto pensada para salir en procesión.



Fig. 1101. José María Ponsoda, *Ángeles para la hornacina de la Purísima*. 1919. Albalat dels Tarongers. Iglesia de la Purísima.

473.

Andas de San Roque. 1919.

Madera policromada.

Paiporta. Iglesia de San Jorge. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 991.

Las andas, de talla dorada, con volutas en ángulo y tarjetones de cueros recortados en el centro de los frentes, presentaba sobre la peana otras cuatro volutas con la concavidad hacia el interior [Fig. 1102], al modo seguido en otros conjuntos procesionales de la época, como las andas del Santísimo de Alfara o las de la Virgen de la Misericordia de Meliana, en posición contraria a las que unían los frentes. La imagen barroca de San Roque, empotrada en la nube del trono, aparecía flanqueada por dos grandes mancebos, situados a distintas alturas, el izquierdo de los cuales señalaba con el dedo la pierna llagada por la lepra del santo. En el centro se disponía un querubín, y a los lados sendos serafines. El modelo de la imagen gozó de gran popularidad en el imaginario devoto valenciano, como sugiere su aparición en numerosas estampas [Fig. 1103].

La composición podría relacionarse con algunos bocetos de tronos procesionales conservados en la casa de José María Ponsoda en Moncada. Uno de ellos con dos mancebos y dos serafines sobre la nube, sostenida mediante volutas, resulta muy semejante a los que se han referido. El otro con las volutas a la inversa y sendos mancebos a los lados de la nube, sobre la que se dispone una imagen de San Roque, en parte distinta a la de Paiporta. Un tercero presenta sendos mancebos y un querubín en el centro.



Fig. 1102. José María Ponsoda, *Andas de San Roque*. 1919. Paiporta. Iglesia de San Jorge.



Fig. 1103. San Roque, según una estampa devota de la segunda mitad del siglo XIX.

474.

Andas de la Virgen de la Misericordia. Ca. 1919.

Meliana. Ermita de Nuestra Señora de la Misericordia. (Destruídas).

Conocidas por la fotografía del archivo personal del escultor [Fig. 1104], eran obra realizada en torno a 1919, como año de datación más tardía, como revelan sus similitudes compositivas con las andas del Santísimo Sacramento de Alfara [L.E., nº 91], y San Roque de Paiporta [L.E., nº 991]. Con volutas en ángulo, tarjetones centrales, y trono dispuesto sobre cuatro volutas, no ofrecen lugar a dudas acerca de su autoría. En ellas se percibe la combinación de elementos neobarrocos, como la rocalla, con otros anteriores, como los tarjetones de los frentes, o las volutas que sostienen el trono, al modo de las antiguas andas de la Purísima de Petrés [Fig. 1105]. El conjunto estaba en la línea de otras andas conocidas por la fotografía antigua del obrador cuyo paradero se desconoce [Figs. 1106, 1107]. Los grupos de iluminación revelan un diseño marcadamente modernista al modo de las andas de Alfara o las del *Corazón de Jesús* de Lorxa. El trono, de planteamiento asimétrico, presentaba dos angelitos, uno de ellos portando un tarjetón en el que figuraría el escudo de la población, tres serafines, y un esbelto ángel mancebo, portador de una vara de azucenas alusiva a la pureza, todos ellos emergiendo de nubes vaporosas al uso de las primeras décadas del siglo XX.



Fig. 1104. José María Ponsoda, *Imagen y andas de la Virgen de la Misericordia*. 1919. Meliana. Santuario de Nuestra Señora de la Misericordia (Destruídas).



Fig. 1105. *Andas de la Purísima Concepción*. Ca. 1880. Petrés, Iglesia de San Jaime.



Fig. 1106. José María Ponsoda, *Andas*. Ca. 1919. Paradero desconocido.



Fig. 1107. José María Ponsoda, *Andas de la Virgen de la Misericordia*. 1919. Meliana. Santuario de Nuestra Señora de la Misericordia (Destruídas).

475.

Andas de Nuestra Señora del Milagro. 1919.
Madera policromada.

Cocentaina. Convento de religiosas Clarisas de Nuestra Señora del Milagro. Destruído.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1065, nº 1066. FULLANA MIRA, L., *Historia de la Villa y Condado de Cocentaina*, Cocentaina, 1975, p. 468; FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*, Sueca, 2005, p. 108; LÓPEZ CATALÁ, E., “La obra del escultor José María Ponsoda Bravo en Cocentaina”, Cocentaina, *Mare de Dèu*, 2007, p. 97.

En 1919 el reverendo Luís Carbonell, en representación de la junta constituida para preparar el IV Centenario de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina, encargó al escultor José María Ponsoda unas nuevas andas con trono de nubes para la imagen, en sustitución de las antiguas del siglo XIX,

todavía conservadas, de tamaño discreto y con elementos de tela encolada, que fueron estrenadas el 1 de agosto de 1920 con ocasión de su coronación canónica. El padre Fullana las consideró uno de los mejores logros del IV centenario:

Interpretando la voluntad del pueblo, esta misma Junta Central ha costeado un valioso trono para la conducción de la Santa Imagen, obra del acreditado artista Don José María Ponsoda, descendiente de esta villa y habitante hoy en la ciudad de Valencia.

El conjunto, de gran efecto [Fig. 1108], estaba integrado por unas andas doradas, adornadas en los frentes, de perfil alabeado, con ricos tarjetones con excelencias marianas, rematados por su parte baja mediante guirnaldas vegetales de talla. En las esquinas, y dispuestos sobre grandes volutas, semejantes a las de las andas de San Roque de Paiporta [L.E., nº 991], figuraban cuatro querubines en ademán de sostener unos soportes cilíndricos, de los que partían unos grupos eléctricos, de sabor modernista. Elevado sobre las andas, mediante cuatro grandes volutas, se disponía un trono de nubes, en el que figuraba la imagen del papa Nicolás V, de pie, sobre unas gradas, haciendo entrega de la *Virgen del Milagro*, al conde de Cocentaina, Ximen Pérez Rois de Corella, dispuesto en posición semigenuflexa frente a él, apoyado sobre las andas. La composición de influencia modernista, incorporaba dos bellísimos mancebos a los lados, cuatro, querubines y tres serafines, situados en diferentes niveles tratando de evitar la simetría. El ornato de la imagen, custodiada en marco dorado de afiligranada talla, se completaba con una gran enrayada de rayos rectos y flamígeros, y diferentes aplicaciones de nubes, así como con una rica corona de oro, cincelada por el orfebre valenciano Miguel Orrico Vidal. Se trataba de un conjunto de gran efecto, en la línea de las andas de la Virgen de los Desamparados de Gandía, diseñadas por el jesuita Martín Coronas a finales del siglo XIX [Fig. 1109], la Cueva Santa de Beniarrés, atribuibles al escultor Tomás Soler [Fig. 1110], las de San Roque de Burjassot, o la Virgen de Sales de Sueca [Fig. 1111]. Las andas de Cocentaina, destruidas en 1936, constituyeron el último gran encargo ejecutada por el escultor para Cocentaina, con anterioridad a 1936, población de la que era oriunda su familia. Su construcción culminó la serie de encargos constituida por el retablo de San Francisco de Asís [L.E., nº 514], la imagen de San Antonio de Padua [L.E., nº 641], del convento de San Sebastián, y el grupo de la Oración de Jesús en el Huerto, para la procesión del Viernes Santo [L.E., nº 997].



Fig. 1108. José María Ponsoda, *Andas de la Virgen del Milagro*. 1919. Cocentaina. Convento de Nuestra Señora del Milagro. (Destruídas).



Fig. 1109. *Andas de la Virgen de los Desamparados de Gandía* según diseño del padre Martín Coronas. Ca. 1893-1897. Gandía. Colegiata de Santa María. (Destruídas).



Fig. 1110. Tomás Soler? *Andas de la Virgen de la Cueva Santa*. 1926. Beniarrés. Iglesia de San Pedro. (Destruídas).



Fig. 1111. Obrador valenciano, *Andas de la Virgen de Sales*. 1930. Sueca. Iglesia de Nuestra Señora de Sales. (Destruídas).

476.

Andas y trono de Nuestra Señora de los Desamparados. 1920.

Madera policromada.

Muro de Alcoi. Ermita de Nuestra Señora de los Desamparados.

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asientos nº 1130, y nº 2663. GOZÁLBEZ ESTEVE, E., *Un Sigle de Patronatge la Mare de Déu del Desamparats, Muro 1907-2007*, Muro, 2007, Cap. I, pp. 64-67.

Las andas [Fig. 1113], de perfil recto, adornado mediante sendas cabezas de serafines en cada uno de sus cuatro lados, presentaban una estructura hueca, en forma de estrella de ocho puntas, de cuyo centro partía un pilar que soportaba un trono de nubes, dispuesto sobre una peana cuadrada, cuyas esquinas asentaban sobre las andas a través de cuatro grandes volutas, que reforzaban el pilar central. Otras volutas menores se disponían en los ángulos de las andas. A plomo sobre ellas figuraban cuatro querubines en actitud de sostener unos soportes cilíndricos, al modo de las andas de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina [L.E., nºs 1065-1066], construidas un año antes, de los que partían azucenas de metal con bombillas. Los frentes de las andas, se adornaban mediante tres niveles de tulipas, sobre soportes de metal, al modo seguido en los conjuntos de la Semana Santa de Cartagena [Fig. 1113], ciudad en la que se construyeron las primitivas andas, costeadas por unos rastrilladores de Muro, desplazados al arsenal de esta ciudad portuaria. En recuerdo de este hecho, la moldura inferior del pilar central presentaba la inscripción en letras modernistas: "CARTAG^a 1º MAYO AÑO 1854". La obra se concibió como una restauración y enriquecimiento de las andas antiguas, pero a la vista de los resultados podemos afirmar que fueron rehechas por completo manteniendo la estructura de cuerpos decrecientes. Las 120 tulipas y los grupos de metal, que sustituían los antiguos de hojalata se adquirieron más tarde, como sugiere una antigua fotografía que las muestra sin ellos. Su conservación en 1936-1939 posibilitó una reconstrucción de la obra muy cercana al original. El encargo confiado a José María Ponsoda, en atención a haber llevado a cabo la reforma de 1920, fue realizado en competencia con otros talleres, entre los que se encontraba el de Vicente Tena.



Fig. 1112. José María Ponsoda, Andas de la Virgen de los Desamparados. 1920. Muro de Alcoi. Ermita de la Virgen de los Desamparados. (Destruídas).



Fig. 1113. *Andas de San Juan Evangelista*. Cartagena. Cofradía Marraja.

477.

Andas de Nuestra Señora de los Desamparados. 1922.

Madera policromada.

Moncada. Iglesia de San Jaime. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1247.

El conjunto [Fig. 1114], encargado por los clavaros de Nuestra Señora de Moncada, constaba de unas andas doradas en oro fino, decoradas con volutas en los ángulos y tarjetas de rocalla en el centro de los frentes, de las que pendían guirnaldas florales. El lenguaje neobarroco recuerda algunos ejemplares posteriores, como las andas de Cocentaina [L.E., nº 1065, nº 1066] y Muro de Alcoi [L.E., nº 1130], especialmente el motivo de las volutas, mediante el cual se resuelven las esquinas, si bien y a diferencia de aquellas, éstas presentan la concavidad hacia dentro y no al contrario. Al igual que en ambas, los grupos de luz cuyo carácter modernista recuerda las andas de la coronación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, labradas en el obrador de José Gerique, en 1923, con tulipas idénticas de estilo neobarroco, partían de unos soportes cilíndricos, aquí sin las figuras de los querubines dispuestas sobre ellas. Como en las andas de Muro el trono se apoyaba sobre una estructura, constituida aquí por cuatro patas en forma de volutas, quedando los lados perforados, desprovistos del tablero que suele cubrirlas. Se trata de una solución que anuncia las livianas estructuras de las andas de Villar del Arzobispo [L.E., nº 1598], y los Carmelitas de Castelló de la Plana [L.E., nº 1654], construidas con estructura interior de hierro. Los mancebos que flanqueaban la imagen de la Virgen, a los lados de la nube reinterpretaban libremente los del trono de plata barroco del camarín de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Relacionado con el trono de la Virgen de los Desamparados de Moncada se encuentra otro conocido por la fotografía del obrador anterior acaso o inmediatamente posterior a él [Fig. 1115].



Fig. 1114. José María Ponsoda, Andas de la Virgen de los Desamparados. 1922. Moncada. Iglesia de San Jaime.



Fig. 1115. José María Ponsoda, Andas de la Virgen de los Desamparados. Ca. 1922. Paradero desconocido.

478.

Andas de la Virgen del Perpetuo Socorro. 1922.

Burjassot. Ermita de San Roque. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1284.

Conocido por una fotografía antigua, el conjunto, de notable originalidad [Fig. 1116], estaba integrado por unas andas de talla dorada, a base de diversos elementos de progeñe neobarroca, que figuran en las de la Virgen de los Desamparados de Moncada [L.E., nº 1247], y que asimismo preceden las de la Virgen del Milagro de Cocentaina [L.E., nºs 1065, 1066], y un trono de acusada verticalidad, trazado con una marcada configuración asimétrica. Dicho trono, sostenido por cuatro volutas, presentaba un ángel mancebo sobre unas nubes deshechas, en además de sostener una copia de la célebre Virgen del Perpetuo Socorro, orlada por marco barroco en forma de dosel y coronado por una enrayada de rayos rectos y flamígeros. La figura del tenante se relaciona con modelos goticistas, como el del célebre ángel del taller: “El Arte Cristiano”, modelado por el escultor Celestino Devesa [Fig. 1117]. En la esquina opuesta del cuadro a la que sostenía el mancebo, figuraba un serafín sobre nubes, y en la parte superior correspondiente a ese lado, otro ángel mancebo, generando una movida composición en diagonal. El conjunto de Burjassot, de gran fantasía, sugestionado por los ritmos curvilíneos y etéreos del modernismo, ha de tenerse entre los más livianos y singulares creados por José María Ponsoda en las primeras décadas del siglo XX.



Fig. 1116. José María Ponsoda, *Andas de la Virgen del Perpetuo Socorro*. 1922. Burjassot. Ermita de San Roque.



Fig. 1117. Tarjeta de visita del taller: “El Arte Cristiano”.

479.

Virgen del Milagro. 1922.

Madera policromada.

Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1335.

La obra se componía al modo de un relicario, con una grada con orla de hojarasca, sobre la que se elevaba una peana, con decoración de arquillos ciegos en el frente, inspirada en las arcas góticas castellanas. Sobre la peana, y enmarcada en marco cuadrado, con columnillas, y decoración de vocación flamígera, figuraba una copia de la tabla cuatrocentista de la Virgen del Milagro de Cocentaina, patronímica de la donante, Milagro Guzmán, destacada bienhechora del convento dominicano de Valencia, coronada con corona de imperiales, que remedaba la cincelada por la platería de Miguel Orrico de Valencia, para la coronación canónica de la imagen contestana en 1920. El conjunto [Fig. 1118], que ha de diferenciarse de otros encargados por la misma mecenas, como el documentado en 1922 [L.E., nº 1279], con trono de nubes, el que presenta dos pequeños ángeles a ambos lados del marco neogótico, conocido por fotografía antigua, o el neobarroco para su devoción particular, anotado como “grupo compuesto con tres ángeles” [L.E., nº 1422], incorporaba dos mancebos tenantes de acusado carácter neogótico, uno a la izquierda, arrodillado sobre la grada, y el otro al vuelo, sobre la imagen, tratando de eludir una composición simétrica. El modelo de este último con las alas caídas, se relaciona con el ejecutado por el escultor Celestino Devesa para la fachada de los talleres “El Arte Cristiano” de Olot, destinado a convertirse en su emblema [Fig. 1119]. La composición en diagonal se relaciona con el trono de la Virgen del Perpetuo Socorro de la ermita de San Roque de Burjassot, adaptada al lenguaje neogótico de los encargos relacionados con la nueva iglesia de los Dominicos de Valencia.



Fig. 1118. José María Ponsoda, *Virgen del Milagro*. 1922. Valencia. Iglesia de los Dominicos. (Destruída).

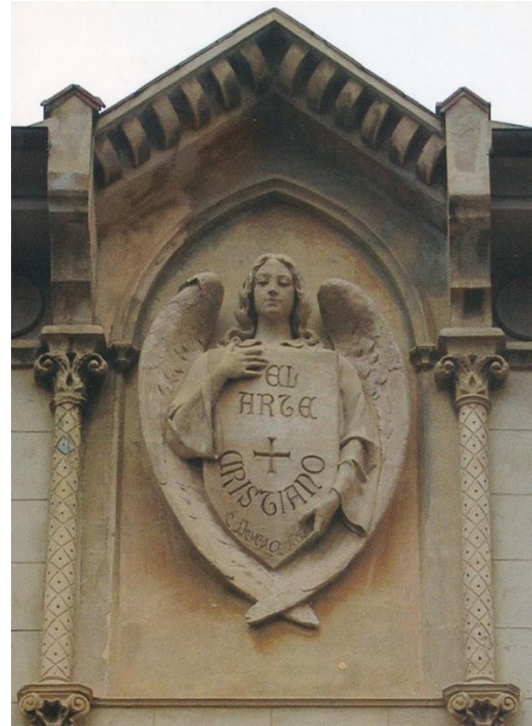


Fig. 1119. Celestino Devesa, *Ángel para la fachada del taller El Arte Cristiano*. Olot.

480

Trono de los Santos Abdón y Senén. 1923.

Madera policromada.

Sagunto. Iglesia de Santa María. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1364.

La obra [Fig. 1119], de gran originalidad, prescindía del esquema simétrico habitual de los dos mancebos sobre la nube, eliminando los serafines, a pesar de figurar inscritos en número de dos en el asiento correspondiente al registro de encargos y disponiendo solo uno en el lado izquierdo, sustituido en el otro por sendos querubines, de los cuales el colocado a mayor altura, al igual que el único mancebo, portaba un lamparario de tulipas. Las imágenes barrocas de los santos Abdón y Senén restauradas también en este momento se disponían empotradas dentro de la nube, al modo del trono de San Roque de Paiporta [L.E., nº 991]. Otros grupos de luces figuraban en las esquinas de las andas, avanzadas con respecto a los frentes alabeados, en el centro de cada uno los cuales se mostraba un tarjetón de cueros recordados. La obra, especialmente notable en las placas repujadas de los frentes, y las vertientes inclinadas de la peana que soportaba la nube, con arabescos de sabor modernista, fue cincelada en metal por la Platería San José de Valencia, también conocida como la Casa Polo. El planteamiento fue seguido en las andas construidas el mismo año por los mismos artífices para la *Purísima* de Ontinyent, cuyo trono se encomendó al escultor Amador Sanchis. La fotografía entera del conjunto ha sido publicada recientemente por Andrés de Sales Ferri (FERRI CHULIO, A., *Escultura Patronal Valentina destruida en 1936*, Valencia, 2011, p. 301.).



Fig. 1120. José María Ponsoda, *Trono de los Santos Abdón y Senén*. 1923. Sagunt. Iglesia de Santa María.

481.

Trono para un cuadro de la Virgen del Milagro. 1924.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1422.

El conjunto [Fig. 1121], precedido al menos de otros tres, dos de ellos de estilo neogótico, que incorporaban una pareja de mancebos, alrededor del marco de la imagen de la Virgen, fue encargado también por Milagro Guzmán, presumiblemente para su devoción patronímica, en tanto se aparta del estilo de aquellos, destinados presumiblemente a la gran iglesia neogótica de los Dominicos de Valencia. La composición, de gran originalidad, presenta un planteamiento asimétrico, en tanto, el perfil curvado del mancebo del trono, dispuesto sobre nubes y abundante talla dorada, se complementa no con otro mancebo, sino con una gran voluta, cuya curvatura, reproduciendo su perfil, anticipa el comulgatorio de las Hijas de María del Rosario de Vila-real [L.E., nº 1445]. Sobre ella, otro mancebo más pequeño, sostiene la guarnición barroca de la pintura de la Virgen del Milagro, réplica de la que se venera en el convento de las monjas clarisas de Cocentaina, coronada con corona con imperiales, inspirada en la ejecutada en oro por el orfebre Manuel Orrico para la imagen original en 1920. Mientras, otro ángel, se dispone en sentido diagonal, al modo de uno de los conjuntos neogóticos. Una gran enrayada de rayos rectos y flamígeros o serpentinas, remata este original conjunto, cuya calidad justifica la anotación de “trabajo bueno” de José María Ponsoda en el *Libro de Encargos*.



Fig. 1121. José María Ponsoda. *Trono para un cuadro de la Virgen del Milagro*. 1924. (Paradero desconocido.).

482.

Carroza de Nuestra Señora del Rosario. 1925.

Madera policromada.

Asociación Hijas de María del Rosario. Vila-real. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1540/ nº 1868/ nº 1694. *Cartas de mayo 1935 hasta mayo 1940*. Carta de José Avellana a José María Ponsoda fechada en Vila-real en 4 de septiembre de 1935. LLOP CATALÁ, M., *Historia de la Asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, Asociación de Hijas de María del Rosario, 1994, pp. 85-89.

Construida durante la época del director José Gil, vinculada en el imaginario de las Hijas de María del Rosario de Vila-real a la edad de oro de la asociación, constaba de un canasto rectangular, revestido de guardamalletas barrocas y abultada talla fitomórfica, de recuerdo modernista, a base de grandes volutas y roleos de acanto, a cuya ornamentación se asimilaban las extremidades inferiores de los dos grandes mancebos cirioferarios, de grandes alas desplegadas, y el angelito del frente dispuesto entre ellos [Fig. 1122]. Estas figuras, al modo de hermes antropomorfos, precedían las imágenes de vestir de la Virgen del Rosario, labrada por Modesto Pastor, Santo Domingo de Guzmán, arrodillado sobre trono de nubes y un mancebo, en ademán de ofrecer a la Virgen un canasto de flores, entre grupos de luces. Al dorso figuraban dos parejas de angelitos juguetones, sosteniendo la cola del manto. La presencia del grupo de figuras que la presidían, dispuestas al modo de una *sacra conversazione*, procede de las andas antiguas, si bien en aquellas eran obras de vestir. Aunque inicialmente Santo Domingo fue también vestido, se substituyó más tarde por una imagen labrada enteramente en madera, coadyuvando a la consecución del conjunto como una de las mejores conjunciones de escultura, talla y dorado, que salieron de los obradores valencianos en el primer tercio de siglo, máxime si nos atenemos a su singularidad. La tipología procede del área castellana, donde se utilizaron para procesionar el Santísimo Sacramento y algunas imágenes patronales de la Virgen. De entre los numerosos ejemplos subsiste la antigua carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero. Refiere Ossorio y Bernard la realización por el escultor Francisco Bellver Collazos en 1860 de los ángeles de la carroza de la Virgen de Atocha de Madrid, “llevando en una mano palomas y coronas de laurel y olivo, y en la otra una cinta de oro y plata...” (OSSORIO Y BERNARD, M., 1883-1884, p. 75). Si bien las carrozas procesionales abundaron en Castilla y los países sudamericanos, no fueron frecuentes en Valencia, al margen de los carros triunfales o rocas de la procesión del Corpus, y de algunos ejemplares efímeros, contruidos para conmemorar ciertas efemérides, únicas supervivencias al ocaso de la fiesta barroca.

En 1935 José María Ponsoda subsanó unos problemas relacionados con la polilla, y con ciertas piezas de madera que se abrieron. Estos trabajos requirieron la intervención de un carretero y un herrero, y que fueron llevados a cabo conjuntamente con la obra del nuevo retablo del Cristo del Hospital [L.E., nº 2058]. Destruída en los inicios de la Guerra Civil, fue construida de nuevo por el maestro en 1951 [L.E., nº 2964], [Fig. 1123], a partir del boceto original en barro, el chasis de la obra, y las fotografías antiguas del conjunto que conservaban.



Fig. 1122. José María Ponsoda, *Carroza de las Hijas de María del Rosario*. 1925. Vila-real. (Destruída).



Fig. 1123. José María Ponsoda, *Recreación de la Carroza de las Hijas de María del Rosario de Vila-real*. 1951.

483.

Andas de San Bernardo. 1925.

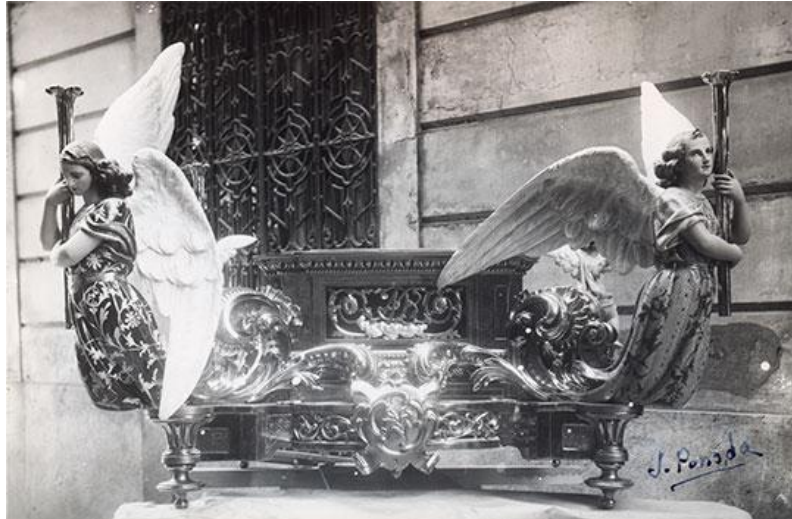
Madera policromada.

Carlet. Antigua iglesia de la Asunción. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1580.

El trabajo, precedido por el dorado en oro fino de las dos andas existentes de las santas María y Gracia en 1924 [L.E., nº 1489], [Fig. 1124], consistió en la realización *ex novo* de otras, para la imagen de San Bernardo [Figs. 1125, 1126]. Frente a la sencillez de aquellas, estas presentaban los lados alabeados, al modo de los ejemplares valencianos neoclásicos, y en su centro se disponía un tarjetón de cueros recortados, en el que figuraban elementos alusivos a la iconografía del santo. Al igual que las imágenes de sus hermanas, se trataba de una obra de vestir, aunque a diferencia de ellas poseía al parecer el cuerpo anatomizado. En las esquinas delanteras figuraban sendos ángeles mancebos en posición genuflexa, dispuestos sobre grandes volutas a la manera de victorias. En las traseras, otros tantos angelitos, destinados a caso a ser sustituidos más tarde por mancebos. Todos ellos sostenían unos cilindros dorados, de los que surgían los grupos de metal con las tulipas que iluminaban el conjunto. Los cuatro frentes de las andas y los lados de la peana superior, sobre la que se disponía la imagen, presentaban una cuidada decoración a base de orlas con roleos de gusto clasicista, dispuestas sobre un fondo plano, a la manera de un trabajo de orfebrería, no en vano, tanto la decoración de los tarjetones, como la incurvación de los lados remite a las andas cinceladas en metal en el obrador de los hermanos Polo de Valencia para los santos Abdón y Senén de Sagunto, patronos de la ciudad, cuyo trono de ángeles fue construido por José María Ponsoda en 1923 [L.E., nº 1364].





Figs. 1124, 1125, 1126. José María Ponsoda, Anverso y reverso de las Andas de San Bernardo. 1925. Carlet. Iglesia de la Asunción. (Destruídas). José María Ponsoda, Las nuevas Andas de San Bernardo flanqueadas por las restauradas de sus hermanas María y Gracia. 1924. Carlet. Iglesia de la Asunción. (Destruídas).

484.

Andas de Nuestra Señora de la Paz. 1925.

Madera policromada sobre armazón de hierro.

Villar del Arzobispo. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1598.

Construida a partir de una estructura interna de hierro, forrada de talla dorada, que aparece documentada por vez primera en la obra de nuestro escultor, en las andas de la Virgen del Rosario de Museros [L.E., nº 1475], constituía un elegante conjunto, en el que el vacío se alternaba con tallas de extraordinaria elegancia [Fig. 1127], evitando el uso de los opacos tableros que desde el siglo XIX la configuraban al modo de un cajón. De este modo, las andas consistían únicamente en cuatro grandes volutas en ángulo que partían de una base ochavada, decorada con tarjetones en los frentes. Dichas volutas enlazaban los candeleros torneados, sobre los que apoyaban los grupos de luz, formados por varios pisos de tulipas de gusto modernista. Del centro surgían cuatro patas que parecían continuar la trayectoria de las volutas, concebidas para servir de base a un trono de nubes en el que figuraban tres serafines y dos esbeltos mancebos, en ademán de mostrar la imagen de la Virgen de la Paz, patrona de la población de Villar del Arzobispo, construida por el escultor José Guzmán Guallar después del incendio

que destruyó la original gótica en 1902. La circunstancia de constituir también la imagen una obra moderna, erige este conjunto en pieza representativa de la calidad de la imaginería valenciana del primer tercio del siglo XX, en su empeño de modernizar el concepto barroco tradicional, no solo mediante la incorporación de tallas de recuerdo modernista, cuyas resonancias *art nouveau* se ofrecen menos literales que en las andas de la Virgen de los Dolores de Requena, labradas por el obrador de José Gerique, de 1917, conocidas por la fotografía publicada por la Geografía General de Carreras y Candi [Fig. 1128], sino también en la originalidad de sus planteamientos, que al igual que en este ejemplo recuperan el uso del hierro, utilizado en el siglo XVIII en estructuras de uso procesional. El conjunto que nos ocupa precedió la realización de audaces estructuras como las carrozas de la Virgen del Rosario [L.E., nº 1540/1868/1694], San Antonio [L.E., nº 1704], y la Purísima [L.E., nº 1888], de Vila-real, y obras de menor tamaño de estructura más liviana, como las andas de la iglesia de Gabarda [L.E., nº 1635], la Virgen del Carmen de los Carmelitas de Castelló (nº 1654), la Virgen de la Ermitana de Peñíscola [L.E., nº 1678], y otras encargadas por mediación de un particular de Valencia [L.E., nº 2000].



Fig. 1127. José María Ponsoda, *Andas de la Virgen de la Paz*. 1925. Villar del Arzobispo. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz.



Fig. 1128. José Gerique, *Andas de la Virgen de los Dolores de Requena*. 1917. (Destruídas).

485.

Andas del Cristo de San Roque. 1925.

Madera policromada.

Oliva. Iglesia de San Roque. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1606. ALCARAZ PONS, T., “El Crist de Sant Roc”, en CAÑAMÁS PÉREZ, C., (Coord), *Sant Roc d’Oliva: un itinerari per l’art, la devoció...*, Oliva, 2003, p. 67.

El conjunto [Fig. 1129], fue encargado en 1924 por el párroco de San Roque de Oliva Victoriano Andrés, en sustitución de las andas antiguas, probablemente de estilo neoclásico. Durante la Guerra Civil fue destruido a excepción de unos trozos inservibles. En 1943 se bendijo la nueva imagen del titular, obra del escultor Francisco Teruel Francés, encargándose a José María Ponsoda la efigie procesional en 1961 [L.E., nº 3212], que fue sufragada por Consuelo Arnal Peiró. De marcada configuración neo-rococó, se componía de unas andas doradas, con grandes volutas enfrentadas en forma de “C”, y abundante cascada de rocalla, sobre las que se disponían, sentados en los ángulos, cuatro querubines encarnados, sosteniendo unos cilindros de los que surgían los grupos de luces, al modo practicado en las grandes andas de la Virgen del Milagro de Cocentaina [L.E., nºs 1065 y 1066], y de los Desamparados de Muro de Alcoi [L.E., nº 1130], si bien y a diferencia de ellas, los grupos de latón dorado ofrecían mayor calidad, con tulipas de sabor neobarroco muy semejantes a las de las nuevas andas de la coronación de la Virgen de los

Desamparados de Valencia, obra de 1923 ejecutada en el obrador de José Gerique. A semejanza de las andas de Cocentaina, las de Oliva presentaban sendas figuras, una de ellas de pie, y la otra semi-genuflexa, efigiando en este caso la entrega de la imagen del Cristo de San Roque por el patriarca San Juan de Ribera, al caballero Francesc de Centelles, III conde de Oliva, cuyo expresivo rostro recordaba el San José del grupo de la Muerte del Santo, labrado en 1922 para la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302]. Entre ambas figuras, surgía sobre nubes un gran ángel mancebo en ademán de venerar la imagen procesional del crucificado, a la manera de las andas del Cristo del Grao, venerado en la iglesia de Santa María de Valencia, labradas a comienzos del siglo XX en un obrador de imaginería valenciano. Al otro lado y próximo al brazo izquierdo del crucificado, se disponía equilibrando la composición un querubín sobre nubes. La composición observaba un sentido acumulativo muy propio del neobarroco, con el que se relacionan algunas obras del colaborador de José María Ponsoda, Enrique Galarza [Fig. 1130]. La imagen del Crucificado, que procesionaba sobre el conjunto fue labrada también por el escultor al tiempo de las andas, a semejanza de la original quinientista, destruida en 1936, a la que remite la cruz de sección circular, inspirada en las cruces arbóreas, y el *Titulus Crucis*, a la manera de un pergamino enrollado.



Fig. 1129. José María Ponsoda, *Andas del Cristo de San Roque*. 1925. Oliva. Iglesia de San Roque. (Destruídas).



Fig. 1130. Enrique Galarza, *Andas del Cristo de la Paciencia*. Ca. 1945. Montaverner. Iglesia de San Juan y Santiago.

486.

Andas de la Virgen del Carmen. 1926.

Madera dorada sobre armazón metálico.

Castelló. Carmelitas Descalzos. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1654.

Las andas, sobre las que la imagen aparece entronizada [Fig. 1131], presentaban armazón de hierro revestido de estilizada talla de sabor modernista, cuyo virtuosismo recuerda las carrozas de la Virgen del Rosario [L.E., nºs 1540/ nº 1868/ nº 1694], San Antonio [L.E., nº 1704], y la Purísima [L.E., nº 1888], de Vila-real. La utilización del hierro revestido de talla, permitía la construcción de obras de gran elegancia, como las construidas en 1917 por José Gerique para el Corpus Christi de Carcixent [Fig. 1132], y la Virgen de los Dolores de Requena. José María Ponsoda lo utilizó en numerosas ocasiones. Las que remitió a las Carmelitas de la Caridad de Tarragona [L.E., nº 1441], la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [L.E., nº 1598], la Virgen de la Ermitana de Peñíscola [L.E., nº 1678], la Purísima de Bétera, y en otras destinadas a la Virgen del Rosario de Museros [L.E., nº 1475], San Vicente Ferrer de Gabarda

[L.E., nº 1635], las que encargó el párroco J. Miralles [L.E., nº 1636], y las que le confió el médico Luís Sanchis Bergón, probablemente para la Asociación Valenciana de Caridad que dirigía [L.E., nº 1869]. La estructura, se organizaba a partir de una peana de rocallas, que soportaba la imagen. De ella surgían ocho grandes volutas en disposición diagonal, rematadas con tarjetones de talla y soportes cilíndricos para los grupos de faroles de hojalata, con tres tulipas modernistas en cada uno de los lados.



Fig. 1131. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen*. 1926. Castelló. Iglesia de los Carmelitas Descalzos. (Destruída).



Fig. 1132. José Gerique, *Andas del Corpus Christi*. Carcaixent. Iglesia de la Asunción. (Destruídas).

487.

Andas de la Virgen de la Ermitana. 1926.

Madera dorada sobre una estructura de hierro.

Peñíscola. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1678.

Construidas sobre un armazón de hierro, la estructura y decoración recuerda las andas de la Virgen del Carmen de Castelló [L.E., nº 1654], y la Purísima de Bétera. Se trata de una simplificación de las andas de la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo. Como en ambos casos fueron construidos para la imagen de la patrona de Peñíscola, la Virgen de la Ermitana, aunque la fotografía antigua que las muestra con la Purísima indica que se utilizaron para otras imágenes [Fig. 1133]. Destruídas en 1936, se encargó al escultor rehacerlas (nº 3028), a partir del armazón metálico y los varales originales (APEJMP., *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 3028., Carta de Antonio Ayza a José María Ponsoda fechada en Peñíscola en 29 de enero de 1953), siguiendo un planteamiento neobarroco del que existen precedentes antiguos [Fig. 1134].



Fig. 1133. José María Ponsoda, *Andas*. 1926. Peñíscola. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. (Destruídas).



Fig. 1134. *Andas*, siglo XIX. Bejís. Iglesia Parroquial.

488.

Carroza de San Antonio de Padua. 1926.

Madera policromada.

Juventud Antoniana. Vila-real. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1704.

El encargo de este conjunto, debido sin duda a la sugestión de la carroza de la Virgen del Rosario, de la Asociación de las Hijas de María del Rosario de Vila-real [L.E., nº 1540], ha de ponerse en relación con las obras efímeras que desfilaron en Valencia y Ontinyent, con ocasión de las fiestas de la coronación de la Virgen de los Desamparados, y el VII centenario de San Francisco de Asís,

respectivamente. Realizado en diversas fases, como indica el la construcción del trono, anotada en 1932 [L.E., nº 2076], de nuevo José María Ponsoda recurrió a un planteamiento neobarroco [Figs. 1135, 1136]. Grandes roleos de talla dorada, sobre los que salían los varales, rematados en volutas, al modo de las maniguetas de los pasos procesionales sevillanos, ángeles mancebos de alas desplegadas, y abultadas nubes, alrededor de la esfera sobre la que se elevaba el santo, todo ello recubriendo una estructura interna de hierro. Su modelo, con el Niño Jesús erguido sobre nubes, recordaba las imágenes de Villanueva de Castellón [L.E., nº 1324], y los Capuchinos de Santander [L.E., nº 1379].



Figs. 1135, 1136. José María Ponsoda, *Carroza de San Antonio de Padua*. 1928. Vila-real. Juventud Antoniana. (Destruída en 1936).

489.

Andas de la Purísima. Ca. 1926.

Madera policromada sobre armazón metálico.

Bétera. Iglesia de la Purísima. (Destruídas).

Documentadas por la fotografía del archivo personal del escultor [Fig. 1137], que las mostraba con la imagen de la Purísima, en cuyo dorso puede leerse: “Se veneraba en la Parroquia de Betera (Valencia) Fue destruida en 1936”, presentaban una estructura metálica cruciforme revestida de talla neobarroca. En los extremos de sus cuatro lados, se disponían los grupos de tulipas que iluminaban la imagen, inspirada en la célebre *Purísima* labrada por José Esteve Bonet para la Catedral de Valencia, con excepción de los ángeles del trono. Únicamente uno en lugar de dos, y dos serafines, en vez de los tres de la obra de Esteve. Sobre las vertientes que describían los lados curvados, se disponían sendos mancebos de inspiración devota, ligados al neogótico [Fig. 1138], uno mostrando la imagen en ademán enfático, y otro portando un tarjetón con el escudo de Bétera. La curvatura, de inspiración modernista recordaba las andas de la Soledad de Castalla, labradas en torno a los años veinte [Fig. 1139]. Por sus similitudes con las de la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo [L.E., nº 1598], del Carmen de Castelló [L.E., nº 1654], y de la Virgen de la Ermitana de Peñíscola [L.E., nº 1678], eran obras realizadas en torno a 1926. Acaso de trate de las andas “... para una Purísima, la armazón de hierro talla en madera estilo compuesto...”, encargadas por el Párroco J. Miralles en 1926 [L.E., nº 1636].



Fig. 1137. José María Ponsoda, *Andas de la Purísima*. Ca. 1926. Bétera. Iglesia de la Purísima. (Destruídas).



Fig. 1138. Dopter, *Dios penetra el fondo de los corazones*. Último tercio del siglo XIX. Paris.



Fig. 1139. *Andas de la Virgen de la Soledad de Castilla*. Ca. 1920. (Destruídas).

490.

Ángeles mancebos. 1927.

Madera y palillo. 130 cm.

Fortaleny. Iglesia de San Antonio Abad. (Destruídos).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1745. FERRI CHULIO, A., *Fortaleny, Documentos Históricas*, 1988, p. 124; *Escultura Patronal Valentina destruida en 1936*, 2011, p. 182.

Encargados por el párroco José María Badía, por un importe de 1200 pesetas, formaron parte de las andas de traza neogótica, cinceladas en metal por José Orrico en 1927, para la imagen renacentista del Cristo del Consuelo [Fig. 1140]. Uno de los mancebos señalaba la imagen, enfatizando su presencia, y el otro con la vista fijada en ella se disponía a arrodillarse. La disposición de las figuras se relaciona con los mancebos de las antiguas coetáneas andas del Cristo de la Sangre de Polinyà del Xúquer [Fig. 1141]. Las expresivas cabezas, con un tratamiento impresionista en la talla patente en los cabellos, al igual que las alas, contrastaban con el tratamiento sumario de los ropajes realizados mediante telas endurecidas. La ejecución de estas imágenes mediante la combinación de madera tallada y telas enyesadas, conocida en Valencia como "de palillo", atestigua su relego en la época hacia obras de carácter decorativo o de culto de modesto presupuesto.

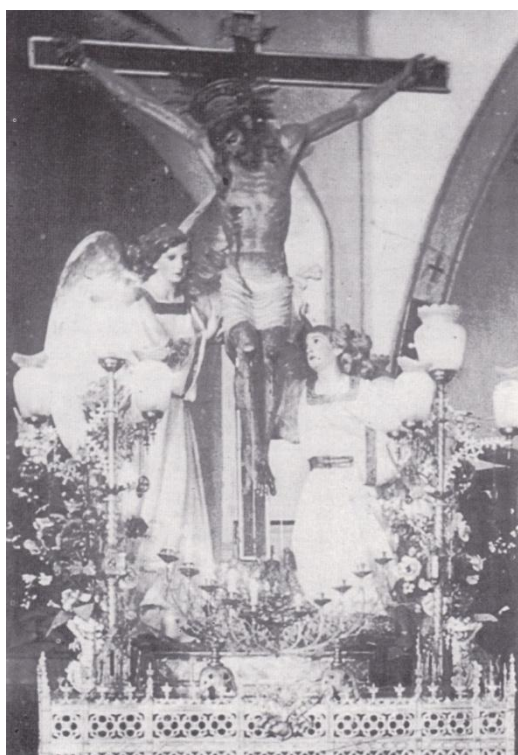


Fig. 1140. José María Ponsoda, *Andas del Cristo del Consuelo*. 1927. Fortaleny. Iglesia de San Antonio Abad. (Destruído).



Fig. 1141. Obrador valenciano, *Antiguas andas del Cristo de la Sangre de Polinyà del Xúquer*. Ca. 1920. (Destruídas).

491.

Andas de la Purísima Concepción. 1928.

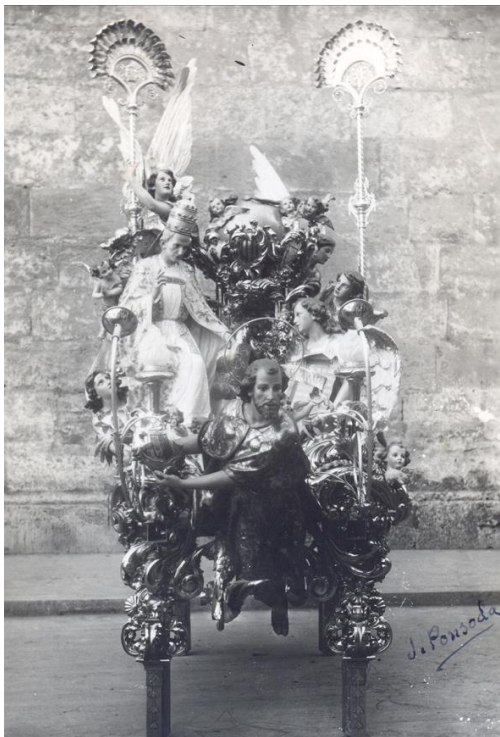
Madera policromada.

Congregación Hijas de María Inmaculada. Vila-real. (Destruídas).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1888.

Construida en cedro sobre una estructura metálica, la obra patrocinada por la congregación de las Hijas de María Inmaculada, rivalizaba con la carroza de la Virgen del Rosario [L.E., nº 1540/ nº 1868/ nº 1694], en el despliegue de talla neobarroca alrededor de un cuerpo rectangular, sobre el que se elevaban un cúmulo de figuras, dispuestas sobre gradas, precedidas por San Jaime, titular de la iglesia de Vila-real con el escudo de villa al frente [Figs. 1142, 1143]. Ángeles mancebos, portadores de flabelos, el papa Pío IX, definidor del dogma de la Concepción Inmaculada de la Virgen María, alrededor de una esfera con la

serpiente, servían de trono a la imagen de la Virgen, obra de vestir de Antonio Yerro, destruida en 1936 [Fig. 1144]. La inspiración, ligada al mundo de la fiesta efímera, a la que se vinculan el aparato de la corte pontificia, ha de relacionarse con la carroza construida por Mariano Benlliure en 1892 para la Purísima Concepción, patrona del arma de infantería, conocida por la litografía que publicó *La Ilustración Española y Americana* [Fig. 1145]. Relacionadas con esta carroza se encuentran las andas para el Prendimiento de Alzira, encargadas en 1953 a Carmelo Vicent conjuntamente con el paso.



Figs. 1142, 1143. José María Ponsoda, Andas de la Purísima Concepción. 1928. Congregación Hijas de María Inmaculada. Vila-real. (Destruídas).



Fig. 1144. Antonio Yerro, *Purísima Concepción*. Vila-real, Congregación Hijas de María. (Destruída).

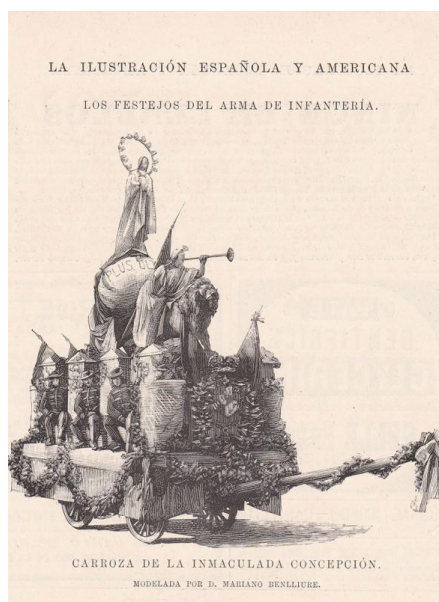


Fig. 1145. Mariano Benlliure, *Carroza del Arma de Infantería*. 1892.

492.

Trono de la Virgen de la Cabeza. 1942.

Madera policromada.

Burjassot. Ermita de San Roque.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2691.

Precedido por la realización de un trono para la Virgen del Perpetuo Socorro [L.E., nº 1284], y el dorado en oro fino del retablo del Cristo [L.E., nº 2439], con anterioridad a la Guerra Civil, el conjunto, de tamaño discreto y excelente calidad [Fig. 1146], está integrada por un trono de nubes, en el que figuran sendos ángeles mancebos. El conjunto está en la línea de las obras valencianas de las primeras décadas del siglo XX [Fig. 1147], de estas características, singularmente las nubes, de tratamiento impresionista y evanescente, y los ángeles, el izquierdo de los cuales invierte el modelo del que figura en el lado contrario, en el trono de la gran imagen de San Vicente Ferrer de Valencia [L.E., nº 469]. Relacionado con el nazarenismo que irrumpe en las primeras décadas del siglo, está el ángel derecho, sobreelevado frente al otro, tratando de eludir la simetría, con diadema neogotizante y posición semigenuflexa, al modo de los ángeles de sagrario.



Fig. 1146. José María Ponsoda, *Trono de la Virgen de la Cabeza*. 1942. Burjassot. Ermita de San Roque.



Fig. 1147. Obrador de José Romero Tena, *Andas y Trono procesional de la Virgen del Carmen*. Primeros años del siglo XX. Borriana. Iglesia de los Carmelitas. (Destruído).

493.

Trono de la Virgen del Perpetuo Socorro. 1942

Madera policromada.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2701., CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Ayuntamiento de Almoradí, Almoradí, 2006. p. 30.

Encargado por el vicario Francisco Bernícola, presidente de la junta de reconstrucción del templo parroquial, para el cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro, patrona de la población, fue costeado por su popular archicofradía, juntamente con una imagen de Santa Teresa documentada en 1944 [L.E., nº 2773]. La obra está formada por un ángel tenante de alas plegadas, al modo del modelado por Celestino Devesa para servir de emblema al taller olotense “El Arte Cristiano”. El mancebo se muestra semi-genuiflexo sobre un trono de nubes, en ademán de sostener el cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro, orlado con un marco neobarroco rematado con enrayada con el nombre de María [Fig. 1148]. Se trata de una solución de menor complejidad que la planteada para la pintura de la Virgen del Perpetuo Socorro de la ermita de San Roque de Burjassot en 1922 [L.E., nº 1284]. Dada su simplicidad, en 1947 el conjunto fue integrado en un trono de nubes y ángeles de mayores proporciones, formado por dos mancebos, tres angelitos y un serafín, labrado en algún obrador de imaginería valenciano, acaso el de Carlos Román y Vicente Salvador, cuyos rostros se asemejan a ellos en gran medida [Fig. 1149].



Fig. 1148. José María Ponsoda, *Trono de la Virgen del Perpetuo Socorro*. 1942 Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 1149. *Trono de la Virgen del Perpetuo Socorro* de Almoradí con las nubes y mancebos añadidos con posterioridad.

494.

Trono. 1946.

Madera policromada.

Cocentaina. Convento de religiosas Clarisas de Nuestra Señora del Milagro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2837. *Cartas de 1947 hasta el 1948*. Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 20 de julio de 1946; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 9 de agosto de 1946; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 26 de agosto de 1946; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 1 de marzo de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 8 de abril de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 12 de abril de 1947; Carta de Vicente Calafí Briva a José María Ponsoda. Cocentaina, 9 de mayo de 1947.

Construido en 1946 en sustitución del antiguo trono barroco, documentado por vez primera en 1697, ocupa el registro central del cuerpo del retablo, construido con el camarín por el estuquista milanés Antonio Aliprandi en 1702 [Figs. 1150, 1151]. A ambos lados y en las calles laterales, figuran en disposición oblicua, San Francisco, imagen antigua restaurada por José María Ponsoda en 1951, y Santa

Clara, realizada de nuevo en el mismo año [L.E., nº 2985]. En este sentido, la obra forma parte de un conjunto de carácter más amplio, en el que nuestro escultor intervino en diferentes momentos. Su relación con Cocentaina se había iniciado en 1915 con la construcción de la imagen y el retablo de San Francisco del convento franciscano de San Sebastián [L.E., nº 514]. Al año siguiente llevó a cabo una imagen de altar de San Antonio de Padua para el mismo convento [L.E., nº 621], y en 1919 un grupo de la Oración en el Huerto, integrado por la figura de Jesucristo y el ángel confortador [L.E., nº 997]. No obstante y al margen de este conjunto procesional, las obras de devoción para particulares, las imágenes labradas para las Trinitarias y las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, o el nuevo Nazareno de las Clarisas, labrado en 1941 [L.E., nº 2641], fueron los trabajos relacionados con la imagen de la Virgen del Milagro, patrona de Cocentaina venerada en su convento, las que denotan el acrisolado prestigio del escultor en la población. Así, en 1918 labró dos pequeños ángeles para los lados del nicho [L.E., nº 857], y al año siguiente en el que se conmemoraba el IV centenario de la advocación el trono y las andas procesionales [L.E., nºs 1065, 10669].

La noticia acerca de la restauración en 1934 de sendos ángeles antiguos, decorándolos de nuevo, que figura en el *Libro de Encargos* [L.E., nº 2329], acaso cabría relacionarla con el antiguo trono del camarín, conocido por el grabado abierto durante el episcopado de Andrés Mayoral (1737-1769). En él la imagen de la Virgen del Milagro, obra de gran interés perteneciente al tipo de las llamadas verónicas, vinculada por Tormo con Rodrigo de Osona y Jacomart y más recientemente con el arte de Antonello da Messina, se disponía sobre un altar, en el que figuraban sendos ángeles mancebos reclinados sobre almohadones, en actitud de sostener la imagen. Cobijaba el grupo un vistoso dosel, formado por una corona imperial, que hemos de relacionar con modelos italianos, merced a la solución que este recurso ofreció a las antiguas imágenes medievales, pintadas sobre tabla, especialmente en la ciudad de Roma, donde muchas de las antiguas efigies de la Virgen, veneradas desde antiguo, fueron transportadas a ricos santuarios, edificados en el barroco triunfante de la contrarreforma. Destruído en 1936, el nuevo trono hubo de vencer diversas contrariedades, de las que da cuenta la correspondencia entre el capellán de las religiosas, Vicente Calafí Briva, y el propio escultor, en tanto se planteó como una obra nueva, y no como una reconstrucción del destruido, de cuyo planteamiento prescinde, en aras de otro que hunde sus raíces en la estampa devota de finales del siglo XIX y los comienzos del XX.

José María Ponsoda dibujó tres proyectos, uno estimado entre 20.000 y 22.500 pesetas, otro entre 25.000 y 28.000, y un tercero, documentado en 30 de agosto de 1946, entre 33.000 y 36.000. Uno de ellos, conocido por la fotografía del obrador, incluía una enrayada doble de serpentinas, dos grandes mancebos, y una peana de estilo clasicista, muy semejante a la que soporta el trono de la Virgen de los Desamparados de Valencia, que no fue aceptada, ante la sugerencia de que la imagen figurara: “sin pedestal alguno, como destacando del cielo”, en palabras de Vicente Calafí. Tampoco se llevó a término la idea proyectada en un dibujo por el seminarista José Soler Cardona, de añadir dos mancebos más a los dos del trono, en ademán de incensar la imagen. El 13 de mayo de 1947 el capellán de las monjas esperaba la visita desde Valencia de nuestro escultor acompañado de un operario para dirigir el montaje de todas las piezas, que habían llegado a Cocentaina en camión el día 8 a las 5,30 de la mañana. La obra construida finalmente, cuyo precio se presupuestó en 25.000 pesetas, no se ciñe propiamente a ninguno de los tres proyectos iniciales, sino que supone una reelaboración de aspectos que figuraban en algunos de ellos. En ella cobran protagonismo las enrayadas de serpentinas, una de las cuales fue eliminada, por la duplicidad que representaba el Espíritu Santo con el óculo superior del retablo donde ya figura, y dos grandes mancebos de alas delgadas sobre nubes, en disposición oblicua, deudores del grabado neogótico de devoción, singularmente de la obra del parisino Dopter, cuya estampa *Dieu pénètre le fond des coeurs*, muestra un modelo semejante. José María Ponsoda los utilizó en numerosas ocasiones desde los inicios de su carrera. Ángeles en esta disposición figuran en el trono de la imagen restaurada de San Vicente Ferrer de la Casa Natalicia de Valencia [L.E., nº 490], y el San Antonio de los Franciscanos de Duque de Sesto en Madrid [L.E., nº 2711], y en consecuencia el trono supone la culminación más lograda de aspectos ensayados en otras obras.

Sendos querubines y numerosos serafines, de rostros vivaces e individualizados, dispersos alrededor de la gran enrayada, que partiendo de la imagen de la Virgen, custodiada en rico marco de rocalla dorada, se adapta al formato rectangular del marco, rematado en arco escarzano, completan uno de los conjuntos decorativos más extraordinario en su género que se llevaron a cabo en la Valencia de la posguerra. A él coadyuva la belleza de los rostros, la elegancia de los ropajes, y su exquisita decoración al modo de una composición de enmarañada hojarasca, sobre el fondo corlado de las telas. En 1955 el conjunto del trono se enriqueció con tres grupos de nubes, destinadas a sujetar unas ánforas de metal plateado, encargadas por Juan Barrachina [L.E., nº 3092]. La influencia del Trono de la Virgen del Milagro de Cocentaina se acusa en la Virgen de la Asunción de la iglesia de Biar, labrada en el obrador de José María Rausell y Francisco Lloréns hacia 1960 [Fig. 1152].



Fig. 1150. José María Ponsoda, *Trono de la Virgen del Milagro*. 1946. Cocentaina. Iglesia de las Clarisas.



Fig. 1151. Cocentaina. Vista del retablo mayor de la iglesia de las Clarisas.



Fig. 1152. Obrador de José María Rausell y Francisco Lloréns, *Asunción de la Virgen*. Ca. 1960. Biar. Iglesia de la Asunción.

7.4.4. Otros. (Manifestadores, sagrarios, sepulcros, camillas, urnas para el monumento, comulgatorios).

495.

Sagrario-expositor. 1912.

Madera policromada. 200 cm.

Vila-real. Iglesia de San Pascual. (Destruído.).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 310.

Se trata de la primera obra de empeño realizada por José María Ponsoda para Vila-real, en tanto que el crucificado [L.E., nº 257], y el Niño Jesús de Praga [L.E., nº 271], encargados en 1912 por el reverendo Manuel Ferreres no pueden identificarse con seguridad con las fotografías de las imágenes conservadas en el archivo del escultor. La de la obra que nos ocupa, incluida en uno sus álbumes, muestra la belleza de la composición y el virtuosismo de su producción en las primeras décadas del siglo XX. El conjunto [Fig. 1153], de dos metros de altura, estaba integrado por un sagrario, con puerta de arco mixtilíneo, flanqueado por dos querubines, y sobre él, un expositor para la custodia, con cerramiento abombado, flanqueado a los lados por cuatro ángeles mancebos, con gestos y expresiones variadas de adoración.

La solución del expositor sobre el sagrario, deriva de las obras de platería, como el ejemplar neoclásico de Bernardo Quinzá, conservado en la catedral de Valencia, pero la materialización del mueble se inspira en los tabernáculos de madera dorada de los retablos barrocos. La decoración ofrecía un carácter netamente neobarroco: grandes volutas en forma de “C”, redes de rombos, lambrequines y rocallas, resultando especialmente lograda la solución decorativa de la portada del sagrario y el remate, sobre el que se elevaba la figura simbólica del pelícano alimentando las crías con su sangre.

Los ángeles, flanqueando el mueble, responden por su parte a la imaginería valenciana de comienzos del siglo XX, inspirada en conjuntos barrocos como los ángeles vergarianos que custodian el lienzo de la Virgen de la Luz, de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Este tipo de composiciones aparece en algunos proyectos de tabernáculo de Melitón Comes (BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii.*, 2004, pp. 32, 33). Después de la Guerra Civil pervivieron en algunos conjuntos como los ángeles de la capilla del *Nostre Senyor Robot* de Onil, del escultor Pascual Sempere, en la que se percibe la influencia del escultor Amador Sanchis con el que se formó, o los que adornan el tabernáculo conservado en la iglesia de Montaverner, procedente del convento que había en la población, obra del escultor Enrique Galarza [Fig. 1154], inspirada acaso en las obras de su maestro Venancio Marco y José María Ponsoda, en cuyo obrador trabajó.



José María Ponsoda, *Sagrario-expositor*. 1912. Vila-real. Iglesia de San Pascual. (Destruído.).



Enrique Galarza, *Sagrario-expositor*. 1947. Montaverner. Iglesia de San Juan y Santiago.

496.

Manifestador. 1917.

Madera policromada. 340 cm de altura.

Vila-real. Asociación Hijas de María del Rosario, Iglesia Arciprestal de San Jaime. (Destruído).

Documentación. APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 701.

Destinado a la exposición mayor o solemne del Santísimo Sacramento, constituye el primero de una serie de grandes trabajos encargados por el reverendo José Gil Vidal, consiliario de la Asociación de las Hijas del María del Rosario de Vila-real, para solemnizar la fiesta anual, dedicada a la titular. Con anterioridad a la Guerra Civil, salieron del obrador una larga relación de ejemplares como los del Calvario de Valencia [L.E., nº 25], los Franciscanos de Agres [L.E., nº 49], las Escuelas del Ave María de Benimámet [L.E., nº 385], los Capuchinos de Valencia [L.E., nº 450]. La fotografía del conjunto de Vila-real [Fig. 1155], muestra el retablo mayor de San Jaime cubierto por un pabellón de armiño, al estilo de los montajes realizados en algunas iglesias de la ciudad de Valencia, como San Martín, o San Juan del Mercado [Fig. 1156], en algunas solemnidades de culto eucarístico. Dicho pabellón servía de fondo al expositor, cuyo respaldo, flanqueado por dos atirantadas columnas dóricas, de concepto neogoticista, albergaba un trono de nubes, sobre el que se disponía el pelícano alimentando las crías con su sangre, en clara alusión a Jesucristo. Sobre sus alas, un orbe servía de base al libro de los siete sellos, erigido en soporte de una custodia solar neoclásica, todavía conservada en el museo parroquial de la iglesia de San Jaime de Vila-real, que ofrecía las imágenes de los sacerdotes Arón y Melquisedec, con carácter de prefiguradas. El conjunto, de más de tres metros de altura, se adornaba con tres grandes ángeles mancebos, en actitud de adoración, y sendos querubines. El remate, notablemente simplificado con respecto al modelo original en arcilla, del que existe una fotografía, en el archivo del escultor, aparecía cubierto mediante una tela festoneada con fleco, tallada también en madera, sobre la que se disponía una guirnalda de flores y varios serafines. Coronaba el conjunto una enrayada de rayos rectos y flamígeros con las letras del monograma latino de Jesús "I H S" sobre nubes. A diferencia de la obra definitiva, el modelo planteaba la disposición del trono sobre un león, un águila, sustituida finalmente por la figura del pelícano, y un toro. El ángel que completaba el tetramorfos, se disponía a la derecha de la custodia, sobre el león. Otras diferencias del modelo con respecto a la obra definitiva, eran la posición de las alas del ángel mancebo que figuraba a su izquierda, de influencia historicista, como también la acusada estilización del conjunto, cuyo carácter compacto se acercaba más a los ejemplares neoclásicos conocidos.



Fig. 1155. José María Ponsoda, *Manifestador*. 1917. Vila-real. Asociación Hijas de María del Rosario. Iglesia Arciprestal de San Jaime.



Fig. 1156. *Manifestador*. Ca. 1800. Valencia. Iglesia de San Juan del Mercado.

497.

Sagrario-manifestador. Ca. 1920.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

Se compone de un primer cuerpo que describe un plano retranqueado, y otro avanzado, en el que se dispone el sagrario, cuya portada se articula mediante columnas, puerta con arco mixtilíneo, en el que figura el cáliz con la Hostia, cartonerías, y decoración de roleos con volutas en el remate [Fig. 1157]. Sobre el sagrario se dispone un trono de nubes, y sobre él, el respaldo, resuelto con arco de medio punto, con dosel de rocallas y talla neobarroca, rematada mediante la serpiente de bronce con nubes sobre una enrayada. Alrededor del trono y el respaldo figuran dos ángeles mancebos, cuatro angelitos, y otros cuatro serafines en disposición asimétrica. Se trata de una tipología ampliamente cultivada por el obrador [L.E., nº 875, 927, 1002, 1121, 1669], que actualiza en clave neobarroca los antiguos expositores del Santísimo que albergaban un sagrario en el pedestal, como el atribuido al platero Bernardo Quinzá de la catedral de Valencia. Relacionada con esta obra se refiere el sagrario-manifestador de los Hospitalarios de Palencia, con cuatro ángeles, varios serafines y nubes [L.E., nº 927].



Fig. 1157. José María Ponsoda, *Sagrario-manifestador. Ca. 1920.* (Paradero desconocido).

498.

Arca Eucarística. 1919.

Madera policromada. 180 x 130 cm.

Palencia. Hermanos de San Juan de Dios.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1027.

Encargado por el padre Felipe Castellas superior de los Hermanos de San Juan de Dios de Palencia, constituye una obra de gran originalidad en el conjunto de la producción del escultor, por cuanto el arca, dispuesta sobre una enrayada de rayos rectos y flamígeros, adopta la forma de un Corazón de Jesús, sostenido por dos ángeles mancebos, que se elevan sobre una columna de nubes [Fig. 1158]. Sabemos por la descripción del *Libro de Encargos*, que las nubes incorporaban diversos serafines que no figuran en la fotografía, posiblemente porque no habían sido concluidos en el momento de realizarse ésta. En cualquier caso el planteamiento compositivo que actualiza las fuentes antiguas, como la pintura del Corazón de Jesús adorado por Ángeles de Vicente López [Fig. 1159], de la mano de la estampa devota, y

la calidad de la talla resultan verdaderamente notables. La concepción del arca como un Corazón de Jesús traspasado por la herida de la lanzada y coronado de espinas, hunde sus raíces en la asimilación de su culto con la Eucaristía, que plantea el relieve del *Sagrado Corazón de Jesús Eucarístico* de la iglesia del Temple de Valencia. En un momento marcado por la expansión de esta advocación cristológica, resulta lógico pensar que la iconografía que exalta el amor de Jesucristo a los hombres, manifestado en la veneración hacia su corazón abrasado por las llamas, terminara por asociarse al memorial de su sacrificio en el Sacramento de la Eucaristía, reservada en el sagrario y el arca del monumento. Relacionada con esta obra está el expositor en forma de Corazón de María de la Asociación de las Hijas de María del Rosario de Vila-real, estrenado en 1926 [L.E., nº 1816/ 1821], y el “Sagrario en forma de Corazón, para el Monumento”, encargado por Salvador Liern Alcocer para Burjasot en 1928 [L.E., nº 1845].



Fig. 1158. José María Ponsoda, *Arca Eucarística*. 1919. Palencia. Hermanos de San Juan de Dios.

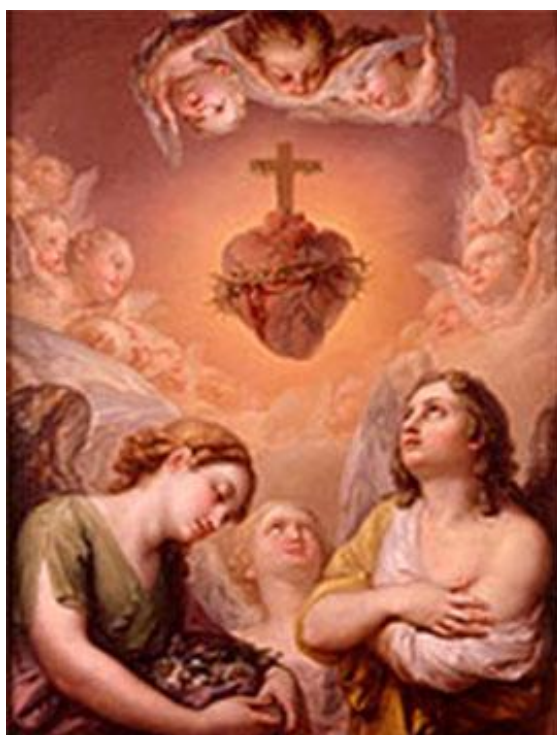


Fig. 1159. Vicente López, *El Corazón de Jesús adorado por ángeles*. 1795. Valencia. Museo de Bellas Artes.

499.

Ángeles de comulgatorio. Ca. 1922.

Madera policromada.

Denia. Convento de religiosas Agustinas. (Destruído).

Datable en torno a 1922, fecha en que se documenta el retablo del Cristo de la Sangre (nº 1293), los ángeles, conocidos por una fotografía del obrador con la leyenda: “Destruídos en 1936. Monjitas Agustinas de Denia”, constituyen piezas representativas de la calidad de este tipo de imágenes, destinadas a ornamentar los comulgatorios, muebles ideados para recibir la Comunión de rodillas, donde se disponían en los extremos, a modo de custodios, portando grupos de luces eléctricas y sosteniendo las toallas de lino que cubrían el respaldo [Figs. 1160, 1161]. De ropajes elegantes y rostro aniñado, el tratamiento impresionista de las alas recuerda los ángeles de la *Purísima* de la Iglesia Castrense de Valencia [L.E., nº 867]. Relacionado con el ángel derecho de este comulgatorio, se conserva un modelo en barro, en la colección Dolores Soler Ballester de Moncada. Se trata del único conjunto de estas características del que poseemos testimonios fotográficos seguros, pues los grupos de San Andrés de Valencia [L.E., nº 788], los encargados por una religiosa de Valencia [L.E., nº 1097], otra de Madrid [L.E., nº 1707], y la iglesia de Moncada [L.E., nº 1122], no pueden relacionarse con las fotografías de ángeles de estas características procedentes del obrador. Durante el primer tercio de siglo fueron indispensables en las capillas de Comunión de numerosos templos que los incorporaron al remozarse, como ocurrió con los ejemplares de la iglesia de Poble del Duc, encargados al obrador de Amador

Sanchis en torno a 1927. Su condición de mero adorno los hizo prescindibles después de la Guerra Civil. Muchos de ellos serían eliminados con el comulgatorio a raíz de la reforma litúrgica promovida por el concilio Vaticano II, y en consecuencia los ejemplares de calidad conocidos resultan particularmente escasos, circunscribiéndose únicamente a la pareja que guarda la capilla de la Virgen, de la iglesia de la Misericordia del barrio valenciano de Campanar.

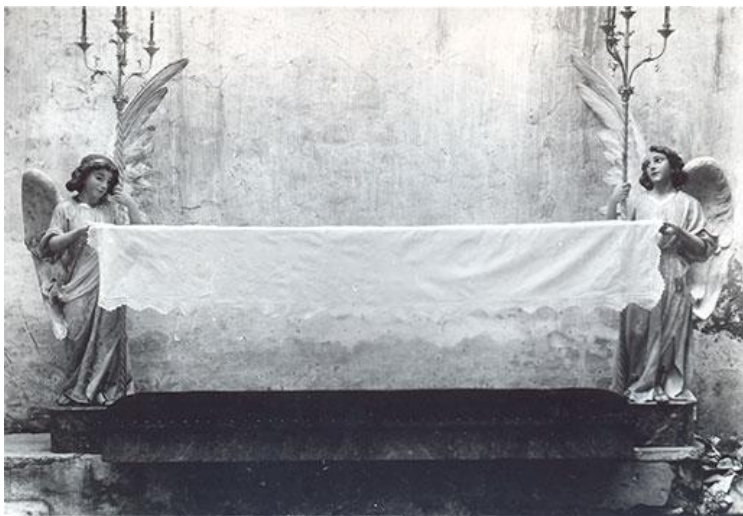


Fig. 1160. José María Ponsoda, *Comulgatorio*. 1922. Denia. Convento de las Agustinas. (Destruído).



Fig. 1161. Detalle de los ángeles de la obra anterior.

500.

Comulgatorio. 1924.

Madera policromada.

Asociación Hijas de María del Rosario. Vila-real. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1445. LLOP CATALÁ, M., O. P. *Historia de la asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994, pp. 95-96.

El mueble [Fig. 1162], de vocación ecléctica, se colocaba en el presbiterio de la iglesia de San Jaime, sobre una alfombra, formando parte de la decoración que ostentaba, con ocasión de las fiestas del Rosario, integrada además, por el manifestador [L.E., nº 701], y una enrayada con mancebos que se disponía en el ático del retablo [Fig. 1163]. Estrenado en la comunión general del día de la fiesta de la Virgen del Rosario de 1926, constaba de sendos reclinatorios tapizados de terciopelo y unidos en el centro por un golpe de talla, sobre el que figuraba la divisa del Santísimo Sacramento. De ahí y en sentido diagonal se disponían dos grandes volutas cuajadas de rocalla y talla barroca dorada, en cuyos extremos se disponía, a un lado, sobre un trono de nubes, sendos angelitos, en ademán de oración, y otros tantos serafines, y al otro un gran mancebo orante de alas desplegadas de recuerdo neogótico.



Fig. 1162. José María Ponsoda, *Comulgatorio*. 1924. Vila-real. Asociación de Hijas de María del Rosarioñ. Iglesia de San Jaime. (Destruído).



Fig. 1163. Comulgatorio, manifestador, y enrayada con mancebos para el ático del retablo en las fiestas del rosario. Asociación de Hijas de María del Rosario. Iglesia de San Jaime. (Destruído).

501.

Tabernáculo. 1927.

Madera policromada.

Valencia. (Malvarrosa). Sanatorio Antituberculoso San Juan de Dios. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1792.

El conjunto, labrado en sustitución de uno anterior que se mandó a Granada, [L.E., nº 219], construido en 1911, en la época en que se llevó a cabo la gran imagen del titular de la capilla [L.E., nº 85], se disponía sobre un altar sostenido por las figuras del *Tetramorfos*, con graderío y sagrario al centro [Fig. 1164]. El tabernáculo elevado sobre un trono de tres mancebos, el izquierdo de los cuales recuerda algunas obras de Venancio Marco, como el trono de la Purísima de Torrevieja o el San Antonio de Padua con trono de ángeles conocido por la fotografía del obrador, presentaba cuatro columnas de fuste atirantado, que sostenían otros tantos arcos de medio punto y un remate cupulado. En dicho remate figuraban sendos angelitos, a cada lado de una cruz, colocada en sustitución de la Purísima Concepción prevista inicialmente, a juzgar por la fotografía del boceto que no se ha conservado [Fig. 1165]. Flanqueando las escaleras, por las que ascendía el celebrante para disponer la custodia en el interior del tabernáculo, el modelo planteaba dos ángeles mancebos que tampoco fueron realizados, uno sobre un copete de talla neobarroca y el otro, más elevado, sobre una columna, al uso del diseño proyectado en 1861 por Viollet-le-duc para la catedral de Clermond-Ferrand.



Fig. 1164. José María Ponsoda, *Tabernáculo*. 1927. Valencia (Malvarrosa). Asilo Hospital de San Juan de Dios.



Fig. 1165. José María Ponsoda, *Modelo para el tabernáculo del Asilo Hospital San Juan de Dios en la Malvarrosa de Valencia*. 1927. Paradero desconocido.

502.

Arca Eucarística. 1928.

Madera policromada.

Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1816/ 1821. LLOP CATALÁ, M., O. P. *Historia de la asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994, p. 66.

El conjunto, ideado para la exposición menor del Santísimo [Fig. 1166], estaba constituido por dos mancebos sobre peanas cuadradas de esquinas cortadas, enlazadas mediante volutas de talla que se enrollaban. El izquierdo, de pie, presentaba las manos juntas en actitud de oración, mientras el derecho, relacionable con las estampas neogóticas de devoción, como la del establecimiento parisino de Dopter, *Dieu pénètre le fond dels coerus*, (Dios penetra el fondo de los corazones), que inspiraron los mancebos del Santo Cáliz de la Catedral de Valencia [Fig. 1167], sostenía el arca, en posición genuflexa. Dicho arca, en forma de Corazón de María, se decoraba con guirnaldas de rosas y flores, al modo habitual en su iconografía. A diferencia del monumento de los hospitalarios de Palencia, de 1919 [L.E., nº 1027], la puerta se abría por el centro del corazón y no por uno de los lados, razón por la que ostentaba sendos batientes en vez de uno. Los mancebos presentaban elevada el ala inmediata al arca, por detrás de la misma, en ademán de custodiarla, mientras la otra, caía paralela al cuerpo. La posición de los mismos sobre peanas eliminaba la referencia al trono de nubes, aunque no la enrayada, en este caso calada y de serpentinas. La existencia de una fotografía antigua, que lo muestra sobre el altar de la capilla de la Asociación de las Hijas de María del Rosario, en la iglesia de San Jaime de Vila-real, atestigua las dimensiones medianas de esta obra, de gran exquisitez, que a decir de Llop Catalá suscitó los elogios los obispos de León (México), Emeterio Valverde Téllez y Huejutla (México), José de Jesús Manrique Zárate.



Fig. 1166. José María Ponsoda, *Expositor Eucarístico*. 1928. Vila-real. Asociación de Hijas de María del Rosario. (Destruído.).



Fig. 1167. *Trono de ángeles del Santo Cáliz*. Catedral de Valencia. (Destruído.).

503.

Expositor. 1929.

Madera policromada. 113 cm de altura.

Zaragoza. Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús y los Santos Ángeles.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1939.

Identificado por la inscripción: “Tabernáculo, Convento M. Rafol Zaragoza”, inscrita a lápiz sobre el montaje de la fotografía del archivo personal de José María Ponsoda [Fig. 1168], se compone de unas nubes flanqueadas por una pareja de ángeles genuflexos. El conjunto puede relacionarse con el realizado para las Hijas del Rosario de Vila-real [L.E., nº 1816/ 1821]. A diferencia del conjunto de Vila-real, se trata de una estructura para exponer el Santísimo en la custodia de concepto ecléctico, pues aunque las alas elevadas ofrecen una inspiración marcadamente neogótica, el tratamiento de los ropajes revela una naturalidad ajena a este estilo. A pesar de la inscripción que figura en la fotografía, sin duda fruto de una confusión, constituye una nueva versión del realizado en 1928 para la madre Genoveva Torres, que ostentaba además sendos angelitos y tres serafines [L.E., nº 1906]. La obra, para la que existe un modelo de ángel en la casa del escultor en Moncada, se enmarca dentro de los conjuntos de esta tipología que los obradores valencianos realizaron desde finales del siglo XIX. Con paralelismos en los ejemplares que existen en la iglesia de San Bartolomé de Agullent, debido acaso al obrador de Damián Pastor, que llevó a cabo diversos trabajos para este templo a comienzos del siglo XX, y San Honorato de Vinalesa, su sugestión se muestra en el trono de la iglesia de San Pedro de Paterna, obra de Carmelo Vicent, con mancebos de alas elevadas, y en el labrado por José María Rausell y Francisco Lloréns, conocido por una fotografía de su obrador [Fig. 1169].



Fig. 1168. José María Ponsoda, *Expositor*. Ca. 1928. Zaragoza. Hermanas de la Caridad de Santa Ana.



Fig. 1169. José María Rausell y Francisco Lloréns, *Expositor*. Post 1930. Fotografía de su obrador.

504.

Tabernáculo. 1946.

Madera policromada.

Almoradí. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*, Asiento nº 2827. *Cartas de 1947 hasta 1948*. Carta de Francisco Bernícola a José María Ponsoda, fechada en Almoradí en 26 de junio de 1946. Carta de María Martínez viuda de Torres a José María Ponsoda fechada en Almoradí en 9 de agosto de 1946. Carta de María Martínez viuda de Torres a José María Ponsoda fechada en Almoradí en 1 de septiembre de 1946. CABRERA REINA, R., *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo, 1883-1963*, Almoradí, 2006, p. 29.

La obra articulada mediante columnas en disposición esviada, sobre alto pedestal, y arco de medio punto, en cuyo centro campea la divisa eucarística del Cordero Pascual sobre el Libro de los Siete Sellos, presenta una elegante decoración de talla, con labores deudoras de los roleos del clasicismo y formas arriñonadas que remedan los repertorios barrocos, actualizados a través del tamiz modernista.

Cerrada ostenta una pintura del Corazón de Jesús [Fig. 1170], y abierta un trono de nubes para disponer la custodia, estando el interior enteramente dorado [Fig. 1171]. Con paralelos en expositores y retablos que los obradores valencianos de comienzos del siglo XX, divulgaron a través de sus folletos publicitarios, se trata de un conjunto de notable interés, al que coadyuva el dorado a la corla, la armonía de las trazas y la calidad de la talla, de vocación ecléctica, pues aunque el *Libro de Encargos* afirma su sujeción al: “estilo barroco”, las livianas columnas con himóscapo decorado, fuste estriado y grandes capiteles recuerdan las obras neogóticas, a cuya sensibilidad corresponde la imagen del Corazón de Jesús, inspirada en una pintura de Carlos Giner, cuya estampa remitió José María Ponsoda a la donante para orientar su elección, juntamente con otra de Joan de Joanes (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*, Carta de María Martínez viuda de Torres a José María Ponsoda. Almoradí, 9 de agosto de 1946.).

La construcción del tabernáculo se había iniciado en los meses anteriores, previamente, en 26 de junio de 1946 el vicario de Almoradí, Francisco Bernícola, presidente de la junta restauradora de su templo parroquial, remitía a José María Ponsoda las medidas de la custodia de mayor tamaño (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*, Carta de Francisco Bernícola a José María Ponsoda. Almoradí, 26 de junio de 1946.). En septiembre el ensablaje y la talla de la obra habían concluido, y el conjunto estaba a punto de ser dorado. A propósito de ello la donante planteaba al escultor la conveniencia de dorar la obra a la corla a pesar del aumento en el precio de la plata que representaba, la subida que había experimentado recientemente, en tanto: “...hacerlo en contra de lo hablado desmerecería su profesionalidad”. (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta 1948*, Carta de María Martínez viuda de Torres a José María Ponsoda. Almoradí, 1 de septiembre de 1946. El subrayado es nuestro).



Fig. 1170. José María Ponsoda, *Tabernáculo*. 1946. Almoradí. Iglesia de San Andrés.



Fig. 1171. José María Ponsoda, *Interior del tabernáculo*. 1946. Almoradí. Iglesia de San Andrés.

505.

Santo Sepulcro. 1942.

Madera dorada y policromada. 210 x 120. 160 cm de figura.

Almoradí. Ermita del Santo Sepulcro. Hermandad del Santo Sepulcro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2697. CABRERA REINA, R., *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda Bravo, 1883-1963*, Almoradí, 2006, p. 29.

De estilo clasicista, reproduce el antiguo sepulcro, destruido en 1936, obra de vocación ecléctica datable en la segunda mitad del siglo XIX. Sobre una base con escocia decorada con palmetas, se dispone la urna, con balaustres en las esquinas, cornisa con crestería y remate con volutas en forma de pirámide truncada, en cuyo centro campea un ángel con la Cruz y el Cáliz [Fig. 1172]. En las esquinas de la base y la crestería de la urna se disponen los brazos de las tulipas. A semejanza con el antiguo, el yacente, presenta el cuerpo exento, y la cabeza ligeramente doblada hacia atrás. La boca entreabierta y la nariz aguileña [Fig. 1173], recuerdan el *Yacente* de Castrojeriz, de 1935 [L.E., nº 2355], cuya anatomía ofrece un carácter más acusadamente realista que la obra de Almoradí de formas blandas y detalles anatómicos sumarios. La disposición de los brazos paralelos al cuerpo, y las piernas ligeramente flexionadas, es la propia de las piedades valencianas, actualizadas a través del ejemplo del Yacente del Buen Retiro que el escultor catalán Agapito Vallmitjana presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876.

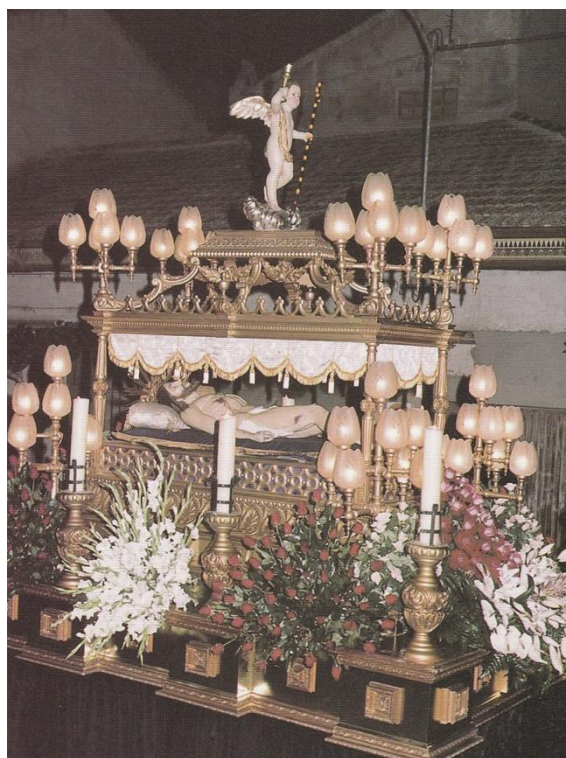


Fig. 1172. José María Ponsoda, *Santo Sepulcro*. 1942. Almoradí. Ermita del Santo Sepulcro.



Fig. 1173. José María Ponsoda, *Cristo Yacente*. 1942. Almoradí. Ermita del Santo Sepulcro.

506.

Camilla para el Cristo Yacente. 1946.

Madera dorada y policromada. El yacente mide 125 cm de altura.

La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino Mártir.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2839.

Encargada por el párroco Alfredo Martínez Alapont, en cuyo curato se llevaron a cabo las imágenes que José María Ponsoda realizó para la iglesia, constituye un conjunto de gran calidad [Fig. 1174], materializado desde las coordenadas del neobarroco vigentes durante la posguerra, que inspiraron los ejemplares de la vecina población de Rafelcofer y Vila-real [L.E., nº 3073]. La tipología, aunque basada en las camas barrocas valencianas de los siglos XVIII y XIX para exponer el yacente [Figs. 1175, 1176], (IGUAL ÚBEDA, A., 1964), se concibe con una finalidad procesional, al modo de unas andas eléctricas, alrededor de un colchón de madera policromada en el que figura la imagen. De tamaño académico, dispone la cabeza sobre un almohadón con borlas, tallado también en madera y decorado como él con una rica decoración de hojarasca, a la manera de un rico espolín. La cabeza incorporada, y la pierna derecha flexionada tratando evitar la monotonía, retoman el modelo del yacente de Altea [L.E., nº 643], fundado en los yacentes o “piedades”, de la tradición valenciana decimonónica. Al igual que en las camas, el cabezal adquiere acusado protagonismo, subrayado mediante grandes volutas de talla, sobre las que asienta el Santo Cáliz de la catedral de Valencia, en el centro de una enrayada calada de rayos flamígeros o serpentinas.

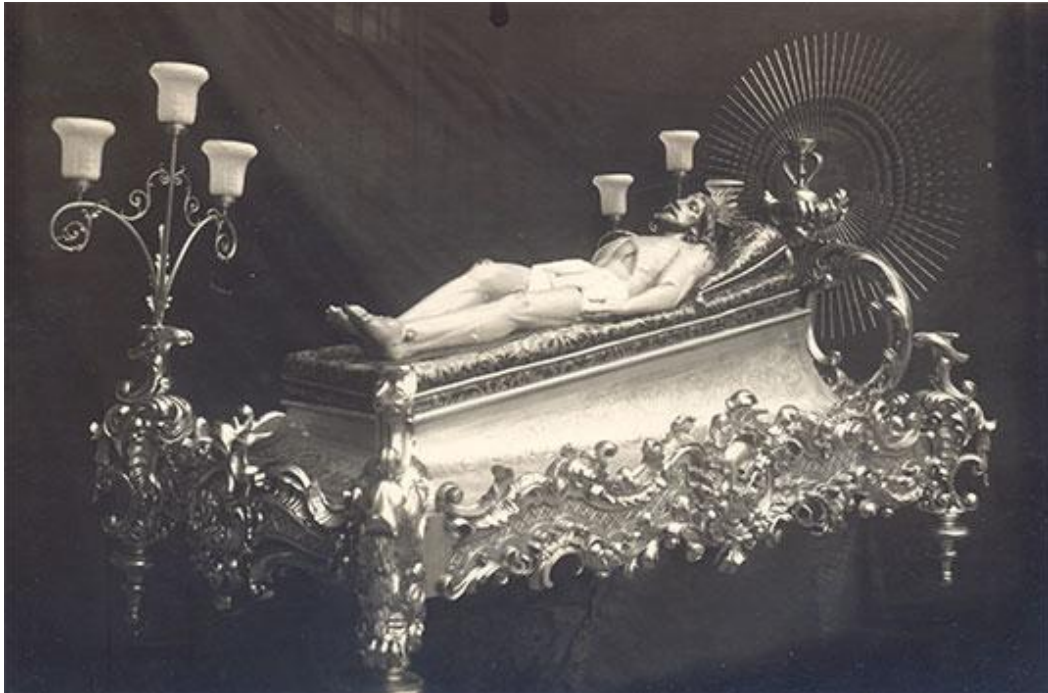


Fig. 1174. José María Ponsoda, *Camilla para el Cristo Yacente*. 1946. La Font d'Encarròs. Iglesia de San Antonino Mártir.



Figs. 1175, 1176. Obrador valenciano, *Camilla para el Cristo Yacente*. Siglo XVIII. Reproducida en el catálogo del obrador de José Romero Tena.

507.

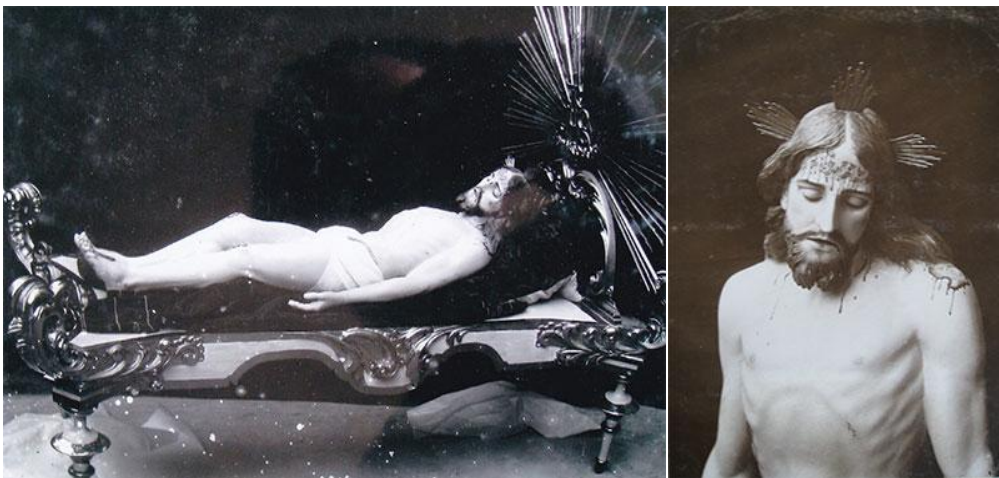
Camilla para el Cristo Yacente. Ca. 1951

Madera dorada y policromada.

Rafelcofer. Iglesia de San Antonio de Padua y San Diego.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3006.

Presenta lados alabeados decorados por golpes de rocalla, patas torneadas, y esquinas a base de volutas y roleos de acanto de gran desarrollo, enfatizando los grupos de iluminación. El cabezal se resuelve al modo de dos grandes volutas enfrentadas, sosteniendo el monograma de Jesús en el centro de una enrayada de rayos rectos y flamígeros [Fig. 1177]. El planteamiento retoma el de la camilla de La Font d'Encarròs, sobre todo en el cabezal, simplificando el exorno decorativo, discreto, aunque elegante. La obra debió realizarse en torno a 1951, año en que el *Libro de Encargos* documenta la restauración del *Yacente*, forzada por la exhibición de la imagen en un nicho recién enlucido. La imagen, construida conjuntamente con la camilla recuerda los modelos de las primeras décadas del siglo [Fig. 1178].



Figs. 1177. José María Ponsoda, *Camilla para el Cristo Yacente*. 1951. Rafelcofer. Iglesia de San Antonio de Padua y San Diego. Fig. 1178. José María Ponsoda, *Cristo Yacente*. Ca. 1920.

508.

Urna eucarística. 1949.

Madera dorada.

Valencia. Iglesia de San Esteban.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2934.

Ofrecida por el escultor a la que fue su parroquia en sufragio de sus difuntos, la urna, en forma del arca, se dispone sobre una nube con peana de esquinas achaflanadas con golpes de hojarasca neogótica [Fig. 1179], que recuerda las de algunas imágenes con trono de nubes, como la *Purísima de Tánger* [L.E., nº 222], o el *Sagrado Corazón de María* de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia [L.E., nº 2939], por poner unos ejemplos. A éste estilo corresponde asimismo la enrayada circular de rayos flamígeros que sirve de fondo al arca, hoy maltrecha y dispuesta en otro sitio separada del arca, después de haber estado largos años almacenada en lugar impropio. Dicha arca, relacionable con un modelo del obrador realizado hacia 1910, probablemente para las andas del Santísimo de Alfara del Patriarca [L.E., nºs 38, 91], presenta en su frente los varales y la puerta con el monograma de Jesucristo ideado por San Bernardino "I H S" y a los lados sendas guirnaldas. El trabajo escultórico se reduce a la nube y a los serafines del remate, de bellos y expresivos rostros, con sendas alas plegadas y otras dos elevadas, recreación como los varales del Arca de la Alianza, que contenía las tablas de la Antigua Ley en el templo de Jerusalén [Fig. 1180], motivo recurrente para las urnas eucarísticas del Monumento de Jueves Santo.

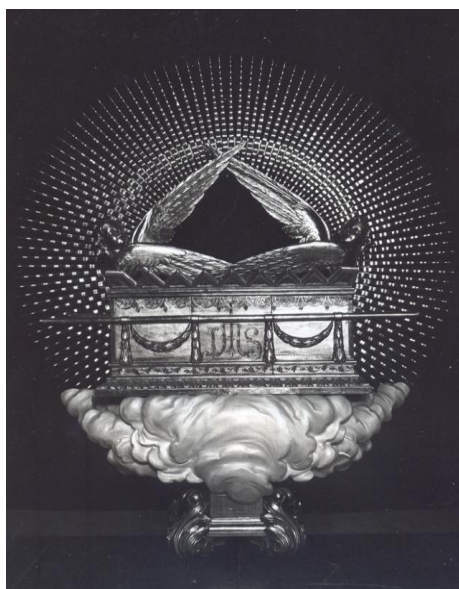


Fig. 1179. José María Ponsoda, *Urna para el Monumento*. 1949. Valencia. Iglesia de San Esteban



Fig. 1180. El Arca de la Alianza según una publicación antigua. Bleyswyck showing Aarons.

509.

Expositor. 1951.

Madera policromada.

Pamplona. Clínica San Juan de Dios. Paradero desconocido.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2987. *Libro de Cuentas nº 16*, año 1950 al 1951, nº 2987-3002.

Encargada por el padre Rius, superior de los Hospitalarios de Pamplona, figura en el *Libro de Cuentas nº 16*, conjuntamente con un trono de nubes con dos mancebos [L.E., nº 3002], para la imagen de San Juan de Dios de la capilla de la clínica, llevada a cabo con anterioridad [L.E., nº 2956], si bien la cuenta de 18.322 pesetas que importó la obra, y la relación de ayudantes que tomaron parte, con su respectiva cantidad remunerada (los escultores José María Ros Riera y Eduardo Villanueva Berenguer, el tallista David Solano Pérez, y los decoradores Francisco Tomás y Juan Castellano), se refiere exclusivamente al expositor [Figs. 1181, 1182]. La obra presentaba un trono de nubes en el que figuraban dos ángeles mancebos en ademán de adoración, y tres serafines, obra estos últimos de Eduardo

Villanueva. Sobre el trono y en el lugar destinado a depositar la custodia se disponía el libro de los Siete Sellos. El respaldo estaba constituido por una enrayada calada de serpentinas, a cuyo contorno circular coadyuvaba la posición elevada de las alas de los mancebos inmediatas a la custodia. Remataba el conjunto una talla a modo de segmento circular con los extremos enroscados en la que se disponía el monograma de Jesús a modo de pabellón.



Fig. 1181. José María Ponsoda, *Expositor*. 1951. Pamplona. Clínica San Juan de Dios. Paradero desconocido.



Fig. 1182. José María Ponsoda, *Conjunto escultórico* de la capilla de la Clínica de San Juan de Dios en Pamplona. 1950-1951.

7.5. Restauraciones.

7.5.1. Restauraciones de imágenes.

510.

San Vicente Ferrer. 1915.

Madera policromada. Tamaño natural.

Valencia. Casa Natalicia de San Vicente Ferrer. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 490.

En 1915 el padre Jaime Prato O.P. encomendó a José María Ponsoda la restauración de la imagen de San Vicente que existía en el oratorio de la Casa Natalicia del santo. Dicha casa, que había sido adquirida por la ciudad de Valencia al gremio de Boneteros en 1573, sería remozada en los siglos siguientes. Fundamentalmente en el XVIII, época a la que pertenecen el interesante zócalo cerámico del zaguán. A comienzos del XX debió sustituirse el antiguo retablo del oratorio dedicado al santo, por otro nuevo de estilo neorrenacentista, cuyo diseño recuerda los erigidos por esos años en las capillas laterales de la iglesia de San Lorenzo, el de la Purísima de la iglesia de San Francisco de Llíria, o el mayor de la iglesia de la Asunción de Almansa, de Enrique Bellido, ensablado en 1924, por citar algunos ejemplos. La obra, labrada en yeso, contrastaba por su exuberancia con las sobrias nervaturas del oratorio, mandado construir por la orden dominica al gremio de Boneteros cuando éste adquirió el inmueble en 1498. La mazonería constaba de sendas columnas de orden compuesto, sobre cuyo entablamento se disponía un arco de medio punto, adaptado al formato curvo de la hornacina del titular. En su remate figuraba un gran mancebo trompetero dispuesto sobre una medalla, en la que campeaban los escudos de la ciudad de Valencia y de la orden dominicana, custodiadora de la casa, y a los lados de los soportes, sendos mancebos lampareros de pie. Coincidiendo con la realización de esta obra, debió plantearse la restauración de la imagen preexistente, labrada probablemente en el siglo XVII, a juzgar por la sobriedad de su drapeado. El trabajo, que cabe juzgarse consecuencia directa del impacto causado por la *imagen* y *trono* de San Vicente, labrados para su nueva iglesia erigida en el ensanche [L.E., nº 469], comprendió la realización de una nueva cabeza de rasgos más dulces, conforme a los parámetros devotos del momento, la reforma del brazo, y la aplicación de una nueva policromía, destinada a la unificación visual de la intervención con la talla antigua [Figs. 1183, 1184]. En esta intervención confluían sin duda las intenciones de conservar la imagen antigua, con el interés de evitar la realización de una obra nueva, pues aunque la construcción del retablo debió comportar un dispendio considerable, su materialización en yeso, acusada su apariencia blanquecina, evidencia un empeño más condicionado por lo aparente. El conjunto se completó con la realización de un trono de nubes, compuesto por dos mancebos y diversos serafines, así como con su adecuado enmarcamiento, merced a la ornamentación del nicho en el que campeaban diversos ángeles y serafines. Del conjunto, destruido en su totalidad en 1936, destacaba el mancebo izquierdo, cuyo ademán en actitud de señalar la imagen del santo, estaría destinado a tener una gran fortuna en obras sucesivas.

Precedido sin duda por el éxito de la grandiosa *imagen* de San Vicente Ferrer labrada un año antes para la nueva iglesia de los Dominicos en Valencia [L.E., nº 469], su intervención en la capilla de la Casa Natalicia, atendida también por los Predicadores, se inició con la restauración de la antigua efigie del titular, haciéndole otra cabeza, reformando un brazo, y policromándola de nuevo. A raíz de esta restauración, la obra, labrada probablemente en el siglo XVII, a juzgar por la aureola de plata que exhibe en la fotografía de la cabeza, adquirió la apariencia de una imagen moderna, merced al carácter dulzón de la expresión, inspirada en la estampería devota, y al minucioso tratamiento de las orlas doradas del hábito y escapulario. En correspondencia con el nuevo aspecto que presentaba, se colocó sobre un trono de nubes con dos grandes mancebos, uno de ellos en ademán de señalar el santo, mostrándolo como intercesor, y el otro de ofrecerle el escudo de la provincia dominica de Aragón. Otros ángeles más pequeños se dispusieron sobre las paredes del nicho.

De acuerdo a los criterios de la época, la intervención debió juzgarse afortunada, como acredita el encargo documentado en 1916 de una imagen del santo para la señora Milagro Guzmán, bienhechora del convento dominico de Valencia, inspirada en la restaurada imagen de la Casa Natalicia [L.E., nº 545]. En dicho año llevó a cabo el retablo de estilo neorrománico o “vizantino” y *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina*, destinada a su capilla [L.E., nºs 552 553].



Fig. 1183. Antigua imagen de San Vicente Ferrer. Siglo XVII. Valencia. Casa Natalicia del santo. (Destruído).



Fig. 1184. Detalle de la cabeza de la misma imagen.

511.

Virgen del Castillo. 1921.

Madera policromada.

Miranda de Arga (Navarra). Iglesia de la Asunción.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 961, 1172. JANÁRIZ, D., *Historia y novena de la Virgen del Castillo: Patrona de Miranda de Arga por el P. Damián Janáriz, seguida de una reseña geográfica-histórica de la villa*, 4ª edición, Casa Martín, Valladolid, 1947, pp. 15-16. GARCÍA GAINZA, C., (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra, III, Merindad de Olite*, Institución Príncipe de Viana, 1986, p. 227.

Aunque anotada inicialmente en 1919 [L.E., nº 961], la restauración [Fig. 1184], efectuada a requerimientos de Damián Janáriz, religioso claretiano, autor de una historia de la imagen, obra románica del siglo XII, no se llevó a cabo hasta 1921, año en que se anota por segunda y última vez en el *Libro de Encargos*. Venerada hasta entonces revestida con mantos tejidos o bordados, al modo de la imagen que encargó en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII el mirandés don Juan Antonio Celaya y Vergara, gobernador de Guayaquil, presidente de la Audiencia de Quito y gobernador de Popayán, y que hoy la sustituye en su basílica [Fig. 1185]. De gran intensidad, al modo practicado por la restauración en estilo, comprendió la reposición de los volúmenes eliminados en el XVIII para convertirla en imagen de vestir, y la renovación de la policromía, con orlas de carácter neogótico y colores intensos en la túnica y manto, así como su encarnado, en orden al logro de un mayor naturalismo en sus rasgos. El trabajo sujeto a un contrato previo y a un boceto aprobado, lo describía Janáriz en los siguientes términos:

Para tan noble fin y objeto se escogió al famoso y laureado escultor valenciano D. José María Ponsoda, entregándole por escrito los datos y condiciones a que se había de atener en la restauración. Encargósele fuera sobreponiendo en la imagen de la Virgen la que, para acomodarle los vestidos de tela, se le había quitado, conservando de esta manera como precioso relicario la primitiva imagen que había obrado tantos prodigios y maravillas. El boceto para la restauración fue aprobado por el sabio arqueólogo M.R.P. Francisco Naval, misionero hijo del Inmaculado Corazón de María. Créyose prudente que los rasgos de la escultura lo mismo que el decorado fuera como en los siglos XII y XIII.

Su aceptación recogida por la misma fuente: “El señor D. José María Ponsoda realizó con tanta perfección la obra y cumplió tan exactamente las condiciones impuestas en el contrato, que por

unanimidad y con gran aplauso fue aceptada por las autoridades eclesiásticas y civiles y por el pueblo entero”, manifiesta la expansión en la sociedad de estos criterios, vigentes hasta los años sesenta.



Fig. 1185. *Virgen del Castillo*. Siglo XII. Miranda de Arga. Iglesia de la Asunción. Fig. 1186. Obrador sevillano, *Virgen del Castillo*. Segunda mitad del siglo XVIII. Miranda de Arga. Basílica de Nuestra Señora del Castillo.

512.

Retablo mayor. 1925.

Madera dorada. (Destruído).

Castelló. Santuario de Nuestra Señora de Lledó.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1616.

Ensablado por Pere Embrí en el siglo XVII, en 1766 conoció una intensa restauración a cargo de Julián López. Desde el siglo XIX se sucedieron en Valencia las intervenciones sobre retablos antiguos, como el de la iglesia de San Juan del Mercado, o el de San Mauro y San Francisco de Alcoi. La restauración del retablo de Lledó, encargada a José María Ponsoda en 1925, comprendió algunas reformas en la mazonería, articulada mediante columnas torsas e himóscapo decorado, que cabe relacionar con la decisión del Prior Salvador Gozalbo Valverde de disponer la imagen de la Virgen mirando a la ciudad en lugar de al camarín como hasta entonces, retirando el lienzo del cuerpo principal, así como el dorado completo de toda la obra [Fig. 1187]. Dicha intervención se enmarca dentro de la realización de distintos trabajos para la iglesia del Santuario de Lledó, como la imagen de San Miguel [L.E., nº 1634], o el cancel de caoba y nogal [L.E., nº 1973]. Otros trabajos para la ciudad fueron el retablo mayor de la iglesia de la Trinidad [L.E., nº 1617], con el grupo titular, y la imagen de la Virgen de Lledó con su trono, encargada por el prior Gozalbo [L.E., nº 1753], que le confió el retablo de Lledó.



Fig. 1187. Pere Embrí, Retablo mayor del Santuario de Lledó de Castelló hacia 1930. (Destruído).

513.

San Francisco. 1928.

Madera policromada. 36 x 16 x 21 cm.

Planes. Convento de las Franciscanas de María Inmaculada. (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 1914.

Exposiciones: Almoradí, 2006.

En 1928 José María Ponsoda recibió el encargo de realizar una nueva mascarilla a la antigua imagen de San Francisco, de las Franciscanas de María Inmaculada de Planes, por encargo del párroco Salvador Fons Burchés, quien le encomendó otros trabajos como un ángel para la *Purísima* de la iglesia parroquial [L.E., nº 1720], y un Sagrado Corazón de Jesús [L.E., nº 1915], este último al tiempo de la intervención que nos ocupa. A juzgar por la antigua cabeza, conservada en la colección de la sobrina del escultor, Dolores Soler Ballester, era obra castiza del siglo XVIII [Fig. 1188]. No cabe duda de que dicha intervención perseguía evitar la realización de una nueva obra, para la que no se contaba con los medios suficientes, dotándola de un rostro más devoto, al uso de las numerosas imágenes de San Francisco que la congregación de las Terciarias Franciscanas confió a nuestro escultor.

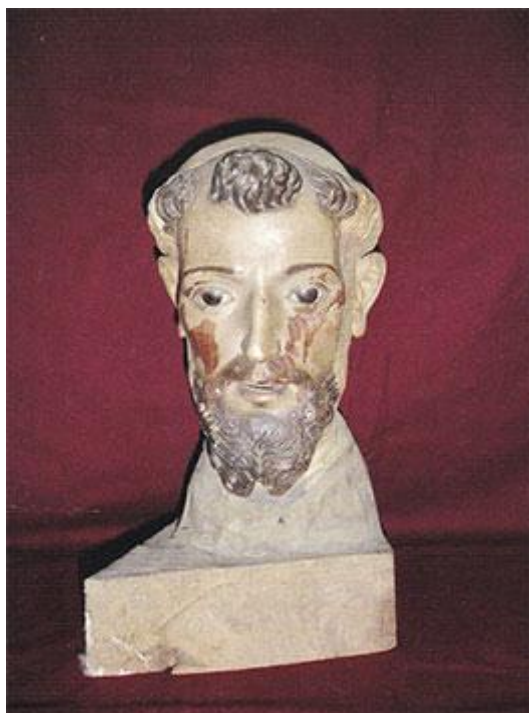


Fig. 1188. *Cabeza de San Francisco de Asís*. Siglo XVIII. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester

514.

Santos Abdón y Senén. 1930.

Madera policromada.

Albalat de Sorells. Iglesia de los Santos Reyes. (Destruídos.).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2016.

La restauración de las imágenes de los Santos Abdón y Senén de Albalat dels Sorells [Fig. 1189], llevada a cabo en el contexto del tercer centenario de su cofradía (*Homenaje a los Santos mártires Abdón y Senén, Segundo Centenario de la Cofradía Hermandad, canónicamente erigida en la Villa de Albalat dels Sorells, por Escritura pública del día 3 de Septiembre de 1730*, Albalat dels Sorells, 1930.), fue encargada por Vicente Vargues Muedra, primer teniente de alcalde de la población e incluyó también las andas. Dichas imágenes, de acusada impronta barroca-castiza perecieron en 1936, juntamente con las efigies procesionales, de tamaño inferior a un metro, obra de José Esteve Bonet (MARTÍ MAYOL, J. V., *Biografía de Don José Esteve Bonet, escultor*, Castellón, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1867, p. 20.). La intervención debió incluir la limpieza de las policromías o en su defecto su sustitución por otras, pretendidamente historicistas según el criterio de la época.



Fig. 1189. Antiguas imágenes de los Santos Abdón y Senén. Finales del siglo XVIII. Albalat dels Sorells. Iglesia de los Santos Reyes. (Destruídos).

515.

Purísima Concepción. 1932.

Madera policromada. 8 Palmos valencianos de figura.

Valencia. Catedral. (Destruída).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 32.

El 14 de febrero de 1932 unos desconocidos penetraron en la catedral de Valencia y accediendo a la capilla de la Purísima derribaron la imagen de la titular de su hornacina, apoderándose de sus alhajas. La obra [Fig. 1190], que había sido labrada por el escultor José Esteve Bonet en 1781, por encargo del arzobispo Francisco Fabián y Fuero (IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet imaginero Valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971, p. 66.), fue rota en 82 pedazos, presentando una gran grieta que la recorría verticalmente a consecuencia del fuerte impacto al caer al suelo. Gracias a las fotografías del atentado sacrílego, publicadas por la prensa de la época, fundamentalmente el periódico la "Hoja del Lunes" de 15 de febrero y la revista "Mundo Gráfico" de 17 de febrero, en las que se muestra la imagen destrozada sobre la alfombra que cubría el pavimento de la capilla, conocemos algunos características técnicas de la imagen, destruida definitivamente en 21 de julio de 1936, como la realización por separado de la cabeza, que entonces resultó ilesa, así como el carácter independiente de la peana, que quedó en la hornacina. La restauración fue encomendada a José María Ponsoda por el arzobispo Prudencio Melo y Alcalde, que la realizó en las dependencias de la catedral, como atestigua una fotografía procedente del archivo personal del maestro en la que éste figura junto a la imagen, teniendo por fondo los grandes armarios de la sacristía [Fig. 1191]. El escultor, que ensabló las piezas rotas, enyesando y policromando las juntas, dejó constancia de este trabajo en el *Libro de Encargos*: "Al venir la República hicieron la profanación de romper la inmaculada que se veneraba en la S. I. Catedral M. de Valencia (obra del Gran Maestro Esteve) hicieron dicha imagen en 82 pedazos. El Excelentísimo Señor Arzobispo Doctor Don Prudencio Melo me confió la restauración, que la hice en la misma Catedral en presencia del M. I. Cabildo y con el visto bueno de Don Mariano Benlliure que me dio un abrazo". En 1939, finalizada la Guerra Civil realizó la actual imagen, a partir de las fotografías de la obra original que conservaba, ofreciéndola a la catedral de Valencia en acción de gracias.



Fig. 1190. José Esteve Bonet, *antigua imagen de la Purísima Concepción*. 1781. Catedral de Valencia. (Destruída).



Fig. 1191. José María Ponsoda restaurando la antigua imagen de la *Purísima* de la Catedral de Valencia.

516.

Nuestra Señora de los Desamparados. 1939.

Cartón-madera, telas endurecidas, talla en madera. 143 cm de figura.

Valencia. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 35. “La imagen restaurada, de la Patrona de Valencia”, *Las Provincias*, Valencia, jueves, 11 de mayo de 1939, p. 1. APARCIO OLMOS, E., *La Imagen Original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1955, p. 51; SOLER BALLESTER, M., “Ponsoda restauró la Virgen”, *Las Provincias*, Valencia, Domingo 9 de mayo de 1993, p. 50. CATALÁN MARTÍ, J. I., “Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, investigación, conservación y restauración del patrimonio cultural de la Comunitat Valenciana”, Real Basílica de la Virgen de los Desamparados Valencia”, Valencia, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración, 2014, s. f. GARCÍA HERNANDEZ, G., *Et Alii*, “La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados particularidades de la intervención”, en CATALÁN MARTÍ, J. I., (Coord.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*, Valencia, 2015, p. 108.

Encargada por el reverendo José Garín, capellán mayor de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de la ciudad de Valencia, a comienzos de abril de 1939, la restauración consistió fundamentalmente en la ejecución de un nuevo rostro [Fig. 1192], en sustitución del antiguo, destruido en el transcurso de la Guerra Civil [Fig. 1193]. Las fotografías de la imagen deteriorada previas a la intervención, revelan que el arruinado rostro gótico se había modelado sobre otro anterior. El trabajo, llevado a cabo en el despacho del archivero municipal, en el ayuntamiento de Valencia, a lo largo del mes abril y los primeros días de mayo, fue ampliamente comentado en la prensa del momento, a raíz de su salida procesional el 14 de mayo, fecha en la que ya había concluido. El resultado, con la perspectiva de los 75 años transcurridos ha de juzgarse desde las circunstancias del momento, pues aunque se conservaban diversos vaciados de la mascarilla, anteriores a la contienda, uno de ellos ejecutado por el escultor Vicente Navarro Romero, no fueron tenidos en cuenta, sino que el escultor modeló el volumen perdido a partir de fotografías, alejándose de su referente, en orden a la consecución de una obra que recuerda más las imágenes de los siglos XVIII y XIX que el poco expresivo modelo original, aunque resolviéndolo con notable dignidad. A diferencia de otras muchas restauraciones de la época, en las que la reposición de volumen implicaba necesariamente la aplicación de una nueva policromía, ésta afectó únicamente a las zonas intervenidas, como la reciente restauración ha puesto de relieve, discerniéndose la

antigua en las escasas zonas del rostro que sobrevivieron, en una metodología que se anticipa a los criterios aplicados actualmente en esta materia. El encargo a José María Ponsoda de este trabajo, atestigua el prestigio de que gozaba al terminar la Guerra Civil, y al que no fue ajeno la restauración de la *Purísima* de la catedral de Valencia, a raíz del atentado sufrido en 1932. La fotografía del maestro terminando de encarnar la imagen de la Virgen de los Desamparados ilustró el folleto publicitario del obrador impreso durante la posguerra.

En 1947 la mascarilla fue retocada por el escultor Carmelo Vicent Suria, acaso modificando levemente algunos de sus rasgos. Con esta intervención, cuyo trabajo de policromía llevó a cabo el pintor de imágenes Vicente Balaguer Alhambra, que la limpió en 1960, su apariencia terminó diferenciándose del prototipo original. La restauración de 2014 ha supuesto la alteración deliberada de la frente y el arranque del cabello de la imagen, mutilados y reinterpretados burdamente de espaldas a la historia, así como la pérdida irreparable de la policromía original de los Santos Inocentes.



Fig. 1192. José María Ponsoda ultimando la restauración de la Virgen de los Desamparados de Valencia.



Fig. 1193. Detalle de la imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Comienzos del siglo XV. Estado previo a la restauración de José María Ponsoda.

517.

Santa Ana. 1939.

Madera policromada.

Quartell. Iglesia de Santa Ana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2510.

La restauración de la imagen procesional de Santa Ana [Fig. 1194], patrona y titular de la iglesia de Quartell, obra barroca datada en la primera mitad del siglo XVIII, a juzgar por el detalle del manto en ángulo sobre la túnica, fue confiada después de la Guerra Civil a nuestro escultor por el reverendo José Hurtado Zaragoza, sin duda a raíz de su prestigio, revalidado con la restauración de la Virgen de los Desamparados de Valencia. La intervención incluyó algunos retoques de la escultura y su policromía, así como la talla de los cuatro cartelones que decoran las esquinas de la peana, como se anota en el *Libro de Encargos*: “Santa Ana antigua, reformarla y decorarla de nuevo, haciendo cuatro cartelas doradas con patina”. A esta intervención responde el dorado a la corladura y la aureola de madera corlada con decoración vegetal.



Fig. 1194. *Imagen procesional de Santa Ana*. Primera mitad del siglo XVIII. Quartell. Iglesia de Santa Ana.

518.

Nuestra Señora del Consuelo con San Agustín y Santa Mónica. 1939.

Madera policromada.

Bellús. Iglesia de Santa Ana.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2567. *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*.

Encargada conjuntamente con la restauración de un *San Antonio*, la intervención sobre el grupo dieciochesco, a la sazón propiedad de los dueños del balneario de Bellús [Fig. 1195], que lo veneraban en su capilla, comportó la reposición de las partes de talla perdidas, y la realización de una nueva decoración, como consta en un documento fechado en 27 de julio de 1940 conservado en un archivador de cartas de José María Ponsoda (APEJMP., *Cartas de 1948 hasta 1949 al 1960*). El estilo de dicho conjunto, que denota la impronta del siglo XVIII valenciano, se asemeja a la *Virgen del Rosario* del museo parroquial de Santa María de Oliva [Fig. 1196]. La relación de nuestro escultor con el balneario de Bellús, iniciada con anterioridad a la Guerra Civil perduró hasta finales de los años cincuenta, como atestigua una carta fechada en 8 de octubre de 1957 en la que lamenta no poder pasar allí unos días debido al estado de salud de su esposa (APEJMP., *Cartas de 1953 hasta 1961*). En 1940 sus dueños le confiaron la restauración de un Niño Jesús destrozado durante el conflicto [L.E., nº 2618]. Posteriormente anotaría un grupo de Nuestra Señora del Consuelo por encargo de un cliente particular de Bellús [L.E., nº 3124].



Fig. 1195. Obrador valenciano, *Nuestra Señora del Consuelo con San Agustín y Santa Mónica*. Siglo XVIII. Bellús. Iglesia de Santa Ana.



Fig. 1196. Obrador valenciano, *Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena*. Siglo XVIII. Oliva. Iglesia de Santa María.

519.

Virgen de la Piedad. 1940.

Piedra policromada.

Baza. Antigua iglesia de la Merced.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2573.

Encargada por el padre Manuel González, guardián de los Franciscanos de Baza, custodios de la antigua iglesia y convento de la Merced desde 1898, la restauración de la imagen [Fig. 1197], afectó fundamentalmente a la mano izquierda de la Virgen, a su cabeza y a la del Niño, así como a la totalidad de las extremidades de este último, todo ello mutilado en 1936, como demuestra la fotografía de la imagen tras los destrozos [Fig. 1198]. El trabajo, realizado a partir de los fragmentos desprendidos que pudieron recuperarse, incluyó una nueva policromía, así como la construcción de una peana neogótica de sección cuadrada con tracería cegada. La fotografía del escultor dando los últimos toques a la policromía, atestigua la estima que le mereció el encargo, sin duda confiado merced a sus contactos con la Orden Franciscana.



Fig. 1197. José María Ponsoda ultimando la restauración de la Virgen de la Piedad de Baza.



Fig. 1198. *Virgen de la Piedad de Baza*. Estado previo a la restauración de José María Ponsoda.

520.

San Vicente Ferrer. 1940.

Madera policromada. 160 x 55 x 56 cm.

Valencia. Catedral de Santa María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2577 D.

Destruída en 1936 la imagen argéntea de San Vicente Ferrer, obra del platero y escultor Francisco Eva, con sus andas, que había realizado el platero Eloy Camanyes, por encargo de la ciudad, el deán Pedro Tomás Montañana encomendó a José María Ponsoda la restauración del modelo en madera de la secular efigie, fechado en 1600 [Figs. 1199, 1200]. Dicho modelo, empleado hasta entonces como imagen de altar, en la capilla dedicad al santo en la catedral, pasó a utilizarse también como imagen procesional. La intervención, que en principio pensaba ofrecerse a José Capuz (ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946*. Legajo. 6017. f. 48.), comportó la terminación del dorso y el dorado en plata de la misma, a excepción de su cabeza y manos, cuyo encarnado debió limpiarse o renovarse por completo en este momento.



Fig. 1199. Francisco Eva, *San Vicente Ferrer*. 1600. Catedral de Valencia.



Fig. 1200. Francisco Eva y Eloy Camanyes, *Imagen y Andas de plata de San Vicente Ferrer*. Catedral de Valencia. (Destruído).

521.

Santa Bárbara. 1940.

Estuco policromado. Tamaño natural.

Moncada. Ermita de Santa Bárbara.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2611; TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors del patrimoni imatger Moncadí*, Moncada, Ayuntamiento de Moncada, 2010, p. 59.

La imagen, mutilada en 1936, fue restaurada por José María Ponsoda en las partes destruidas: presumiblemente el rostro, manos y atributos, y acaso también en el querubín que la corona, muy probablemente en la temporada de verano en la que el escultor solía residir en Moncada [Fig. 1201]. Para esta población llevó a cabo en 1920 una imagen en madera de la santa con sus andas, y dos ángeles por encargo de su párroco arcipreste [L.E., nº 1106]. Esta noticia atestigua la relación del escultor con su patrona, cuyas imágenes debió conocer y en consecuencia llevar a cabo una restauración fiel. La presencia de ojos de cristal en el rostro de la efigie que preside la ermita, de aspecto oval y nariz gruesa, al modo habitual en el maestro, sugiere que al igual que las manos, la custodia y la palma, pudo ser tallada en madera y luego adaptada a la escultura.

La obra original de yeso modelado, tallado y policromado, debió ejecutarse durante el primer tercio del siglo XIX, momento en el que se llevó a cabo la obra del retablo de yeso que la alberga. Acaso por el escultor José Gil Escrig (? , 1760-Moncada, 1828). Se trata de un género de imágenes antiguamente llamadas de mazonería de las que han sobrevivido algunos ejemplares, como los que existen en diversos retablos mayores de estilo neoclásico, como los de las iglesias de Segart, y Font d'Encarròs, o los que hubo en Santa María de Oliva y Gilet, destruidas en diversas circunstancias.

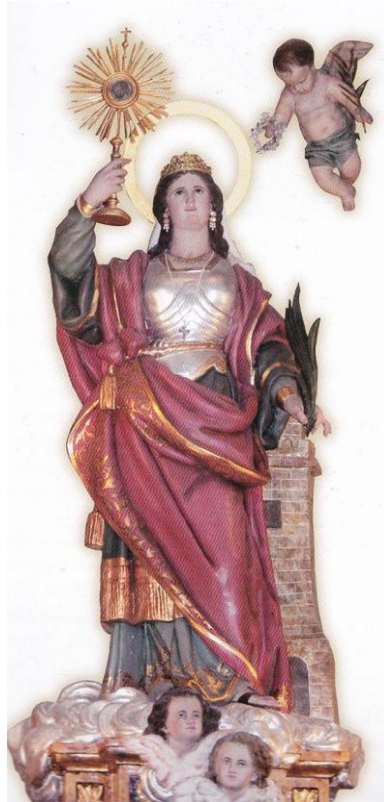


Fig. 1201. *Santa Bárbara*. Primer tercio del siglo XIX. Moncada. Ermita de la santa.

522.

San Vicente Mártir. 1940.

Madera policromada. 170 x 116 cm. (80 x 122 la peana).

Valencia. Catedral de Santa María.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2621.

Precedida de otras restauraciones para la catedral, como la de la *Purísima* de José Esteve Bonet en 1932, los mancebos y enrayada del Santo Cáliz [L.E., nº 2492], San Vicente Ferrer [L.E., nº 2577], un busto del Ecce Homo [L.E., nº 2597], San Miguel y San Pedro Pascual [L.E., nº 2603], todo ello después de la Guerra Civil, a raíz de la destrucción del conjunto de la imagen argétea de San Vicente Mártir y sus andas, labrado por el platero Bernardo Quinzá, el deán de la catedral Pedro Tomás Montañana encargó a José María Ponsoda la restauración de su modelo original, debido a Esteve, que lo anotó en 1800 en su célebre Libro de la Verdad (IGUAL ÚBEDA, A., 1971, p. 87), [Figs. 1202, 1203]. Empleado hasta entonces como imagen de altar, el nuevo uso procesional del modelo en madera exigió su nuevo dorado en plata fina, pues de lo contrario no hubiera resultado satisfactoria la integración de la antigua decoración plateada con el reverso en madera cruda hasta ese momento, retocando presumiblemente algunos detalles hasta entonces solo esbozados o sin terminar, como consta efectuó con la imagen de San Vicente Ferrer.



Fig. 1202. José Esteve Bonet, *San Vicente Mártir*. 1800. Catedral de Valencia.



Fig. 1203. José Esteve Bonet y Bernardo Quinzá, *Imagen y andas de plata de San Vicente Mártir*. Catedral de Valencia (Destruído).

523.

Nuestra Señora del Remedio. 1945.

Madera policromada y telas endurecidas.

Petrer. Iglesia de San Bartolomé.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2811.

Precedida por una obra de nueva creación o una primera restauración que no resultó del agrado de la población de Petrer, la intervención sobre la imagen patronal de la Virgen del Remedio encontrada entre los restos del patrimonio destruido de su iglesia, constituye una de las más afortunadas en este género. La imagen original, probablemente del siglo XVII, o acaso más antigua como revela la fotografía de su estado anterior, donde al haberse perdido la policromía, se percibe el ensablaje del tronco al busto original acaso más antiguo [Fig. 1204], era una obra de candelero para vestir, tallada hasta la cintura, con brazos articulados, ojos de cristal y peluca. A raíz del incendio de la iglesia perdió el candelero, las manos, el Niño Jesús, los ojos y toda su policromía [Fig. 1205]. La intervención consistió en la ejecución de las partes perdidas, brazos, manos, devanadera de tela enyesada y Niño Jesús, la colocación de unos nuevos ojos de cristal y la realización de una nueva policromía en sustitución de la antigua carbonizada [Fig. 1206]. La pérdida de los estratos de preparación permitió al escultor remodelar sus rasgos confiriéndoles una mayor naturalidad [Fig. 1207], al modo anotado por el escultor en 1941 a propósito de una imagen particular: “Restaurar un busto de la Santísima Virgen (profanada) colocarle los ojos y varios retoques en la cara y manos y encarnarla...” [L.E., nº 2671]. En carta remitida en los días anteriores al 15 de diciembre de 1945, fecha de la contestación del escultor, el párroco Vicente Hernández Romero señalaba: “...que aunque nunca segundas partes fueron buenas pues bien V. ha de rectificar el adagio consiguiendo que el pueblo quede plenamente satisfecho de su obra,” al tiempo que le encargaba un nuevo Niño Jesús en tanto el original había sido destruido (APEJMP., *Cartas de 1947 hasta el 1948*), señalándole en otra carta que se asemejara en lo posible al anterior. En carta sin fechar el párroco le informaba del desplazamiento a su obrador de una comisión de personas para: “ultimar el arreglo definitivo del colorido del rostro.” En 28 de enero de 1946 el escultor manifestaba que quedaría terminada en el plazo de dos días y esperaba su visita para dar la conformidad. La terminación debió demorarse algunas semanas más, por cuanto el 21 de febrero de 1946 el escultor enviaba dos fotos informándoles de su terminación en el plazo de tres semanas.



Fig. 1204. Vista frontal de la Virgen del Remedio de Petrer. Estado previo a la restauración de José María Ponsoda.



Fig. 1205. Vista lateral de la Virgen del Remedio de Petrer. Estado previo a la restauración de José María Ponsoda.



Fig. 1206. Virgen del Remedio de Petrer al término de la restauración escultórica.



Fig. 1207. Virgen del Remedio de Petrer completamente restaurada.

524.

Dolorosa. 1948.

Madera policromada. Tamaño natural.

Teruel. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2904.

Perteneciente al grupo del Cristo del Amor [Fig. 1208], labrado por el propio José María Ponsoda en 1932 para la iglesia de San Andrés de Teruel [L.E., nº 2135], en 1948 anotó el encargo de la restauración de las imágenes que integraban el conjunto a raíz del hundimiento de la techumbre de la iglesia de San Andrés, el crucifijo, San Juan, la Dolorosa, mutilada en cabeza y manos, como demuestra una antigua fotografía del obrador [Fig. 1209], que revela que su interior fue vaciado, procedimiento que seguía en algunos encargos especiales para aligerar su peso y evitar agrietamientos, así como la ejecución *ex novo* de la Magdalena, destruida en su totalidad. La conservación del modelo de la cabeza de la Virgen, garantizó la fidelidad del rostro a la obra original.



Fig. 1208. José María Ponsoda, *Dolorosa*. 1932. Teruel. Iglesia de San Andrés.



Fig. 1209. Estado de la misma imagen con anterioridad a la restauración practicada por José María Ponsoda en 1948.

525.

San Luís Obispo y Beato Nicolás Factor. 1951.

Madera policromada. 145 cm de figura y 12 de peana.

Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2979. *Libro de Cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2979.

La restauración de las imágenes de San Luís Obispo y el Beato Nicolás Factor, que ocupan las calles laterales del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [Fig. 1210, 1211], ofrecida por el propio José María Ponsoda en sufragio de sus difuntos [L.E., nº 2979], debió tratarse de una intervención intensa, por cuanto les confirió los rasgos propios de las obras del maestro. En este sentido

es muy probable que de ellas restara el maniquí que da sostén a manos y cabezas, y sobre éste tallara estas partes, destruidas en 1936 y diera forma a los ropajes con telas convenientemente enyesadas. La decoración, aunque realizada en oro falso, presenta una gran riqueza, con orlas y espolinados de gran vistosidad, como muestran las fotografías publicadas por la revista “La Acción Antoniana” correspondiente a agosto de 1952 [L.E., nº 284]. Ambas denotan una inspiración cercana a la estampa devota, sobre todo San Luís, relacionable con la estampa de San Nicolás de Louis Auguste Turgis (1818-1894), [Fig. 1212], que inspiró el modelo de santo obispo de Miguel Castellanas, adquirido con todos los de su obrador por el taller olotense “El Sagrado Corazón, Castellanas, Serra y Casadevall”. El Beato Factor, en inspirada pose extática, puede relacionarse con la fuente que siguieron la estampa devota de Manuel Brú Pérez (Valencia, 1736-1802), [Fig. 1213], y el lienzo de la capilla de la Universidad de Valencia, de José Vergara Gimeno (Valencia, 1726-1799), y la lámina que incorpora el libro de la vida del santo publicado en Valencia por la imprenta de José y Tomás de Orga en 1782.



Fig. 1210. José María Ponsoda, *Imagen de San Luís Obispo restaurada*. 1951. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.



Fig. 1211. José María Ponsoda, *Imagen del Beato Nicolás Factor restaurada*. 1951. Valencia. Iglesia de San Lorenzo.

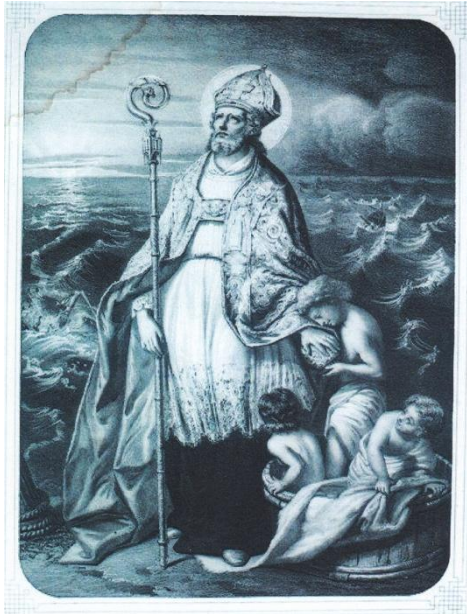


Fig. 1212. Louis Auguste Turgis (1818-1894), *San Nicolás*.



Fig. 1213. Manuel Bru Pérez (Valencia, 1736-1802). *El Beato Nicolás Factor*. Valencia.

526.

San Francisco de Asís. 1951.

Madera policromada. 130 cm de figura.

Cocentaina. Iglesia de Nuestra Señora del Milagro.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 2985. *Cartas de 1948 al 1952 y algunos 1953*; Carta sin datar de Sor Milagro de San Antonio a José María Ponsoda; Carta sin datar de Sor Milagro de San Antonio a José María Ponsoda; Carta de Sor Milagro de San Antonio O.S.C., a José María Ponsoda fechada en Cocentaina en 27 de enero de 1952. *Libro de cuentas nº 16, año 1950 al 1951*, nº 2985.

La restauración escultórica del retablo mayor de la iglesia del convento, se completo a partir de 1951, con la reposición de las imágenes semi-genuflexas de San Francisco y Santa Clara, dispuestas sobre sendas ménsulas en las calles laterales del retablo flanqueando el exterior del camarín en actitud de adoración. En carta a José María Ponsoda, sor Milagro de San Antonio, abadesa del convento de Nuestra Señora del Milagro, sugestionada por la contemplación de la imagen de San Francisco de la iglesia de San Jaime de Moncada, que pudo ver en el obrador, le informaba sobre su intención de hacer un San Francisco de Asís y una Santa Clara, y le invitaba a visitar el convento para tomar nota de sus medidas y características. En contestación a la carta, el escultor, que rehusó desplazarse a la población ante el exceso de trabajo, le remitió 7 fotografías de imágenes suyas de San Francisco, señalando que no tenía de Santa Clara. En otra carta, la abadesa le devolvía las fotografías, sugiriéndole la restauración de la imagen antigua del santo [Fig. 1214], que hasta 1936 se dispuso en el retablo mayor, en relación a la cual habría de labrar la de la santa, al tiempo que le anunciaba su próxima visita al obrador para concretar los pormenores del encargo. Tras la visita de la religiosa y el párroco de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia Vicente Delhom Verdaguer, el escultor anotaba el asiento nº 2985, la restauración de la imagen de San Francisco y la realización de una Santa Clara a juego del mismo tamaño. El trabajo, según el *Libro de Cuentas nº 16*, importó 1000 pesetas y 7000 la talla y decoración de la nueva imagen de Santa Clara. Coetánea del retablo mayor concluido en 1705 por Antonio Aliprandi, la imagen restaurada, es obra de fuerte impronta italianizante, relacionable con el *San Francisco* de las Capuchinas de Murcia, obra de Francisco Salzillo, que muestra al santo genuflexo, en elegante ademán de adoración. La restauración, que incluyó la realización de la cabeza, destruida o mutilada en 1936, las manos, el vaciado interior de la talla para evitar agrietamientos, y la aplicación de una nueva policromía, permitiendo la recuperación de una obra destacada del barroco valenciano, estaría terminada antes del 27 de enero de 1952, fecha en que Sor Milagro de San Antonio le comunicaba el giro de 8225 pesetas por la realización del trabajo y la hechura de Santa Clara.

Su imagen, destruida por completo en 1936, fue hecha de nuevo en 1952, año en que el escultor llevó a cabo la imagen de la santa para el convento de Xàtiva [L.E., nº 3020], imitando la disposición de *San Francisco* (ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 89-1059). Las bellísimas cabezas de ambas imágenes escapan al convencionalismo de actitudes y gestos que informó gran parte de la producción del escultor en estos momentos, pudiendo equipararse a las obras de estudio de las primeras décadas del siglo XX. La realización de estos trabajos coincidió con la época en que sor Milagro de San Antonio y Vicente Calafí Briva, cliente de José María Ponsoda con anterioridad a 1936, desempeñaron el cargo de abadesa y capellán de las monjas del convento.



Fig. 1214. *San Francisco de Asís*. Ca. 1700. Cocentaina. Iglesia de las Clarisas.

527.

Nuestra Señora de Sales. 1961.

Barro policromado. 90 cm.

Sueca. Iglesia de Nuestra Señora de Sales.

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 3120. ADV., *Arte Sacro*. Expediente: 30/ 18. ALEJOS MORÁN, A., "Parroquia de Nuestra Señora de Sales", en *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1986, p. 487. FERRI CHULIO, A., *La Mare de Déu de Sales de Sueca*, Valencia, 1994, p. 43.

La intervención sobre esta secular imagen, encargada en 1958 por el cabildo de párrocos de Sueca y la junta de la Real Asociación de la Virgen de Sales, para conmemorar el sexto centenario de su hallazgo, a decir de Ferri Chulio por el prestigio que reportó a José María Ponsoda la restauración de la Virgen de los Desamparados de Valencia, constituye una de las ulteriores realizaciones de la restauración en estilo en las comarcas valencianas. Si bien se afirma que fue la que se apareció en 1360 o 1361 al labrador Andrés de Sales, es obra de acusadas angulosidades, a la boga flamenca de comienzos del siglo XV, modelada en barro cocido (BURGUERA Y SERRANO, A., 1920, p. 41 y ss). En sustitución de los tonos monocromos que ostentaban los ropajes según las fotografías antiguas, la labor comprendió la realización de una nueva policromía, con ricos espolinados y orlas de hojarasca flamígera color salmón en la túnica, y azul turquesa en el manto, sobre un fondo de plata corlada [Fig. 1215].



Fig. 1215. *Nuestra Señora de Sales*. Primera mitad del siglo XV. Sueca. Iglesia de Nuestra Señora de Sales.

7.5.2. Restauraciones de retablos, tronos, etc.

528.

Retablo de San José. 1916.

Madera dorada y policromada.

Valencia. Antigua iglesia de San Andrés (Destruído).

Documentación: APEJMP., *Libro de Encargos*. Asiento nº 583.

Llevada a cabo a instancias del beneficiado Francisco Galiano, la reforma de la capilla de San José de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia, tercera desde los pies por el lado del evangelio (TORMO MONZÓ, E., *Levante*, 1923, p. 107), constituyó uno de los mejores trabajos realizados para los templos de la ciudad de Valencia por el obrador. Consistió en el embellecimiento del antiguo retablo, con talla dorada en oro fino, cuatro nuevas columnas, un rico frontal y un marco de rocalla para la valiosa tabla de la Virgen de la Leche, pintada por Joan de Joanes que recibía culto en el banco del retablo [Fig. 1216]. Dicho marco, decorado con grandes veneras, constituye el único resto de la intervención, anotada en 1916, que revistió el nicho del titular con una enrayada, nubes, y serafines, disponiendo su imagen, que también fue restaurada, sobre un trono con dos ángeles mancebos y seis serafines, modificando la peana para empotrarla en el interior de la nube, como se desprende de la fotografía antigua que lo muestra [Fig. 1217]. Las mejoras en la capilla continuaron en años sucesivos. En 1918 consta la instalación de dos ángeles mancebos para el comulgatorio de la capilla [L.E., nº 788], y en 1920 la construcción de la efigie procesional del santo con sus andas [L.E., nº 1137], ambos también por encargo del beneficiado Galiano. Destruído todo ello en 1936 con la excepción de la Virgen de la Leche y el fantástico marco de rocalla que la albergaba, en 1942 le fue encargada una réplica de la imagen destruida [L.E., nº 2602], dicha imagen, atribuida a Vergara, era a nuestro juicio obra anterior, de mediados del siglo XVII, a juzgar por el modelo del santo cogiendo al Niño de la mano, tomado de la pintura seiscentista de los reinos hispánicos que la divulgaron ampliamente.



Fig. 1216. José María Ponsoda, *Marco de la Virgen de la Leche de Joan de Joanes*. 1916. Valencia. Iglesia de San Andrés. Fig. 1217. *San José sobre su nuevo trono de ángeles*. Valencia. Antigua iglesia de San Andrés. (Destruído).

7.6. Obras varias.

529.

Pilar. Ca. 1915.

Escayola. 177 cm de altura.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Con estrías y decoración fitomórfica hibridación de roleos de acanto y guirnalda barrocas y estética *art nouveau* [Fig. 1218], presenta un capitel decorado con serafines [Fig. 1219]. Se trata de un pedestal decorativo en la línea de las decoraciones efímeras para fiestas y cabalgatas, con las que en ocasiones colaboró nuestro escultor.



Fig. 1218. José María Ponsoda, *Pilar*. Ca. 1915. Moncada. Colección Dolores Soler.



Fig. 1219. Detalle de la parte superior de la obra anterior.

530.

Ángeles atlantes. Post. 1916.

Yeso o cemento policromado. 111 x 50 cm.

Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

Datable con posterioridad a 1916, año en torno al que José María Ponsoda edificó su casa en Moncada, población natal de su primera esposa, con estudio, huerto y jardín, constituye buena prueba de su versatilidad técnica, aplicada a trabajos decorativos como estos atlantes para las jácenas que soportan la arcada del zaguán de la casa [Fig. 1220], realizados al margen de los materiales y procedimientos habituales a la imaginería. Los grandes pliegues, los cinturones gotizantes al modo del ángel del panteón Coromines en el cementerio de Montjuic, de Rafael Atché, o los rostros, de gran belleza, recuerdan la estatuaria francesa del siglo XIX, aún cuando les otorgara aspecto de ángeles, todavía perceptible a pesar de la mutilación de sus grandes alas que acometió durante la Guerra Civil, para evitar su total destrucción. Su examen denota asimismo el oficio del escultor puesto al servicio de trabajos de compleja ejecución técnica, como estas obras, trabajadas en yeso tallado, o vaciadas en cemento portland, técnica esta última con la que debió realizar los brazos que sostienen los faroles a modo de cirioferarios, a partir de un modelo en barro.



Fig. 1220. José María Ponsoda, *Ángel Atlante*. Post. 1916. Moncada. Casa familiar del escultor.

531.

Intervención sobre la Virgen de la Salud. 1939.

Madera policromada. 78 cm de altura.

Algemesí. Capilla de la *Troballa*.

Documentación: *Libro de Encargos*. Asiento nº 2491.

Al margen de la obra de restauración aplicada a piezas antiguas, se encuentra la intervención sobre la nueva imagen de la Virgen de la Salud patrona de Algemesí [Fig. 1221]. Se trata de un proceder que encuentra su fundamentación en el criterio tradicional sobre intervenciones en imágenes, solo que en este caso, como en el de la nueva Virgen de los Desamparados, de la iglesia de San Andrés de Valencia [L.E., 2525], realizada con discreto acierto por José María Perdigón, se actuaba sobre una obra reciente y no antigua. Destruída la efigie gótica original el 8 de septiembre de 1936 [Fig. 1222], la nueva fue realizada en la misma población, de forma precipitada por un grupo de aficionados a las bellas artes, dirigidos por el arquitecto Juan Segura de Lago (Algemesí, 1911-Valencia, 1972), quienes coordinados por él la modelaron en barro y la vaciaron en escayola, sacándola de punto en madera. La labor de José María Ponsoda consistió en retocar la talla y decorarla, como el propio escultor anotó: “Reformar una imagen Nuestra Señora Patrona y decorarla, (hecha por unos jóvenes aficionados)”. La intervención, sufragada por el Ayuntamiento de Algemesí, persiguió un mayor parecido con la original, algunas de cuyas astillas se conservan en una teca perforada sobre su pecho. La policromía prolija en estofados al temple sobre el dorado en plata corlada, con dibujo de moaré, y la pátina oscura de las carnaciones se ajustan a los presupuestos de la restauración en estilo asumidos por el escultor. A su considerable prestigio, revalidado con la restauración de la Virgen de los Desamparados de Valencia, unía el maestro realización del grupo de la Santísima Trinidad de la iglesia de San Vicente [L.E., nº 2056], destruido en 1936, y algunas imágenes de devoción de la Virgen de la Salud para particulares, como las documentadas en 1925 [L.E., nº 1607], 1928 [L.E., nº 1867], y 1939 [L.E., nº 2537], cuya realización sin duda supone una garantía de conocimiento de la imagen antigua, con la que ofrece mayores similitudes que la entronizada en 1944 para sustituirla, obra del escultor Felipe Panach Ballester. Testimonio del conocimiento de la imagen de Algemesí resulta la estampa cuadrículada a lápiz del obrador, utilizada para realizarlas, hoy en la colección Dolores Soler Ballester.



Fig. 1221. *Virgen de la Salud* construida en 1939 bajo la dirección del arquitecto Juan Segura de Lago. Algemesí. Capilla de la *Troballa*. Fig. 1222. Antigua *imagen* gótica de la *Virgen de la Salud* de Algemesí destruida en 1936.

7.7. Obras sin documentar.

532.

Retablo mayor de la casa natalicia de San Vicente Ferrer. Ca. 1915.
Valencia. Casa Natalicia de San Vicente Ferrer. (Destruído).

El retablo, ideado para el testero de la capilla de la Casa Natalicia de San Vicente Ferrer [Fig. 1223], cuya imagen había restaurado [L.E., nº 490], no figura documentado en el *Libro de Registro*, pero dado su planteamiento, semejante al del Corazón de Jesús de las Agustinas de Alcoi [L.E., nº 441], y el de San José de la iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302], es muy probable que fuera trazado por José María Ponsoda, aún a pesar de manifestar un carácter distinto al neobizantino de la Virgen del Rosario de la misma capilla de la Casa Natalicia que si nos consta documentado [L.E., nº 552]. El planteamiento que figura con variaciones en los folletos publicitarios de los obradores de imaginería valencianos de del primer cuarto del siglo XX [Fig. 1224], presentaba dos columnas con himóscapo relevado, a plomo sobre el altar, y un gran arco triunfal sobre el dado o fragmento de entablamento que remataba los soportes, adaptado al medio punto de la hornacina. Los planos ofrecían una rica decoración de roleos en relieve, como también la cornisa del arco, en cuyo centro se disponía un tondo con los escudos del santo y de la provincia dominicana de Aragón de la que pendía una gran guirnalda, y sobre él un gran mancebo tocando la trompeta y mostrando el libro en referencia a la identificación de San Vicente como ángel del Apocalipsis fundada en la sentencia: *Timete Deum et date illi honorem quia hora venit iudici eius* (Ap 14, 7). A los lados y elevados sobre peanas se disponían otros dos mancebos lampareros, completando el espacio disponible del testero.



Fig. 1223. *Retablo de San Vicente Ferrer. Ca. 1915.* Valencia. Casa Natalicia de San Vicente.

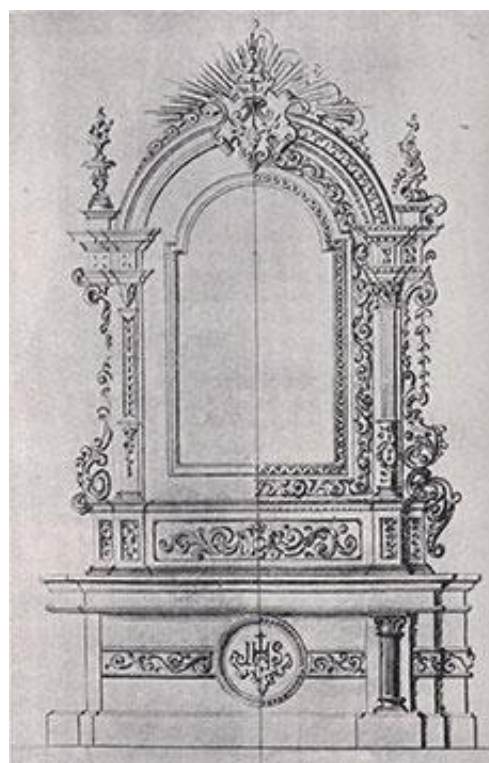


Fig. 1224. *Modelo de retablo. Ca. 1930.* Álbum de la Compañía Española de Artículos Religiosos.

533.

San Francisco de Asís. Ca. 1915.

Madera policromada. Tamaño inferior a un metro.

Aldaia. Iglesia de la Anunciación.

Conservada actualmente en la iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación de Aldaia, es obra procedente de alguna donación particular [Fig. 1225]. Se trata de una reducción de las imágenes de la Orden Tercera de Moncada [Fig. 1226], hecha de nuevo por José María Ponsoda con diversas variaciones [L.E., nº 2922], y los Terciarios Capuchinos de Alfara del Patriarca [L.E., nº 1216], esta última identificada con la publicada en el álbum de la *Compañía Española de Artículos Religiosos (Compañía..., Op. cit., p. 220, nº 6319)*. Al igual que en ellas, el santo arrodillado sobre un trono de nubes ostenta los estigmas perforados por clavos. El modelo, como se ha señalado se relaciona con algunas imágenes del santo de Asís de Damián Pastor, como la de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, y la pequeña de los Capuchinos de l'Olleria.



Fig. 1225. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís. Ca. 1915.* Aldaia. Iglesia de la Anunciación.



Fig. 1226. José María Ponsoda, *San Francisco de Asís. 1949.* Moncada. Iglesia de San Jaime.

534.

San José. Ca. 1919.

Madera policromada.

En comercio del arte en 2016.

Inscripciones: "ID A JOSE". (En el orbe).

El santo, de pie, sobre un trono de nubes, apoyado sobre la vara de la elección, acoge al Niño, que dispuesto sobre un orbe en el que se lee la divisa: "ID A JOSE", dirige sus brazos hacia él, haciendo honor a ella. La imagen [Fig. 1227], obra de devoción de pequeño tamaño, de la que existe un modelo en la casa familiar del escultor en Moncada [Fig. 1228], se relaciona con las obras labradas durante la posguerra para Albaida [L.E., nº 2522], y Alcázar de San Juan (Ciudad Real), [L.E., nº 2583], en la utilización de modelos comunes a la estampa devota y la imagineria seriada de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Relacionado con este modelo se encuentra la referencia en 1916 a una obra de devoción para un particular que figura en el *Libro de Encargos*: "San José de 78 cm tallado en madera y decorado. el Divino Niño de pie sobre la esfera" [L.E., nº 576].



Fig. 1227. José María Ponsoda, *San José*. Ca. 1915. Valencia. Antigüedades Art Decó.



Fig. 1228. José María Ponsoda, *probable boceto de la imagen anterior*. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

535.

Dolorosa. Ca. 1920.

Madera policromada. Tamaño natural.

Sotresgudo (Burgos). Iglesia de San Miguel.

Carente de referencias documentales, es obra segura de José María Ponsoda. Nuestro escultor realizó para la iglesia de San Miguel de Sotresgudo, donde se conserva un nazareno de vestir de filiación valenciana, en la línea del arte de los hermanos Pastor, un notable conjunto de imágenes, integrado además por los Sagrados Corazones de Jesús y de María [L.E., nº 941], una Purísima Concepción [L.E., nº 942], y un San Isidro [L.E., nº 1143]. La obra [Fig. 1229], datable en torno a 1920, cronología de esta última imagen, muestra la Virgen vestida con túnica y manto, con la mano en el pecho, sosteniendo la corona de espinas. Un puñal traspasa su pecho en referencia a la profecía de Simeón: “Y a ti una espada de atravesará el alma” (Lc, 2, 35). El modelo reelabora las creaciones de la escultura barroco-clasicista, divulgadas a través de las estampas [Fig. 1230], en combinación con un realismo adusto que recuerda la Virgen del grupo *El Tránsito de San José*, de la Iglesia de San Lorenzo de Valencia [L.E., nº 1302], cuya mascarilla reaprovecho el maestro después de la Guerra Civil para convertirla en un relieve de la Virgen del Carmen.



Fig. 1229. José María Ponsoda, Dolorosa. Ca. 1920. Sotresgudo (Burgos). Iglesia de San Miguel.



Fig. 1230. Dolorosa que se venera en la iglesia de Santa María In Via de los Siervos de María de Roma, según una estampa devota.

536.

Cabeza de santo. Ca. 1922.

Madera policromada. 20,5 x 13 x 14 cm.

Colección particular.

Adquirido en el mercado del arte [Fig. 1231], debió formar parte de una obra de mayor tamaño destruida en la Guerra Civil. El rostro oval, los marcados pómulos, la melena corta con las puntas curvadas hacia dentro y la expresión devota es la propia de José María Ponsoda [Fig. 1232].



Fig. 1231. José María Ponsoda, *Cabeza de Santo*. Ca. 1922. Colección particular.

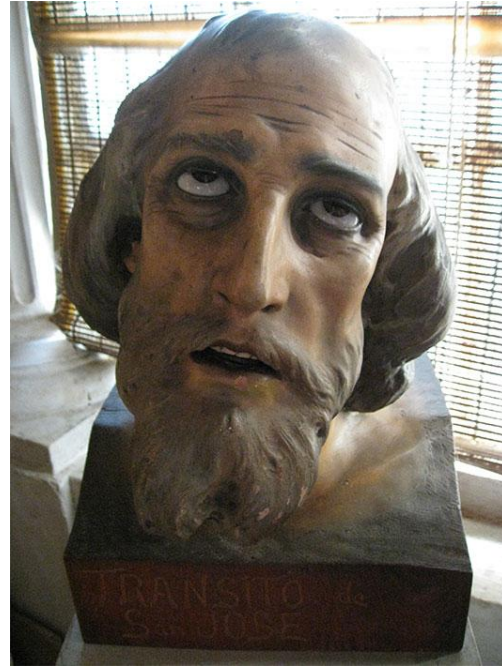


Fig. 1232. José María Ponsoda, *Cabeza de San José*. 1922. Moncada. Colección Dolores Soler Ballester.

537.

San Antonio de Padua. Ca. 1923-1929.

Madera policromada. 70 cm de figura. 80 x 29 x 28 (medidas totales).

Palma de Gandía. Hermanos Terciarios Franciscanos. Centro de Acogida San Francisco de Asís.

Sobre un suelo de roca, y con marcado *contraposto*, sostiene cariñosamente al Niño Jesús que acaricia su barba, mientras el libro abierto, alusivo al magisterio, yace orillado a un lado en el suelo. Se trata de una obra de notable calidad [Fig. 1233], dentro del tono devoto, como atestigua el tratamiento cuidado de los ropajes del hábito, la anatomía del Niño, o los rostros de las dos figuras. Las similitudes de la mascarilla con la de la imagen de los Capuchinos de Santander [L.E., nº 1379], o el *San Buenaventura* encargado por el “obispo de Pastrana” [L.E., nº 1921], aconsejan datar la obra a partir de 1923.



Fig. 1233. José María Ponsoda, *San Antonio de Padua*. Ca. 1923. Palma de Gandia. Hermanos Terciarios Franciscanos.

538.

Nuestra Señora de Aguas Vivas. Ant. 1936.

Madera policromada.

Carcaixent. Colección Vicente Guerola Blay.

Aunque no documentada, la obra tallada en madera de ciprés, coetánea de la venerada en el antiguo convento de Aguas Vivas, obra del escultor Andreu Robres datada en 1736, debió ser intervenida por nuestro escultor con anterioridad a 1936, en tanto el rostro de la Virgen muestra sus rasgos característicos [Fig. 1234]. El maestro en las décadas anteriores realizó alguna intervención de estas características para Carcaixent.



Fig. 1234. *Virgen de Aguas Vivas*. Ca. 1736.
La mascarilla manifiesta los rasgos característicos de José María Ponsoda.

539.

Crucifijo. Post. 1939.

Madera policromada. Tamaño natural.

Valencia. Iglesia del Pilar.

Relacionado estrechamente con el *Crucificado* de Yecla [L.E., nº 2565], se trata indudablemente de una obra situada en sus mismas coordenadas. La poderosa anatomía, el paño de pureza, y la dulzura de la expresión [Fig. 1235], remiten sin duda a esta imagen, basada en el célebre Cristo de Limpias (Cantabria), del que los talleres de Olot realizaron numerosos modelos, tanto de gran tamaño de la imagen completa, como de la cabeza, en forma de busto, para la devoción particular. Como la de Yecla, con la que comparte notables paralelismos [Fig. 1236], debió tallarse por la misma época, pudiendo tratarse de la encargada por la señora de Don Juan Villalonga en 1940 [L.E., nº 2575], por más que la imagen se exponga actualmente sobre un muro liso y no sobre un nicho u “hornacina” a la que se alude en el asiento.

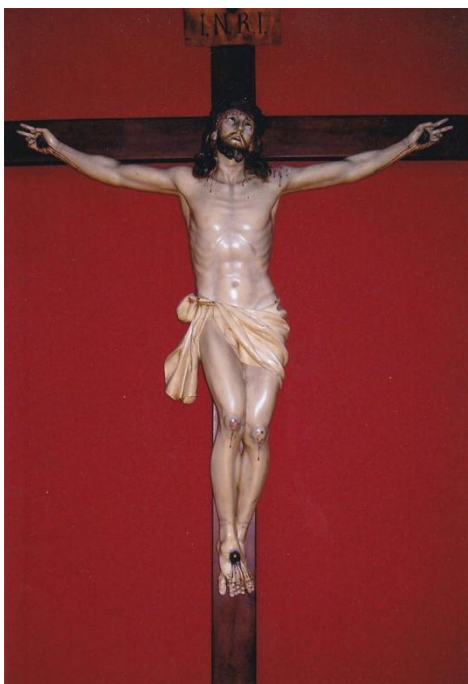


Fig. 1235. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Post. 1939. Valencia. Iglesia del Pilar.



Fig. 1236. José María Ponsoda, *Crucifijo*. Ca. 1940. Fotografía del obrador.

540.

San Guillermo de Aquitania. Ca. 1940.

Madera policromada.

Castielfabib. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.

De tamaño poco inferior al natural, la imagen [Figs. 1237, 1238], realizada en sustitución de la antigua, labrada por José Esteve Bonet en 1796, a la que acaso toma por modelo, simplificando la composición: “Un San Guillermo con un Crucifijo en brazos y un niño ángel en la peana...” (MARTÍ MAYOL, J. V., *Biografía de Don José Esteve Bonet, escultor*, Castellón, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1867, p. 25.), es obra de notable mérito, en la línea del *San José* de la iglesia de Albaida [L.E., nº 2522], o los Santos Abdón y Senén de Almoradí, como atestigua la belleza del rostro, las correctas proporciones del cuerpo y la armonía de la composición.



Fig. 1237. José María Ponsoda, *San Guillermo de Aquitania*. Ca. 1940. Castielfabib. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.



Fig. 1238. Detalle de la cabeza de la anterior imagen.

541.

Virgen de los Dolores. Ca. 1940.

Madera policromada para vestir.

Catí. Iglesia de la Asunción.

Conservada en la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Catí, es obra de tamaño casi natural, realizada sin duda con un ajustado presupuesto, como indica la aureola de latón troquelado, y la peana sobre la que asienta, obra de algún artífice local. El rostro noble, de semblante añorado, con el entrecejo fruncido [Fig. 1239], puede relacionarse con otras dolorosas del maestro, singularmente con la de la iglesia del Rosario del barrio del Canyamelar en Valencia [L.E., nº 2667], [Fig. 1240], aún sin resultar réplica de ninguna, en tanto concebidas como obras de estudio, ofrecen generalmente rasgos propios e individualizados. La realización de esta obra atestigua el prestigio del escultor en las comarcas del norte de Castelló.



Fig. 1239. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. Ca. 1940. Catí. Iglesia de la Asunción.



Fig. 1240. José María Ponsoda, *Virgen de los Dolores*. 1941. Valencia (Canyamelar). Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.

542.

Virgen del Carmen. Ca. 1940.

Madera policromada para vestir. Tamaño natural.
Rubiños de Mora. Iglesia de la Santa Cruz.

La imagen muestra a la Virgen de pie, sobre una peana sencilla, de esquinas cortadas, pintada con una imitación marmórea, con las manos juntas portando el escapulario [Fig. 1241], según la iconografía seguida por los Carmelitas Calzados, inspirada en la Visión de la Mujer del Apocalipsis (Ap. 12.). Se trata de una recreación de la imagen antigua, destruida en 1936, inspirada por la efigie que se veneraba en el convento carmelitano de Valencia [Fig. 1242], atribuida al escultor y arquitecto de la orden Fray Gaspar de Sant Martí. Presenta cabeza y manos anatomizadas y el cuerpo en forma de una túnica sencilla. Pese a no estar documentada es obra segura del artista, como atestigua el rostro de labios prietos y ojos rasgados, relacionable con las vírgenes de las Injurias de Callosa d'en Sarrià [L.E., nº 2507], y los Desamparados de Moncada [L.E., nº 2569], y la peana marmórea semejante a algunas obras, como las dolorosas de Blanca y Oliva.



Fig. 1241. José María Ponsoda, *Virgen del Carmen*. Ca. 1940. Rubielos de Mora. Iglesia de la Santa Cruz.



Fig. 1242. *Virgen del Carmen* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia. Estampa de 1906.

543.

Niño Jesús. Ca. 1940.

Madera policromada.

Peñas de San Pedro (Albacete). Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.

El Divino infante [Fig. 1243], de pie, sobre un trono de nubes, del que emerge un orbe hemisférico, enseña su corazón, tras el cual se oculta una teca, pensada para disponer los nombres, o los deseos demandados al Niño por los donantes, y extiende la mano en expresión generosa, según modelo inspirado por la estampa [Fig. 1244], o la imaginería devota de reproducción. A pesar de la carencia de referencias documentales, la imagen es obra segura de José María Ponsoda, labrada en torno a la década de los años cuarenta, relacionable con el *Niño Jesús* de La Font d'Encarròs, una década posterior, [L.E., nº 3030]. A diferencia de éste, realizado sin duda con un presupuesto inferior, la túnica está íntegramente espolinada y el rostro, de mayor belleza resulta más expresivo y vivaz, no obstante el tono demacrado de la carnación, producto de la oxidación de los pigmentos. Aunque nuestro escultor realizó en 1926 un San Francisco de Asís para las Terciarias Franciscanas de Arenas de San Pedro, la obra procede de la capilla de las religiosas Paúlas, congregación para la que José María Ponsoda atendió numerosos encargos.



Fig. 1243. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1940. Peñas de San Pedro. Iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza.



Fig. 1244. *Niño Jesús*, cromolitografía devota. Ca. 1920.

544.

Niño Jesús. Ca. 1957.

Madera policromada.

Valencia. Casa Madre de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Datable en torno a 1957, año en el que José María Ponsoda estrechó su relación con las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia, presenta el Niño sobre un orbe semiesférico, vestido con túnica ceñida, con el corazón inflamado, y los brazos extendidos en señal de ofrecimiento [Fig. 1245], según modelo inspirado en las estampas de devoción [Fig. 1246], o en las imágenes de reproducción seriada basadas en ellas. La obra, utilizada en la ceremonia de la profesión religiosas de las novicias, resulta muy similar al *Niño* de La Font d'Encarròs [L.E., nº 3030], del que se diferencia en el rostro, de carácter más logrado, y en la presencia del Corazón, que puede extraerse de la escultura, y aloja una teca como resulta habitual. La policromía original, de la que únicamente resta el cinturón, presentaba una riquísima ornamentación rayada sobre la túnica, enteramente dorada en oro comercial, a la manera de los paños judíos.



Fig. 1245. José María Ponsoda, *Niño Jesús*. Ca. 1957. Valencia. Casa Madre Hermanitas Ancianos Desamparados.



Fig. 1246. *Niño Jesús*, cromolitografía devota. Ca. 1920.

545.
Serafín. Ca. 1960.
 Madera policromada. 17 x 34 x 12 cm
 Colección particular.

Fue adquirido a Francisco López Pardo, colaborador de José María Ponsoda, en la última etapa del obrador, quien lo realizó para uno de sus trabajos. Se afirma que para una carroza ejecutada por encargo de los Capuchinos. Por causas desconocidas no llegó a instalarse. Aunque no hemos documentado ningún encargo de estas características para la orden, la noticia suministrada en su día por López Pardo puede ser cierta. El semblante vivo de la obra, especialmente los labios entreabiertos [Fig. 1247], resulta familiar a las obras infantiles del maestro, que en opinión de nuestra fuente fue testigo de cómo la realizaba por su propia mano.



Fig. 1247. José María Ponsoda, *Serafín*. Ca. 1960. Colección particular.

8. CONCLUSIONES.

Para concluir expondré una síntesis de las principales conclusiones a las que he llegado a raíz de la elaboración de esta tesis. Mi empeño venía precedido por la carencia de referencias historiográficas estimables sobre nuestro escultor. Si bien se conocían los hechos principales de su vida, la formación en Barcelona y Valencia, la participación en la Exposición Regional de 1909, o la concesión de la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice*, se desconocían muchos detalles de su biografía. En realidad este hecho no resulta privativo de los escultores contemporáneos que como él dedicaron su vida y su arte a las obras en madera policromada de carácter religioso, sino que en sentido amplio hunde sus raíces en la escasa atención que generalmente suscita la escultura, frente a otras artes, y la valenciana en particular, en tanto al desdén historiográfico hemos de sumar la escasa presencia de la religiosidad popular en la vida pública, que en comunidades autónomas como Andalucía, Murcia o Madrid ha propiciado su puesta en valor y recuperación historiográfica.

A pesar de las referencias que atestiguan su prestigio y popularidad en la Valencia de su tiempo, su muerte determinó el olvido prolongado de su figura, rescatada en diccionarios y obras de conjunto desde finales de los ochenta. A partir de entonces se han sucedido las obras que lo citan. Aunque abundantes, raramente estas obras aportan noticias de interés, pues por lo general suelen basarse en lo ya publicado, repitiendo sus mismos errores. La exposición monográfica sobre el maestro, celebrada en Almoradí, en 2006, a pesar de sus limitaciones, marcó el punto de inflexión a partir del cual es posible hablar de una recuperación del artista y su obra, coincidiendo con la valoración de la imaginería del siglo XX que se percibe en Andalucía y el sureste peninsular. Esta recuperación de la personalidad artística de José María Ponsoda, a la que he pretendido contribuir, hubiera sido muy limitada si hubiera prescindido del contexto en el que se forjó, y de los antecedentes y consecuencias que la enmarcaron.

El esplendor de la imaginería valenciana de la primera mitad del siglo XX que José María Ponsoda conoció a raíz de su establecimiento en la capital del antiguo Reino, a comienzos del siglo, y al que él mismo coadyuvó con su arte, hunde sus raíces en el segundo tercio del siglo XIX, momento en el que a diferencia de otros centros, la ciudad mantuvo una notable actividad escultórica, como Feliu Elías reconoció. Aunque entonces se llevaron a cabo las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz, que limitaron sensiblemente la capacidad de financiación de las instituciones religiosas, en Valencia siempre existió una demanda de imágenes, procedente tanto de sus pueblos y ciudades, como de otras provincias, y en consecuencia de artífices que la llevaran a cabo. De este modo, fueron los escultores activos en esta época, los que formaron a los protagonistas del episodio posterior, en el que se consumó la revitalización del género, que concluye en los años sesenta del siglo XX. El inicio de dicha revitalización fue obra de los miembros de la generación nacida en los primeros años del siglo XIX, a quienes con propiedad no correspondía ya considerar artistas barrocos, por más que aún lo fueran sus maestros, con los que en ocasiones se formaron. A ella pertenecieron Antonio Esteve Romero, Antonio Marzo Pardo, José Piquer Duart, Francisco Bellver Collazos, y Francisco Pérez Figueroa. En tanto responsables de los obradores y docentes en la Escuela de San Carlos, ejercieron una influencia en la formación de sus discípulos, coadyuvando al mantenimiento de los patrones tardo-académicos y neoclásicos, en su doble condición de imagineros de oficio y escultores académicos. Si estos primeros nombres garantizaron la continuidad de la imaginería como género. Una segunda generación, capitaneada por escultores como Modesto Pastor y Felipe Farinós, transmitió sus pautas formales hasta las últimas décadas del siglo XIX.

Autor el primero de abundantes obras esparcidas por varias provincias y maestro de numerosos discípulos, fue el padre de la imagen escultórica religiosa valenciana postbarroca, entendiendo este adjetivo no solo en términos de estilo, sino también de cronología, en tanto codificó las claves de la tradición vernácula que se transmite hasta el siglo XX, en obras como la *Virgen de la Asunción* de Trujillo o el Trono de la Virgen del Remedio de Albaida. Al segundo correspondió el honor de haber introducido el historicismo neogótico en el Retablo mayor de la catedral de Valencia, enviando como los escultores de la generación anterior, obras a diversas provincias del Estado y aún del extranjero. La proyección de Valencia como centro escultórico no era nueva, pues se constata ya en los tiempos barrocos, pero en el último tercio del siglo XIX alcanzó enorme notoriedad. Coincidiendo con la revitalización de la vida religiosa que se registra durante la Restauración, en Barcelona y Valencia se asiste al surgimiento de grandes obradores en los que se lleva a cabo el completo amueblamiento de los templos levantados o remozados entonces. Estos obradores abastecieron todo el mercado peninsular a excepción de Madrid, donde en atención a su capitalidad confluyeron escultores de ambos centros que allí se establecieron, y aún las tierras de ultramar, de imágenes realizadas generalmente según los patrones del historicismo y del realismo de expresiones vivaces, que se abre paso desde los años sesenta del siglo.

Relacionado con esta corriente que vive su apogeo en sus décadas finales y con la mejor herencia tardo-académica está Ricardo Soria. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde introdujo el modelo vivo, tuvo una destacada aportación a la imagen escultórica religiosa valenciana, como atestiguan los testimonios fotográficos y las escasas obras suyas que sobrevivieron a las destrucciones de 1936, entre las que se cuenta el *San José* de la iglesia parroquial de Benigánim y el *Cristo del Amparo* de la ermita de Beniarrés. Al margen de la aportación de Soria, los escultores valencianos que capitanearon los obradores valencianos más activos estuvieron más influidos por el seguimiento de la tradición devota, singularmente José Guzmán, Damián Pastor, y Luís Gilabert Ponce. Con ellos se formaron los escultores que cultivaron la imaginería en la ciudad hasta el ocaso del género. Singularmente Damián Pastor, cuyo estilo se caracteriza por la perfección técnica, la belleza de los rostros y el carácter logrado de las expresiones, y en cuyo obrador ingresó José María Ponsoda tras su llegada a Valencia. Su estela perduró hasta el siglo XX a través de sus numerosos discípulos.

Durante el primer tercio de siglo se asiste a la desvinculación de los imagineros valencianos de su condición de docentes en la antigua Escuela de San Carlos, que detentaron sus predecesores de la generación anterior, en correspondencia con la mayor dedicación que exigía su condición de maestros de importantes obradores, de los que dan cuenta los abundantes folletos publicitarios. Vicente Tena Fuster, Aurelio Ureña, José María Tena Fuster, José Castrillo Martínez, José March Coll, José Gerique Chust, Modesto Quilis Castelló, Amador Sanchis Ferrandis, Melitón Comes Guasp, José Romero Tena, Venancio Marco Roig, Alfredo Badenes, Pío Mollar, y José María Ponsoda Bravo, constituyen nombres de referencia de la época. Testimonio del extraordinario desarrollo alcanzado por la imaginería en la ciudad, al calor de las circunstancias surgidas en la época anterior, lo constituyen sus numerosos trabajos conservados fuera del ámbito valenciano. La eficiente organización de sus obradores, nutridos de excelentes profesionales, posibilitó una producción ingente, aún cuando algunos de ellos fueron capitaneados por pintores de imágenes y no por escultores. Durante esta época se asiste a una barroquización del estilo, consecuentemente con el olvido de los postulados neoclásicos y la aceptación de la cultura regionalista. Paralelamente a este proceso, se mantiene el realismo, asumido parcialmente en detalles

menores superpuestos a fuentes y modelos tradicionales. Durante la época de entreguerras se inicia la renovación del género, de la mano del clasicismo mediterraneista y el realismo de raíz castellana. En esta renovación consumada en la época siguiente, tomaron parte escultores como Juan Bautista Palacios, Antonio Ballester Aparicio, Carmelo Vicent, Ignacio Pinazo Martínez, Vicente Beltrán, o Francisco Marco Díaz-Pintado.

El segundo tercio del siglo XX vendría condicionado por las consecuencias de la Guerra Civil y los avatares restauradores. Aunque los grandes obradores de comienzos de siglo todavía mantenían su actividad, su época de esplendor ya había pasado. En ese sentido, fueron los escultores formados en ellos, los que detentaron el mayor protagonismo en la vasta empresa que se les ofrecía. Frente a los obradores anteriores, la mayoría de los que proliferaron en este momento tenían un carácter marcadamente familiar. A pesar de que la gran mayoría de las obras se hicieron para sustituir a las destruidas durante los años de la contienda, y en consecuencia se plantearon como reconstrucciones, condicionando el estilo hacia el historicismo, la renovación de la imagen religiosa valenciana iniciada en el primer tercio de siglo prosiguió su camino, de la mano nuevamente del clasicismo más o menos influido por la vertiente mediterraneista, y del realismo moderno de raíz castellana, con la aportación de escultores como José Capuz, Vicente Navarro Romero, Ramón Mateu, José Arnal, Mariano Benlliure, Luís Marco Pérez, Carmelo Vicent o Francisco Marco Díaz-Pintado, activos todos ellos en la etapa anterior. Desde finales de los años cincuenta, a esta renovación fundada en el respeto a la tradición, se superpuso la procedente de las vanguardias, cuya rehabilitación vino sancionada por las exposiciones internacionales, en las que empezaron a tomar parte artistas españoles. Nombres como José Esteve Edo, Vicente Perelló Lacruz o Alfonso Gabino, asociados con anterioridad a la imagen tradicional o a la renovación clasicista, se enmarcan en este momento. Los escultores de la renovación clasicista y realista, y aún aquellos de carácter más tradicional trataron de adaptarse a los cambios, sustituyendo las policromías al uso por otras más discretas, sin llegar a modificar en lo sustancial sus presupuestos escultóricos generalmente distantes a la estética del *aggiornamento*. Las consecuencias de los criterios conciliares, restrictivos a la imagen escultórica en general, y a la madera policromada en particular, que ahora habría de competir con nuevos materiales, determinaron el final de este arte. Con los escultores formados en la posguerra, muchos de ellos discípulos y colaboradores de José María Ponsoda, concluye la imagen escultórica religiosa valenciana.

Como muchos de los nombres a los que se ha hecho referencia, José María Ponsoda nació en el seno de una familia humilde, oriunda de Cocentaina, establecida pocos años antes en Barcelona. Carente de antecedentes artísticos, asistió a una escuela regentada por los Salesianos, donde debió empezar a manifestar sus primeras inquietudes artísticas. Decidida su vocación, la formación del joven José María comprendió como la de tantísimos escultores, los estudios académicos, cursados en la Escuela de *Llotja* de Barcelona entre 1895 y 1898, y el aprendizaje práctico de la técnica de la escultura, en el obrador del escultor Francisco Torrás. Sus años de juventud debieron desarrollarse en un clima de precariedad, como atestiguan las solicitudes de matrícula gratuita los cursos 1896-1897 y 1897-1898, y los accésits al premio de Bellas Artes del Patronato de la Juventud Obrera en las ediciones de 1897 y 1900. Establecido en Valencia en torno a 1901, prosiguió su formación ingresando en el acreditado obrador de imaginería de Damián Pastor, que debió abandonar hacia 1904. En ese año figura domiciliado en la calle *Vora Séquia*, junto a su flamante esposa Dolores Bravo Molina, con la que se habría casado poco antes. Los inicios del obrador

debieron ser difíciles, como atestiguan las numerosas obras de devoción y los encargos procedentes de doradores y pintores de imágenes, sujetos a condiciones poco ventajosas. No obstante, su talento no tardó en revelarse en obras como el *San Francisco* de la Orden Tercera de Moncada, o el *San Francisco de Borja* de Torís. Dichas obras cimentaron su prestigio y le valieron nuevos y sucesivos encargos, permitiéndole sobreponerse a las desgracias familiares que debieron representar el fallecimiento de sus hijos, aceptando los primeros aprendices del obrador. A lo largo de estos años su prestigio profesional crece, y el escultor traslada obrador y vivienda a la calle San Lorenzo, admitiendo nuevos aprendices y colaboradores. Entre 1911 y 1913 fue profesor del Instituto General y Técnico, y en fecha indeterminada de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Hacia 1916 iniciaría la construcción de una casa en Moncada con vivienda, estudio, huerto y jardín. En 1932 se le concede la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice* a instancias del arzobispo de Valencia Prudencio Melo y Alcalde. La Guerra Civil debió constituir un duro revés a su trayectoria. Al saqueo del obrador y los chantajes sufridos, han de sumarse las dificultades para llevar a cabo trabajos de imaginería, subsistiendo gracias a las obras decorativas en barro y las imágenes de devoción de pequeño tamaño para clientes de confianza que no pudieran comprometerle.

El final del conflicto se saldó con el encargo de la restauración de la imagen de la *Virgen de los Desamparados* de Valencia y de otras muchas, así como con la realización *ex novo* de numerosas imágenes patronales destruidas durante el conflicto. Las obras donadas por el escultor en esta época a diversos templos, especialmente a los regentados por los Franciscanos, pueden relacionarse con los méritos reconocidos años atrás por la concesión pontificia. A los apremios temporales en la realización de su trabajo, tuvo que sumar su delicada salud, y el fallecimiento de su esposa, y la mayoría de sus familiares. En 1947 recibió el homenaje de los imagineros y el medio artístico valenciano, y al año siguiente rehízo su vida casándose con Amparo Ballester Boix. Sus últimos años transcurrieron entre el trabajo, decantado en esta época por los encargos procedentes de la congregación de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados y su nueva familia. Arropado por ella, el escultor falleció en Valencia el 17 de octubre de 1963.

El óbito señalado por la prensa de la época, coincidió con un momento de depreciación del género. Consecuencia directa de todo ello resulta el olvido del su perfil humano. La personalidad que se revela de los hechos principales de su vida, es la de un escultor plenamente identificado con su trabajo, en estrecho contacto con la vida religiosa, amante de las bellas artes, inserto en el medio local, activo y bien relacionado, sobre todo con el clero, y el artesanado de la ciudad. Educado por los salesianos, fue miembro de diversas cofradías, apadrinó a varios religiosos, y suscribió numerosas publicaciones católicas, regalando como se ha dicho diversas obras a lo largo de su vida, entre ellas la *Purísima* de la catedral de Valencia, la más conocida de acaso. Este modo de proceder, resultó consecuencia de su religiosidad, a la que responde su concepto de imagen escultórica. Su vida transcurrió entre interminables jornadas de trabajo en el obrador, celebraciones religiosas, y ocasionales actos de sociedad. A esta vivencia religiosa responden también las diversas imágenes de devoción que albergó en su domicilio, así como los títulos de su biblioteca, integrada por libros de espiritualidad, y biografías de religiosos y artistas. Los libros de arte y fundamentalmente las obras antiguas que coleccionó, nos informan de su vocación artística, al tiempo que devienen testimonio elocuente de la prosperidad alcanzada desde unos comienzos modestos. Esta prosperidad se basó en su profesionalidad y competencia al frente de un disciplinado obrador, en el que surgieron miles de trabajos, y se formaron generaciones de escultores

durante casi seis décadas. José María Ponsoda afirmaría al final de su vida que su existencia había sido el trabajo, y aún así no se había hecho rico. La concesión de la medalla *Pro Ecclesia et Pontifice* en 1932, y algunas distinciones menores constituyeron como hemos visto el reconocimiento a una trayectoria profesional, alejada de certámenes y concursos. Atento siempre a complacer a los clientes no rehusó reconocerse imaginero, a diferencia de muchos escultores encumbrados, proclives a denostar sus obras en madera policromada. Incluso algunas obras civiles como los ángeles que soportan la jácena del zaguán de la casa familiar recuerdan las obras religiosas. Como ya era habitual en su tiempo también nuestro escultor tomó parte en algunas exposiciones de arte, como la Regional de Valencia de 1909, la Iberoamericana de Sevilla de 1929, y las dos Muestras de Arte en Madera, celebradas en Valencia en 1946 y 1947. Su participación en ellas revela el deseo de no permanecer al margen de la revitalización de la imagen escultórica religiosa valenciana, a la que contribuyó con su obra y su docencia sobre generaciones de artistas. Ya muerto el maestro, su obra volvió a exponerse en Moncada (1979), y Almoradí (2006). Esta última muestra llevada a cabo en fechas recientes constituye el punto de inicio de su recuperación.

Capítulo fundamental a la hora de abordar la figura de José María Ponsoda en el contexto de la imagen escultórica religiosa valenciana de su tiempo, lo constituye el estudio del obrador. El papel detentado por los obradores de imaginería de la capital del antiguo Reino, resulta determinante para entender el auge de la ciudad como centro escultórico desde el último tercio del siglo XIX, adquiriendo carácter de verdadera institución. Su influencia resulta trascendental en la formación de los artistas, y en la materialización de una producción abundante, extendida por las provincias del Estado y aún por los países sudamericanos.

Establecido inicialmente en la calle *Vora Séquia*, en torno a 1904, el obrador del maestro se trasladó hacia 1910 a una planta baja de la calle San Lorenzo, propiedad de los Franciscanos. Esta nueva ubicación cercana a la catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados, visitada a diario por numerosos fieles, resultaba cercana a la de otros reputados imagineros, revelando por ello la creciente apreciación de su arte. A diferencia del siglo XIX en el que los locales eran propiedad de los maestros y formaban unidad con su vivienda, en el siglo XX se trató en su mayoría de locales alquilados. Generalmente un bajo en el que hallaron acomodo potros, herramientas, y modelos, en ocasiones procedentes en parte de otros más antiguos que le habían precedido en el tiempo. Juntamente con su legado material, cuya conservación hace al obrador de José María Ponsoda único, dentro del marco de la imagen escultórica valenciana de su tiempo, su patrimonio por excelencia fueron los recursos humanos. Integrado en torno a 1910 por una decena de efectivos, y en los años anteriores a la Guerra Civil por 5, fue de los medianos, como atestigua la realización de la policromía fuera de sus paredes. Frente a los grandes obradores del primer tercio del siglo XX, durante la posguerra proliferaron los pequeños, de carácter familiar, como se ha señalado. En esta época, en la que el maestro dejó de admitir aprendices, ya no era habitual que pervivieran más de dos generaciones, como ocurrió con el suyo. Con todo, sus seis décadas de existencia dejaron una impronta imborrable en la imagen escultórica religiosa valenciana, merced a su abundante obra, y a la formación de varias generaciones de escultores.

Herederero de una tradición anterior a la enseñanza académica reglada, el obrador constituyó el garante de la transmisión del oficio, al abarcar no solamente el modelado y vaciado que aquella ofrecía por requerir menos medios materiales, sino también la talla en madera y piedra, y en algún caso también el dorado y la policromía. Esto solo fue posible en virtud de una praxis organizativa que establecía su segmentación en

maestros, oficiales, y aprendices. En orden a una mayor eficiencia, las tareas realizadas por cada uno de ellos se correspondían con sus progresos. Dicha praxis procedía de la época gremial, pero resultó útil a la moderna división del trabajo, revelándose igualmente eficiente en la formación de los futuros profesionales. De hecho, la mayoría de los escultores valencianos premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes habían simultaneado sus estudios académicos con la práctica en uno o varios obradores, en los que adquirieron su oficio. De este modo, el arte de nombres de referencia como José Capuz o Luís Marco Pérez, se vincula a su paso por algunos de los numerosos obradores que existían en la Valencia de la época. También sucede así con José María Ponsoda. El *San Narciso* de devoción, conservado en colección privada, tallado el año de su venida a la ciudad del Turia, revela su pericia a la edad de 18 años. Si el obrador era ante todo el nombre del maestro, nuestro escultor formado en Barcelona y Valencia, había desempeñado también la docencia en la Escuela de Artes y Oficios, y el Instituto General y Técnico de esta última ciudad. Su competencia se revela en la realización de las tareas más comprometidas del proceso escultórico, como la realización de los modelos, y rostros de las imágenes, y en la formación de sus discípulos, tarea en la que pudo delegar ocasionalmente en alguno de sus oficiales más aventajados. Estos últimos habían concluido su aprendizaje y podían trabajar todas las partes de la obra. En el lugar inferior a los oficiales figuraban los aprendices. Carentes todavía de dominio sobre el oficio, iniciaban su formación a edad temprana, y realizaban algunas tareas en correspondencia con sus progresos.

Algunas descripciones literarias y cuadros de los llamados de *atelier* han proyectado una visión idílica del obrador, fundada en la concepción de reducto del trabajo artesano, al que cabría dar por supuesto un sistema ideal de relaciones paternalistas, por oposición al maquinismo y a la modernidad. Frente a estas percepciones, los testimonios de los escultores ofrecen visiones menos idealizadas, juzgándolo generalmente desde un punto de vista materialista, como sistema organizativo, o como el lugar en el que tomaron cuerpo las imágenes, despojado de mistificaciones y visiones evocadoras. En tanto los grandes obradores valencianos de comienzos del siglo XX en los que se formaron la mayoría de los escultores que llegaron hasta los años sesenta, daban cabida a una legión de operarios, se acuñó la adjetivación “industrializados” para hablar de ellos. La consideración de arte repetitivo e industrial de la imaginería valenciana de la época, se funda más en la utilización recurrente de un acotado número de modelos, difundidos por los folletos publicitarios de los principales establecimientos, que en el empleo de maquinaria, o en la fabricación de obras en serie, reducidas generalmente a vaciados en escayola de devoción, a los que José María Ponsoda atendió en algunos casos.

Relacionados con el obrador del maestro figuran numerosos escultores, pintores de imágenes, doradores, tallistas, y orfebres. Muchos de estos escultores, formados con él figuran en calidad de discípulos. Otros, formados en otros obradores, colaboraron con el suyo en algún momento de su vida. Entre los primeros figuran Carmelo Vicent, Julio Benlloch, José María Rausell y Francisco Lloréns, José Arnal, José María Ballester Badía, Carlos Román y Vicente Salvador, Enrique Villar, Ramón Granell, y los frailes franciscanos Juan Antonio Pelechá y Conrado Lucas. De este primer grupo destacan el laureado Carmelo Vicent, Julio Benlloch Casares, artista malogrado, muerto en plena juventud, y José Arnal. Escultores colaboradores fueron Francisco Pablo, Fernando Llopis Cloquell, Luís Bolinches, Enrique Galarza, Justo Vivó, Vicente Rodilla, Francisco Doménech, José Sebastíá, José Navarro Baltrán, Federico Esteve, Antonio Fernández Gómez, Eduardo Villanueva, Salvador Castillejos, y Salvador Pascual. Dentro de este segundo grupo destacan Luís Bolinches y Enrique Galarza. Entre los

pintores de imágenes figuran Vicente Torrent, Francisco Tomás y Francisco Santamaría Nadal, Daniel Paredes, José García Reig, Juan Castellano y Francisco López Pardo. Los tallistas Tomás Calvo, Fernando Ferrer Panach, Francisco Civera, y David Solano, tuvieron asimismo relación con nuestro escultor. Colaboradores en los complementos de orfebrería fueron Vicente Llongo, y el taller olotense de Ramón Hostench.

El material de las obras de imaginaria fue la madera, generalmente el pino nórdico en sus distintas variedades. Nuestro escultor hizo uso generalmente del melis, o en su defecto de otras coníferas, como el cedro o el ciprés, en obras de devoción de pequeño formato, y en algunas ocasiones en encargos de mayores dimensiones. El cedro en obras especiales destinadas a países de clima ecuatorial por su carácter incorruptible, y el ciprés en las partes delicadas de obras grandes. También empleó algunos frutales, como el nogal o el peral en obras de pequeño tamaño, y el marfil solo en un par de obras de estas mismas características. Ciertas maderas especiales como la caoba, el doradillo, o la guinea se vinculan a algunas pocas obras. En los retablos y piezas de mobiliario hizo uso generalmente del pino nórdico.

La piedra se vincula a los géneros monumental, funerario, y retratístico. Generalmente empleó el mármol en obras como el *San Juan de Dios* de su monumento en el hospital psiquiátrico de Ciempozuelos, o la *Magdalena* que preside el panteón del artista en el cementerio de Moncada, así como en diversas lápidas y bustos. En sustitución del mármol también utilizó la piedra arenisca de Novelda por su carácter dúctil y barato, y el cemento portland, material este último con el que se realizaron numerosas obras religiosas de gran tamaño destinadas a la intemperie. La escayola y la terracota, circunscritas generalmente a las fases iniciales del proceso escultórico, las utilizó como materia definitiva en unas pocas piezas de devoción, de carácter seriado o en obras decorativas, respectivamente, estas últimas realizadas en el contexto de la Guerra Civil. El empleo de ambos materiales se vincula generalmente a la ejecución de bocetos y modelos. Estos últimos, realizados las más de las veces a tamaño inferior a la obra son poco abundantes. Los modelos grandes a tamaño definitivo, los realizó casi siempre para las obras en piedra, cuya ejecución se llevaba a cabo mediante el procedimiento de sacado de punto o talla indirecta, y muy raramente en las obras en madera, en las que en ocasiones solo debió abarcar las partes más comprometidas, como ocurre con la cabeza del *San Miguel* de Lliria. Generalmente las obras en madera se realizaron a partir de un modelo pequeño, cuyas dimensiones se amplificaban sobre el embón, o armazón de tablones en el que se tallaba la figura. En él se colocaba la mascarilla o rostro de la misma, que comprendía entre una séptima y una octava parte de su altura. En ocasiones en la realización de los ropajes se utilizaron telas encoladas, procedimiento censurado por los críticos, empleado por razones de economía y rapidez. La decoración de las obras en madera comprendió varias técnicas, como el dorado, el estofado o espolinado, y el encarnado.

A la variedad de materiales y procedimientos a los que me he referido correspondió un amplio registro de géneros y tipologías escultóricas. En correspondencia con el dominio del oficio y la diversidad de trabajos que demandaba la sociedad del momento, José María Ponsoda atendió todo tipo de encargos. Monumentos, retratos, arte funerario, trabajos de carácter efímero para fiestas y cabalgatas, piezas de decoración, piezas para fundir, modelos para ser reproducidos, y sobre todo una variada tipología de imágenes religiosas, abarcando la totalidad de técnicas, el modelado, el vaciado, la talla, y sus medios de representación habituales, el relieve y la escultura de bulto redondo. Estos últimos fueron con todo los géneros más cultivados por los imagineros valencianos coetáneos, preocupados no obstante por abastecer de abundantes encargos los obradores de los que eran titulares. Al igual que

ellos, también nuestro escultor diversificó su producción. Atendiendo a un criterio funcional, dentro de la imaginería se distingue entre obras de devoción o de culto privado, y obras de culto público. Atendiendo a un criterio formal o tipológico puede hablarse de la figura en pie, la figura sentada, la figura de rodillas, la figura en cruz, la figura yacente, el busto, la imagen ecuestre, los grupos escultóricos, las figuras secundarias, y la figura para vestir. En segundo lugar por detrás de la imagen escultórica religiosa, y en estrecha dependencia de ella en su gran mayoría, figuran diversos trabajos ya señalados, que cabe considerar como subgéneros suyos. Modelos destinados a ser reproducidos en obras de orfebrería de carácter religioso, trabajos de arte efímero para fiestas religiosas, andas y carrozas, retablos, y piezas para el amueblamiento para templos, mobiliario de estilo, y restauraciones de obras antiguas.

La realización de algunas obras profanas por José María Ponsoda no ensombrece su dedicación a la imagen escultórica religiosa. Dentro de ella abunda un reducido elenco de temas cristológicos, mariológicos y hagiográficos. El Sagrado Corazón de Jesús, al que el rey Alfonso XIII consagró España en 1919, el Crucificado, sobre todo después de la Guerra Civil, cuando se aplicó a recrear numerosas obras perdidas de acrisolado culto, o el Niño Jesús, de innegables connotaciones místicas, demandado por parroquias, congregaciones religiosas o simples devotos. Dentro de los temas mariológicos la Purísima Concepción, cuyo dogma había proclamado el papa Pío IX en 1854, titular de incontables congregaciones de Hijas de María, la Virgen de los Dolores, por sus vinculaciones con el ciclo de la Pasión, y la Virgen de los Desamparados, patrona de la ciudad de Valencia, y de numerosos pueblos y ciudades de su Comunidad. Otros temas mariológicos, vinculados en ocasiones a órdenes o congregaciones religiosas fueron la Virgen del Rosario, el Inmaculado Corazón de María, la Virgen de las Tres Avemarías, o la Virgen de Agosto o de la Asunción. Dentro de la hagiografía destacaron san José, proclamado patrono de la iglesia Universal por Pío IX en 1870, san Antonio de Padua, considerado el taumaturgo moderno, por su gran popularidad, y algunos santos vinculados a órdenes religiosas para las que el escultor trabajó abundantemente. San Francisco de Asís, san Rafael, san Juan de Dios, o santa Teresa de Jesús Jornet Ibars.

Como se ha señalado, la clientela del escultor fue muy variada. La relación comprende un amplio espectro social. Aunque por razones obvias el clero detentó un mayor protagonismo, se observa también un gran abanico de tipos pertenecientes a la aristocracia, y las capas medias en mayor medida. En sus primeros años de profesión, la relación abarca simples particulares, doradores, orfebres, párrocos de pueblos y responsables de cofradías y congregaciones religiosas, bien fueran religiosos o laicos, y algunas órdenes religiosas. El conocimiento de su obra sumó a ellos miembros del alto clero, aristócratas, militares, políticos, terratenientes, burgueses adinerados, como comerciantes o industriales, y nuevos clientes procedentes de las capas medias, como los distintos profesionales liberales. Cabe puntualizar que aunque la dimensión pública de los primeros convierta en deslumbrantes muchos de sus nombres, no tuvieron al respecto la trascendencia de las capas medias y medias altas. La profesionalidad del escultor determinó no obstante que trabajase con la misma dignidad la escultura de devoción privada, que las grandes imágenes de altar, destinadas al culto público, en una época caracterizada por la progresiva vulgarización de la primera.

El precio pagado por las obras constituye una razón de peso para desterrar la supuesta inferioridad de la imaginería, y confrontarla con géneros como la escultura decorativa o los encargos para fiestas, que en verdad cabe considerar menores, como atestigua la documentación particular de José María Ponsoda. En líneas generales el importe de las obras dependió fundamentalmente de su tamaño, pero también de

parámetros cualitativos, como el mayor o menor estudio de la composición, expresiones, anatomía, y tratamiento de los ropajes, así como también de la calidad de la decoración aplicada. Según la documentación manejada, el caché del maestro resulta semejante al de otros escultores de su época con obrador abierto en Valencia. La pujanza de los obradores de imaginería valencianos durante el primer tercio del siglo XX, posibilitó un cierto consenso en lo que a los precios se refiere, como acreditan las tablas incorporadas a sus folletos publicitarios. La talla directa de las obras determinó su mayor competitividad frente a otros centros, como Murcia o Sevilla, donde al trabajar sobre modelos que se sacaban de punto al tamaño definitivo, los precios resultaban generalmente más caros.

Coetáneo de nombres como José Clara, Julio González, Pablo Gargallo, Julio Antonio, José Capuz, o Francisco Asorey, integrantes de la llamada generación de 14, José María Ponsoda no fue un renovador de la escultura religiosa desde el clasicismo, como Capuz, o desde un expresionismo fundado en el arte tradicional como Asorey, sino un imaginero con una personalidad propia, fundada en el nazarenismo y la tradición neobarroca. Como buen escultor, el mantenimiento del estatuto particular de la imaginería no significó la renuncia a los valores propios de lo escultórico: la corrección de las proporciones, o el estudio del movimiento y las expresiones, que compatibilizó con la reelaboración, y en algunos casos con la creación de diversos modelos que hicieron fortuna. Aunque generalmente no fue el creador de dichos modelos, contribuyó decididamente a su divulgación, coadyuvando a la renovación de los planteamientos estéticos de su imagen escultórica religiosa valenciana de su época. En este sentido ha de reconocerse que constituyó la figura más destacada del nazarenismo escultórico vernáculo. A pesar de que la renovación que encarnaba revistió un carácter limitado, dada la condición no original de los modelos, y el mantenimiento de su bagaje barroco-clasicista, su arte manifiesta el sello de quien conoce sólidamente el oficio en su doble dimensión técnica y formal.

En el arte de José María Ponsoda resulto determinante su aprendizaje en Barcelona y Valencia, ciudades que acaudillaban la imagen religiosa escultórica de la época, por cuanto supusieron en la asunción del nazarenismo y las corrientes tardo-académicas y neobarrocas que se dan cita en su producción. Escultor de formación académica, su paso por la escuela de *Llotja*, y por los obradores de Francisco Torrás y Damián Pastor, garantizó el decoro de sus imágenes, evitando que la repetición de los modelos las abocara hacia la vulgaridad. En el proceso de cristalización de su arte se acusa la influencia de los grabadores valencianos del siglo XIX, y las estampas de los establecimientos litográficos franceses de Turgis o Dopter. Testimonio del proceso renovador de la imaginería fueron los talleres de estatuaria religiosa establecidos en Olot desde 1881. Sus modelos, obra de escultores de prestigio, fueron divulgados por catálogos y folletos repletos de fotograbados, siendo utilizados por nuestro escultor en repetidas ocasiones. Aunque motivada por razones devocionales, las imágenes de acrisolado culto constituyeron asimismo fuente de inspiración, a través de las socorridas estampas. También el gusto internacional por los temas bíblicos, como atestigua la posesión de la obra grabada de representantes destacados de esta corriente, como Leinweber, Harold Copping o Gabriel Max. Por influencia de estas fuentes nuestro escultor procuró infundir a sus imágenes la mayor propiedad posible, en un empeño renovador parangonable al que los escultores catalanes iniciaron a partir del historicismo medievalista, la lección del clasicismo italiano, y el realismo de la escultura francesa del siglo XIX.

Al igual que en algunos centros escultóricos más tradicionales, como Murcia o Sevilla, también en Valencia la imagen escultórica religiosa coetánea del maestro bebió

de la tradición imaginera de siglos anteriores. La influencia principal en este sentido correspondió a Francisco Salzillo y a la escultura barroco-clasicista valenciana del siglo XVIII, que conoció de primera mano a partir de la colección de bocetos, fundamentalmente de Ignacio Vergara, que poseía su maestro Damián Pastor. La pose semi-genuflexa de muchas obras de nuestro escultor se enmarca en esta influencia, que perduró a raíz de las numerosas restauraciones que llevó a cabo de obras de José Esteve Bonet y Francisco Sanchis, la más conocida de las cuales fue la célebre *Purísima* de la catedral de Valencia, así como por la recreación de numerosas imágenes destruidas en la Guerra Civil, entre las que descuella el *San José* de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia obra de Felipe Andreu. En la ciudad dichos modelos seguían siendo demandados por una clientela fiel que con frecuencia los exigía. Solamente cuando consiguió cierto reconocimiento pudo en cierto modo apartarse de ellos. También conoció el maestro la obra de los escultores valencianos del siglo XIX, como Ricardo Soria, los hermanos Viciano, o Mariano Benlliure. Como también los catalanes Venancio y Agapito Vallmitjana, o Juan Flotats. La influencia de estos nombres se detecta asimismo en obras puntuales.

Otro capítulo de influencias a destacar, lo constituye la pintura de las escuelas hispánicas y europeas, como corresponde a un género de fuerte impronta historicista como la imaginería. Fundamentalmente Joan de Joanes, Zurbarán, Velázquez, Murillo, o Herrera el Mozo. La variedad de influencias que se sucedieron en la época determinan la complejidad a la hora de determinar las fuentes de inspiración de determinadas obras, asumidas en ocasiones de manera inconsciente. Como ocurre al respecto de la utilización de algunos modelos de los talleres de Olot, reproducidos en sus catálogos comerciales, con independencia de que estos se basaran en estampas devotas, la correspondencia entre algunas imágenes y determinadas obras pictóricas, no implica necesariamente su conocimiento, en tanto fueron muchas las estampas devotas, en ocasiones suministradas por los propios clientes, que se basaron en ellas, eliminando la referencia al creador de la obra original. La utilización de este tipo de fuentes, tan asequibles, demuestra el enraizamiento de la imaginería con las invariables de lo popular, que ya se detectan en el *Libro de la Verdad* de José Esteve Bonet, por más que al igual que ocurre con Esteve, sus influencias se solapan con las cultas en una suerte de mestizaje formal.

Para los autores que se han ocupado del arte de José María Ponsoda (Delicado, Miravete, Cabrera), el mundo barroco constituye la única vía para explicarlo. Otras vías de influencia son el decorativismo modernista, que muestra su esplendor en las Carrozas de Vila-real, el historicismo, no solamente el de progenie barroca y academicista, sino también el de impronta medieval, y el realismo, cuya influencia juntamente con el clasicismo, permitió la renovación de la imagen religiosa escultórica valenciana del siglo XX. Algunas obras de nuestro escultor, como el *San Francisco de Asís* de Portugaleta, o el *San Luís Bertrán* de los Dominicos de Barcelona, o los retratos que modeló de sus familiares se enmarcan dentro de esta influencia, constituyendo ejemplos destacados de esta renovación. El estilo de nuestro escultor gravitó entre el realismo naturalista y el misticismo devoto, actualizado mediante fuentes de inspiración modernas, basadas en el arte de los pintores nazarenos catalanes y los románticos franceses, italianos y alemanes, aprendido durante su etapa barcelonesa, y el gusto por lo bíblico, en justo equilibrio entre el realismo y el idealismo, dando lugar a rasgos formales característicos, como los rostros femeninos de contorno oval, ojos rasgados, nariz ancha, y labios prietos. El maestro rehuyó las expresiones enérgicas, y los excesos de realidad, en aras del decoro, al que se ciñe la expresión “arte piadoso” como el propio escultor definió su arte, entendido como aquel que se avenía a suscitar el

sentimiento religioso, para el que no bastaba únicamente el uso de modelos extraídos de la realidad, sino también de ciertos rasgos ideales, en aras de preservar una suerte de misticismo devoto inherente a su función religiosa. Hombre de profundas convicciones religiosas sostuvo en consecuencia que la inspiración procedía de Dios y en este sentido supo infundir a las imágenes el misticismo devoto que aquellos que encargaban las obras esperaban. Por todo ello supeditó el realismo a la función devota, manifestándose como la variante predominante en contadas obras, en las que se muestra el profundo trasfondo catalán de su arte.

La tendencia a valorar el estilo del escultor únicamente en base a los parámetros devotos o a la impronta de la tradición valenciana, ha soslayado el debate sobre su evolución, a lo largo de sus más de sesenta años de vida profesional. Aunque el maestro no abanderó la renovación de los años 50-60, su arte experimentó una cierta evolución. Al realismo inicial de pliegues quebrados, actitudes inestables y expresiones intensas, que ofrecen las obras de las primeras décadas del siglo XX, sucede la sobriedad compositiva, la concentración de las emociones, y el sentido idealismo, de algunas de las mejores imágenes que labró en la posguerra, como el *Sagrado Corazón de Jesús* de Carlet, o las dolorosas de Pedralba y la iglesia del Salvador de Valencia. Este proceso discurre en paralelo a la evolución experimentada por escultores como José Llimona o Miquel Blay, en los que el realismo de su formación inicial da paso a un estilo más sentido, sobrio y reposado, consecuentemente con la influencia simbolista de Rodin. No cabe duda, de que el tratamiento individualizado de los rostros fue consecuencia de un proceso creativo semejante al de las obras de estudio, forzosamente difícil de mantener en la posguerra. La gran variedad de fuentes de inspiración que informaron el arte de José María Ponsoda, acusa la herencia de la cultura artística del eclecticismo, en relación a la cual los modelos de los talleres olotenses, nutridos de una gran diversidad de fuentes, representaron un referente en la renovación de las fuentes de inspiración de la imagen escultórica religiosa valenciana de su tiempo, a través de la estampa devota y el nazarenismo. Aunque no fue original, como tampoco lo fueron propiamente Ignacio Vergara, José Esteve Bonet, o Modesto y Damián Pastor, la abundancia de fuentes que manejó, y las diversas influencias que acusó, atestiguan su gran curiosidad y la versatilidad de su arte. Resulta innegable su innata capacidad para adaptar transformar o reciclar modelos de distinta progenie, así como también para crear algunos nuevos, como sucede con los mejores imagineros de su tiempo.

Al margen del empleo de modelos concretos, ligados a Ponsoda por otros escultores coetáneos activos en Valencia, y a la aparición de obras suyas en sus catálogos y folletos publicitarios durante el primer tercio de siglo, su impronta se percibe en su dimensión docente sobre los numerosos discípulos y colaboradores que absorbieron rasgos de su estilo. El primero y a la postre el más destacado de los nombres que acusaron su influencia fue Carmelo Vicent. Artista especialmente ligado a la renovación de la imagen escultórica religiosa valenciana por la vía del realismo, fundado en las obras de estudio del maestro, del que proceden numerosos modelos, que su creatividad transformó, los numerosos géneros que atendió y sus numerosos discípulos denotan un profundo conocimiento del oficio, aprendido en su obrador, como también una extraordinaria capacidad para la composición de complejos grupos escultóricos integrados por varias figuras.

Caracterizado el arte de malogrado Julio Vicent Mengual por su inquietud renovadora, su influencia se percibe no obstante en algunos bocetos de imágenes, singularmente en un Ángel ideado para un monumento sepulcral.

Titulares de un importante obrador, José María Rausell y Francisco Lloréns utilizaron en ocasiones modelos de José María Ponsoda. A él remiten algunas de sus

mejores obras. Analizando su estilo por separado, el de Lloréns acusa en su mayor sobriedad la impronta de aquellas obras de nuestro escultor, en las que emerge el realismo, resultando Rausell heredero directo de su probada capacidad para la realización de niños y delicadas figuras femeninas.

Aunque asociado generalmente a la poética del clasicismo mediterraneista de sus monumentos, algunas imágenes de José Arnal también muestran el realismo de las obras de estudio del maestro, y otras su misticismo devoto. Más difusa resulta la influencia en José Ballester Badía, dada su escasa obra conocida.

Al margen de modelos concretos y rasgos formales identificables, la impronta del maestro en la obra de Carlos Román y Vicente Salvador, se acusa en la probada capacidad de su prolífico obrador para resolver con éxito cualquier encargo de imaginería que se les ofreciese.

A diferencia de su amigo, Enrique Villar, de quien únicamente conocemos una obra documentada, en Francisco Martínez Aparicio encontramos un sentido devoto, y un modo de resolver dignamente grandiosos conjuntos escultóricos que bebe directamente de José María Ponsoda.

Al contrario que Francisco Martínez Aparicio, Ramón Granell no fue un escultor con estilo propio, su arte mimetizó el estilo del maestro. No obstante realizó algunas obras de gran dignidad, sobre todo en los comienzos de su carrera artística.

Relacionados con nuestro escultor estuvieron asimismo numerosos colaboradores suyos, como Francisco Pablo, Fernando Llopis, Luís Bolinches, Enrique Galarza, Justo Vivó, Vicente Rodilla, José Sebastia, Antonio Fernández Gómez, y Federico Esteve, en los que en distinto grado se percibe la influencia de su arte. De todos ellos destaca Enrique Galarza, escultor de acusada personalidad, con obras de gran valor, como el grupo escultórico de San Jorge de Alcoi o los pasos procesionales de *La Flagelación* y *La Coronación de Espinas* de Villaviciosa, *La Flagelación*, y la *Ultima Cena* de Orihuela, o los *Apóstoles* de la *Santa Cena* de Huelva.

Al margen de las relaciones de José María Ponsoda con todos ellos, la parte fundamental de su legado la constituye su extensa obra, realizada como es frecuente en el arte de la imaginería, con el concurso de un activo y disciplinado obrador. En ella encontramos una gran diversidad de géneros y registros estilísticos, que van desde el realismo de sus retratos, al idealismo devoto de muchas de sus imágenes, contribuyendo decisivamente a la expansión de iconografías modernas como el Sagrado Corazón de Jesús, la Virgen de las Tres Avemarías, o santa Teresa de Jesús Jornet Ibars, cuyos modos de representación acuño con éxito, como se ha señalado, renovando las fuentes de inspiración de la imagen escultórica religiosa valenciana a través de la moderna estampa devota, la renovación bíblica y el nazarenismo. Dentro del neobarroco vernáculo su aportación se revela igualmente insuperable, en conjuntos de empaque grandioso como las carrozas de la Virgen del Rosario y San Antonio de Vila-real. Por más que en Valencia su nombre se haya asociado sesgadamente a la restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados, su amplia proyección lo convierte indiscutiblemente en el imaginero valenciano más popular de todo el siglo XX. A pesar de no haber llevado a cabo grandiosos pasos procesionales de contenido pasionista con anterioridad a la Guerra Civil, exceptuando *La Oración en el Huerto* de Cocentaina, y el grupo del *Cristo del Amor* de San Andrés de Teruel, a diferencia de Pío Mollar, el único imaginero valenciano con el que puede medirse, que si hizo bastantes, no tuvo rival en cuanto a predicamento y presencia en pueblos y ciudades, tanto de Valencia como del resto del Estado y aún de países extranjeros como Colombia, Chile, Brasil, o Filipinas. Habiendo profundizado en lo que Cristóbal Belda denomina “mecanismos colectivos de la piedad”, por medio de una emoción sincera y devota, la trascendencia de su

personalidad, comparable en este sentido a los andaluces Antonio Castillo Lastrucci o José Navas Parejo, coadyuva a su reconocimiento como una de las figuras de referencia de la imagen religiosa del siglo XX en nuestro país.

9. BIBLIOGRAFÍA.

ARCHIVOS.

- ABASCAL FUENTES, J., *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores e imagineros sevillanos del siglo XX*, T. D., Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Sevilla, 1982.
- ABRIL, M., *Enrique Casanovas*, Estrella, Madrid, s. a.
“La escultura española contemporánea”, Apéndice al tomo VI, de la *Historia del Arte*, Woerman, vol. VI, Madrid, 1925.
- ADSUARA RAMOS, J. B., *Mariano Benlliure y su realismo escultórico*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1948.
- AGUILAR, J. M., de., *Liturgia, pastoral, arte sacro*, Movimiento Arte Sacro, Madrid, 1958.
“La imagen religiosa. Consideraciones para una visión de conjunto”, En *Arte Religioso Actual*, 9, Madrid, 1966.
“Evolución del arte en la España de la postguerra, Iglesia, Estado y Sociedad”, *Volumen dirigido por Ruiz Giménez en homenaje al Cardenal Tarancón*, Argos Vergara, Barcelona, 1984.
- AGUILERA CERNI, V., *Iniciación al arte español de la postguerra*, Península, Valencia, 1970;
Porcar, Fernando Torres, Valencia, 1973; *Tónico Ballester*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1986.
- AGUILERA CERNI, V., *Et Alii., Arte valenciano años treinta*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.
- AGULLÓ SANCHIS, B., *Convento de San Sebastián Mártir, Franciscanos, Cocentaina*, Alcoi, 2004.
- AGRAMUNT LACRUZ, F., “La ejemplar aventura artística de Rafael Pérez Contel”, *Valencia Atracción*, nº 548, Valencia, Mayo, 1980, pp. 2-4;
“Escuela de San Carlos: vanguardia artística valenciana de los años treinta”, *Estudi*, nº 19, Universidad de Valencia, Valencia, abril, 1984;
La vanguardia artística de los años treinta, tesis doctoral inédita, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid, mayo, 1985;
“Apoteosis y reencuentro con Francisco Badía. Uno de los grandes de la escultura contemporánea española”, *Homenaje del pueblo de Foios al escultor Francisco Badía Plasencia*, Jesús Hugué, Valencia, 1985, pp. 21-25;
“La ejemplar aventura artística de Rafael Pérez Contel”, *Pérez Contel escultor*, Valencia, 1987, pp. 11-64;
La lección magistral de José Esteve Edo, Valencia, 1993.
“José María Ponsoda Bravo”, en *Enciclopedia de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994.
“Diccionario biográfico”, en *Arte valenciano de los años veinte*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 235-315.
Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, 1999.
Arte y represión en la Guerra Civil Española, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005.
- AGUIRRE, J. L., “El escultor Adsuara (1891-1973)”, *Las Provincias*, Valencia, 8 de enero de 1978.
- AGRASOT, R., “Pintura, escultura, decoración y artes industriales en la Exposición Regional Valenciana de 1909”, en AMÓS Y AGRASOT, S., Ricardo Agrasot, *Exposición Regional de Valencia*, Madrid, 1909.
- ALBOCÁCER, Fray Agustín de, “Mis colecciones iconográficas: San Francisco y el Arte Moderno Español”, *Coleccionismo*, (Revista mensual de los coleccionistas), Madrid, Diciembre 1916.
- ALBRECHT, H. J., *Escultura en el siglo XX*, Blume, Barcelona, 1981.
- ÁLBUM de la iglesia y cripta-panteón, con sus principales objetos que Doña Leonor Ortiz Mahiques ha construido para la casa-asilo de los ancianos desamparados de Benigánim, Establecimiento Gráfico Thomas, Barcelona, 1912.
- ALCÁCER GUZMÁN, J. M., “El Arte Religioso, por el escultor José María Alcácer”, Madrid, 1944.
- ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897.
- ALCAÑIZ CHANZÁ, J., “Los 99 años de Enrique Galarza”, *Levante*, Valencia, Martes 27 de septiembre de 1994.
- ALCINA FRANCH, J., *Arte y antropología*, Alianza, Madrid, 1982.
- ALCOLEA, S., *Escultura española*, Polígrafa, Barcelona, 1969.

- ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970; *José Esteve Edo*, Madrid, 1975.
- José Esteve Edo*, Valencia, 1988.
- ALDEA FERNÁNDEZ, A., “Los Rubio, perfil de una saga de artistas”, *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1997, volumen LXXVIII, pp. 154-164.
- ALFONSO, L., “La escultura en Barcelona, I y II”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de agosto de 1880, pp. 115-118; y 8 de septiembre de 1880, pp. 135-138; “El Arte al final del siglo. La Escultura”, *La Ilustración Española y Americana*, Año 34, nº 34, Madrid, 15 de septiembre de 1890.
- ALIAGA, J., (Comisario)., *L'Academia de Santa Bàrbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de San Carles. Cent anys de l'ensenyament de l'art*, Valencia, 2004.
- ALIX TRUEBA, J., (Com)., *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- ALIX, J., y CAMPS MIRÓ, T., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundación Mapfre, Madrid, 2001.
- ALLARD, S., *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*, Fage éditions, Lyon, 2006.
- ALMANAQUE las Provincias para 1907.
- Almanaque Las Provincias para 1964, Valencia.
- ALONSO DE LA SIERRA, A., (Coord.), y PÉREZ MULET, F., *Et Alii., Guía artística de Cádiz y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, 2 vols.
- Almanaque Las Provincias para el año 1905*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1904.
- ALMELA Y VIVES, F., *Las fallas*, Denes, Valencia, 2006.
- ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'Església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona, 1992.
- ALVAR GONZÁLEZ, “Notas de arte: un escultor alcoyano”, *El Heraldo de Alcoy*, Alcoi, 10 de junio de 1908.
- ÁLVAREZ CRUZ, J., “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, 2003, nº 22, pp. 5-44.
- AMADES, J., *El pesebre*, Aedos, Barcelona, 1959.
- ANGUITA HERRADOR, R., *Jacinto Higuera Fuentes: el artista y su obra*, Jaén, 1995.
- Anuario, Guía mercantil e Industrial de Valencia y su Reino*, Jordá y Compañía, Valencia, 1910.
- ANTÓN CUÑADO, J., *Víctor de los Ríos*, Ayuntamiento de Mansilla, 1997.
- Anuario Católico Español*, Madrid, 4 tomos, 1953-1962.
- Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Baillière e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, años 1888, 1894, 1897, 1898.
- Anuario guía mercantil e industrial de Valencia y su reino, editado por la sociedad Jordá y Compañía, Plaza Cruz Nueva, 6, 2º*, Valencia, 1910.
- APARICIO GONZÁLEZ, M. J., “La devoción de Nuestra Señora la Virgen de Fátima”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 1083-1100.
- APARICIO OLMOS, *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*, Ediciones Mater Desertorum, Valencia, 1955.
- E., *Nuestra Señora de los Desamparados patrona de la región valenciana*, Valencia, 1962.
- ARAHUETES, C., *Fructuoso Orduña, escultor*, Gobierno de Navarra, Fondo de Publicaciones, Pamplona, 1986.
- ARAZO BALLESTER, M. A., “Una pérdida dolorosa: Ignacio Pinazo Martínez”, *Las Provincias*, Valencia, 13 de octubre de 1970.
- “Media hora con Vicente Rodilla, hablando de mosaicos en relieve”, *Las Provincias*, Valencia, Viernes, 8 de octubre de 1971. p. 23
- Artesanos de Valencia*, Diputación de Valencia, Valencia, 1986.
- Architecture et sculpture funéraires monuments contemporanis des cimenteries de Paris, publiés per J. Mayor & Ch. Rambert, Editions scientifiques A. Bourdier, 33, rue du Parc-de-Clagny A Versailles*, 1900.
- AREÁN, C., *Escultura actual en España*, Madrid, 1967.
- ARIÑO VILLAROYÁ, A., *La ciudad ritual, la fiesta de las fallas*, Antrophos-Ministerio de Cultura, Barcelona-Madrid, 1992.
- Arte religioso industrial taller de José Ibáñez Ribes, escultura, pintura, dorados, c. Corregería 21*, Valencia, s. a.
- Arte Religioso Español, Pío Mollar, España, Valencia, Salva, nº 9*, Valencia, s.a.
- ARÓSTEGUI MEGÍAS, A., y LÓPEZ RUÍZ, J., *Sesenta años de arte granadino*, Aula de Cultura del Movimiento, Granada, 1974.

- ATIENZA SANTIAGO, F. J., y SÁCHEZ-MATEOS LEZCANO, M. P., “La ermita de San Lorenzo en Alameda de Cervera, (notas históricas)”, en *La Tesela*, Patronato Municipal de Cultura, Alcázar de San Juan, 2011.
- ATIENZAR VERGARA, M. A., Y JARQUE DOMINGO, V., *Los capuchinos en l’Ollería*, Hermanos Menores Capuchinos de l’Ollería, Valencia, 2011.
- AUB, E., *Antonio Ballester, Recuerdos de infancia, guerra y exilio, Elena Aub entrevista al escultor Antonio Ballester*, IVAM, Centre Julio González, Colección Documentos nº 2, Valencia, 2000.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M., “El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano”, en *Arte Sacro y Vaticano II, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro*, León, 1964.
- “La imagen religiosa”. En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Diputación de Zamora, Zamora, 1988.
- AZCOAGA, E., “Por el mundo de la escultura”, *Escultura española 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 13-21.
- AZCÚE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- AZORÍN SORIANO, L., y MARTÍ PEREZ, J. M., *Imagineros de la Semana Santa Yeclana*, Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias de Yecla, Yecla, 2007.
- BADÍA PLASENCIA, F., “Breves notas autobiográficas”, *Homenaje del pueblo de Foios al escultor Francisco Badía Plasencia*, Jesús Huguet, Valencia, 1985, pp. 14-16.
- BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición de Bellas Artes. La Escultura (III)”, *La Ilustración Española y Americana*, Año 54. Nº 39, Madrid, 22 de octubre de 1910.
- “La Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912”, *La Ilustración Española y Americana*, Año 56, nº 21, Madrid, 8 de junio de 1912.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, “Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX”, en: *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 751-780.
- BAQUERO ALMANSA, A., *Los profesores de bellas artes murcianos*, Murcia, 1913.
- BARBERÁN, C., “Escultores españoles ante su última obra de imaginería”, en *Fotos, Semanario Gráfico*, nº 320, Madrid, 17-IV-1943, 1943, s/p.
- BARBERO GOR, A., *Sistemas de reproducción de la escultura tallada en madera, su acabado y su ornato*, Granada, 1990.
- BARRIOS BETARQUE, M., *Aniceto Marinas y su época*, Segovia, 1980.
- BARRÓN, S., *Círculo de Bellas Artes de Valencia, Colección Artística*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.
- BAYARRI HURTADO, J. M., “Especialitat especial: Bargues, escultor”, *Ribalta*, nº 1, Valencia, febrero 1935.
- “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta*, nº 3, Valencia, Abril, 1935.
- “Juli Vicent, artista i hòme”, *Ribalta*, nº 8, Valencia, septiembre 1935.
- “El concurs lopiste de escultura”, *Ribalta*, nº 7, Valencia, Julio, 1935.
- “Ramón Mateu”, *Ribalta*, Valencia, diciembre, 1935.
- Alcácer Guzmán*, Serie artistas valencianos, Valencia, 1936.
- “El escultor Vicente Rodilla”, *Ribalta*, Valencia, diciembre 1943.
- “El escultor Carmelo Vicent”, *Ribalta*, Valencia, junio, 1944.
- “El escultor Amadeo Ruiz”, *Ribalta*, Valencia, septiembre de 1944.
- “El escultor Vicente Benedito”, *Ribalta*, Valencia, septiembre, 1944.
- “El escultor Vicente Rodilla”, *Ribalta*, Valencia, octubre, 1944.
- “El escultor Francisco Marco Díaz-Pintado”, *Ribalta*, Valencia, febrero, 1945.
- “Arnal”, *Ribalta*, Valencia, marzo, 1945.
- “El escultor Miguel Torregrosa”, *Ribalta*, Valencia, agosto, 1945.
- “¡Nuestro Paredes ha muerto!”, *Ribalta*, Valencia, enero 1946.
- “El escultor Antonio Sanjuán”, *Ribalta*, Valencia, febrero, 1946.
- “Carmelo Vicent”, *Ribalta*, Valencia, marzo-abril, 1946.
- “Vicente Rodilla”, *Ribalta*, Valencia, marzo-abril, 1946.
- “El escultor Miguel Torregrosa”, *Ribalta*, Valencia, agosto 1946.
- “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946.
- “Un escultor valenciano y unos laureles”, *Ribalta*, Valencia, enero, 1947.
- “Después de la muerte de Charles Despiau: de Rodin a Despiau”, *Ribalta*, Valencia, abril, 1947.
- “Alfonso Gabino”, *Ribalta*, Valencia, abril, 1947.
- “Aquí José María Ponsoda en imaginería tradicional”, *Ribalta*, II Época, Año V, nº 41, Valencia, Mayo 1947.

- “La imaginería valenciana homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, Valencia, nº 43-44, Julio-Agosto, 1947.
- “Ignacio Pinazo Martínez”, *Ribalta*, Valencia, julio-agosto, 1947; “Amadeo Ruiz”, *Ribalta*, Valencia, septiembre, 1947.
- “El escultor de Castalla, Pascual Sempere”, *Ribalta*, Valencia, noviembre, 1947.
- “En la imaginería moderna, José María Ponsoda”, *Ribalta*, II Época, Año VI, nº 51, Valencia, marzo 1948.
- “En escultura Carmelo Vicent”, *Ribalta*, Valencia, marzo, 1948.
- “El escultor Torregrosa”, *Ribalta*, Valencia, noviembre, 1948.
- “El escultor Pío Mollar. In memoriam. Vida por el arte”, *Ribalta*, Valencia, septiembre-octubre, 1953.
- “Ruiz Olmos”, *Ribalta*, Valencia, septiembre, 1955.
- “La escultura en la Exposición Vicentina”, en *Crónica de la Exposición Vicentina*, Valencia, Junta Pro V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, 1957.
- Història de l'Art Valencià*, Valencia, Edicions Bayarri, 1957.
- “Carmelo Vicent Suria. Nuestro gran escultor ha muerto (10-XI-57)”, *Ribalta*, Valencia, octubre-noviembre, 1957.
- “La escultura en la Exposición Vicentina”, en MOMBLANCH, F. de P., (Dir.), *Crónica de la Exposición Vicentina*, Valencia, 1957, pp. 245-250.
- “Víctor-Hino. Un escultor valenciano siempre en vigencia”, *Ribalta*, Valencia, mayo 1959.
- Bayarri autoviografíq a trenq de 80 anys*, Valencia, Ediciones Bayarri, 1966.
- BAYET, C., *L'Art Byzantin*, Paris, 1883.
- BAZÁN DE HUERTA, M., *El escultor Moisés de Huerta*, Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992.
- BEJARANO NEILA, B., *Enrique Pérez Comendador 1900-1981. Escultor imaginero: los pasos procesionales*, Institución Cultural El Brocense de la Diputación de Cáceres, Cáceres, 2012.
- BELDA NAVARRO, C., *Escultura y teoría de las artes*, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, Murcia, 2015.
- BELDA NAVARRO, C., y PAGÁN LÓPEZ-HIGUERA, V., *Juan González Moreno (1908-1996), Exposición Antológica*, Región de Murcia, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1999.
- BENAVENT Y ALABORT, V., V., *Reseña Histórica de la Villa de Benigánim*, Imprenta de José María Alpuente, Valencia, 1901.
- BENAVIDES VÁZQUEZ, F., “José María Ponsoda, escultor de La Hospitalidad Universal”, *San Juan de Dios, Revista de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios*, Sevilla, Septiembre-Octubre 2016, nº 585, p. 15.
- BENEDICTO SACRISTÁN, J., *Vida y obra del escultor Luís Marco Pérez (1896-1983)*, Tipografía Antolín M. Martínez, Valencia, 1985.
- BENEZITE, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peinteurs, sculpteurs, dedinnaterus et graveurs*, Paris, 1976.
- BENITEZ, A., *Joan Rebull Escultor 1899-1981*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1999.
- BENITO GOERLICH, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1983.
- El Real Monasterio de San Agustín de Valencia, Parroquia de Santa Catalina Mártir y San Agustín Obispo*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2015.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J., (Director), *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1983.
- BERENGUER, “Serra Andrés hombre o ángel”, *Archival revista de la asociación para la recuperación del centro histórico de Valencia*, Valencia, octubre 1993, p. 30.
- BERENGUER MORA, F., *Bañeres y San Jorge*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, Ant. 1922.
- BERENGUER PALAU, L., *Artistas valencianos contemporáneos*, Archival, Valencia, 1998.
- BLANCO, V., *Et Alii., Damián Villar González, maestro escultor*, Diputación Salamanca-Caja Duero, Salamanca, 2000.
- BLASCO CARRASCOSA, J. A., “Vicente Rodilla Zanón: escultor valenciano”, *Levante*, Valencia, 27 de octubre 1978.
- La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1988.
- “La escultura”, en *Historia del Arte Valenciano*, 6, *El siglo XX hasta la guerra del 36*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1988, pp. 85-117.
- “La escultura valenciana en los años treinta”, en *Arte valenciano de los años veinte*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 67-89.
- La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003.

- BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii., Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Ayuntamiento de Aldaia, Aldaia, 2004.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F., *La escultura sevillana en la Época de la Exposición Ibero-Americana (1900-1930)*, Diario de Ávila, Ávila, 1989; *La escultura sevillana en la Época de la Exposición Ibero-Americana de 1929*, Madrid, 1986.
- BOIX., V., *Noticia de artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877.
- BOLINCHES MOLINA, J., *Luís Bolinches en Alfara*, Alfara de Algimia, 2008.
- BONET CORREA, A., *Arte del franquismo*, Madrid, 1981.
- BONET, J. M., Y CASTILLO, F., *Clamor de guerra, esculturas y dibujos de Tomás Ferrándiz (1936-1939)*, José de la Mano Galería de Arte, Madrid, 2012.
- BONET SALAMANCA, A., “Imaginería pasional de postguerra en Valencia”, *Actas del II Simposium de Religiosidad Popular en España*, Real Colegio Universitario del Escorial, Colección del Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 9, El Escorial, 1997.
- Luís Marco Pérez*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.
- “La obra del imaginero Vicente Rodilla”, *Memoria Histórica 1954-2004*, Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Gandía, 2004.
- Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009.
- BONET SOLVES, V. E., AA. VV., (Comisaria), *La aplicación del genio*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004.
- BORJA CORTIJO, H., “La Parròquia de Sant Vicent Ferrer d’Algimia”, *Braçal revista del Centre d’Estudis del Camp de Morvedre, Numero especial actes del primer congrés sobre patrimoni cultural valencià*, Sagunt, nº 28-29, pp. 147-156.
- BORRÁS, T., “Arte para los templos,” en “La II Demostración de Arte en madera,” *Ribalta*, II época, año V, nº 39, Valencia, marzo de 1947.
- BORT CARBÓ, E., “José María Ponsoda Bravo, o setenta años de arte religioso”, *Jornada*, Valencia, Lunes, 21 agosto, 1961.
- BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Península, Madrid, 1967.
- España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*, vol. XXXVI de la colección *Summa Artis*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- BRASAS EGIDO, J. C., *Victorio Macho, Vida y Obra*, Diputación Provincial, Palencia, 1987.
- BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España, 1900-1936*, Islano, Madrid, 1981.
- BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971.
- BUCHÓN CUEVAS, A., “Sobre una obra de José Esteve Bonet en Benilloba”, en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano, mayo 1992*, *Actas*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.
- Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.
- “La escultura valenciana: el reflejo en las iglesias de San Esteban, San Martín y San Juan de la Cruz”, *La Gloria del Barroco*, Fundación La Luz de las Imágenes, Valencia, 2009, p. 113.
- Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento 1715-2015*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2015.
- BULBENA ESTRANY, E., *Ramón Amadeu, maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, 1927.
- BURGUERA SERRANO, A., *La milagrosa imagen de Nuestra Señora de Sales y su magnífico santuario*, Madrid, 1920.
- CABAÑAS BRAVO, M., “Los artistas académicos de la España de Franco a la reorientación de la vida artística nacional”, *Archivo Español de Arte*, tomo 66, nº 264, Madrid, CSIC, 1993, pp. 329-352.
- CABRERA REINA, R., (Com.), *El esplendor de lo sublime, José María Ponsoda*, Ayuntamiento de Almoradí, Almoradí, 2006.
- CAHIER, C., *Caractéristiques des Saints dans l’Art Populaire*, Paris, 1867.
- Caleruega cuna de Santo Domingo de Guzmán y de Aza*, Imprenta de Juan Bravo, Madrid, 1952, p. 18.
- CALVO SERRALLER, F., *España. Medio siglo de vanguardia 1939-1985*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Guía artística de Málaga y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, 2 vols.
- CAMÓN AZNAR, J., “El Arte Religioso y su crisis”, *Revista de Ideas Estéticas*, CSIC, Madrid, Abril-Mayo.-Junio, 1959.
- CAMPOS ORAMAS, J., *El imaginero José de Armas Medina*, Fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

- CAMPOY, A. M., *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ibérico-europea de ediciones, Madrid, 1973.
- CAMPS, T., y AINAUD, J-F., *Josep Viladomat, escultor*, La Caixa, Barcelona, 2001.
- CARABAL MONTAGUD, M. A., SANTAMARINA CAMPOS, C., SANTAMARINA CAMPOS, B., “Los talleres artesanos-artísticos de la Valencia del siglo XX”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011, pp. 339-358.
- CARABAL MONTAGUD, M. A., SANTAMARINA CAMPOS, B., SANTAMARINA CAMPOS, V., ROIG PICAZO, M. P., “Tareas de rescate de la escultura sacra en la Posguerra Valenciana”, *Arché*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008, pp. 43-50.
- CARBONELL, A., y BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Vicente Beltrán Grimal, en el centenario de su nacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- CÁRCEL ORTÍ, V., *Diccionario de obispos y sacerdotes valencianos de los siglos XIX y XX*, Edicep, Valencia, 2010.
- CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Akal, Madrid, 1988.
- CARRERAS Y CANDI (Coord), *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, s.a.
- CARRETERO REBÉS, S., Y POOLE QUINTANA, B., *Manuel Cacicedo*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1990.
- CARRIÓN MIRÓ, J., *Perelló Lacruz: el sentido natural de lo religioso en su escultura*, Riialla Editores, Valencia, 2000.
- CASARES, F., “¡Que sea igual que aquella!”, *ABC*, Madrid, 30 de diciembre de 1939.
- CASCALES MUÑOZ, J., *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*, Toledo, 1929.
- CASQUERO FERNÁNDEZ, J. A., *Ramón Álvarez, Imaginero*, Zamora, 1989.
- CAÑAMÁS PÉREZ, C., (Coord.), *Sant Roc d’Oliva: un itinerari per l’art, la devoció...*, Junta de Fiestas del Crist de Sant Roc, Oliva, 2003.
- CATALÁ GORGUES, M. A., *Cien años de pintura escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Valencia, 1978.
- “Los santos valencianos”, en BENITO DOMÉNECH, F., (Comisario), *La Luz de las Imágenes, II Àreas expositivas y análisis de obras **, Valencia, 1999, pp. 315-331.
- El Cementerio General de Valencia, historia, arte y arquitectura, 1807-2007, Carena Editors, Valencia, 2007.
- CATALÁN MARTÍ, J. I., “Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, investigación, conservación, y restauración del patrimonio cultural de la Comunitat Valenciana, Real Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia”, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración, Valencia, 2014.
- CATÁLOGO
- De los objetos que figuran en la Exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones inaugurada en 16 de diciembre de 1884 en Barcelona*, Imprenta de Jaime Jesús, Barcelona, 1884.
- Catálogo General de imágenes, Anónima Mató, Director Gerente, J. Mató Carbonell*, Imprenta Ront, Olot; *General de la Exposición Bético-Extremeña celebrada en el Alcázar de Sevilla*, Sevilla, 1874; *General de la Exposición Regional de 1883*, Valencia, 1883.
- Catálogo de la Exposición Regional Valenciana del año 1909, Sección de Bellas Artes*, Tipografía Moderna M. Gimeno, Valencia, 1909.
- Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Vitoria, 1939.
- Catálogo Ilustrado de los acreditados talleres de escultura religiosa en madera de Vicente Tena, Valencia, España*, Valencia, s. a.
- Catálogo ilustrado de los grandes talleres de escultura religiosa artística de José Tena, condecorado con la Real medalla de los Sitios, premiado por la Real Academia de Bellas Artes y con grandes medallas de oro en las exposiciones de Madrid 1905 y Zaragoza 1908*, s.a.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1950*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1950.
- CAZABÁN LAGUNA, A., “De imaginería, Linares: un paso procesional”, *Don Lope de Sosa, Crónica mensual de la provincia de Jaén: director don Alfredo Cazabán Laguna*, Año XVI, Jaén, Septiembre 1928, nº 189, p. 285.
- CECILIA ESPINOSA, M., *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, tomo III, Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad, Orihuela, 2011.
- CIRLOT, E., *La escultura del siglo XX*, Omega, Barcelona, 1956.
- El arte del siglo XX*, Labor, Barcelona, 1972.
- CHICHARRO CHAMORRO, J. L., (Coord), *Jacinto Higuera Cátedra escultor (1914-2009)*, Instituto de Estudios Giennenses y Diputación de Jaén, Jaén, 2015.

- CHOCARRO BUJANDA, C., *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el Gremio y la Academia (1741-1833)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.
- CHUECA GOITIA, F., “Mariano Benlliure en el primer centenario de su nacimiento”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 35, Valencia, 1964, pp. 13-25.
- CIRICI PELLICER, A., *l'Escultura catalana*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1957.
- El escultor Florentino Trapero*, Segovia, 1986.
- CIRLOT, J., *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1956.
- CISNEROS ÀLVAREZ, P., y NAVARRO CATALÁN D. M., “José Aixa y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano LXXXV*, Valencia, 2004, pp. 109-118.
- CIVERA MARQUINO, E., “LXXV Aniversario de la talla escultórica de San Miguel de Lliria”, *Fira i Festes de Sant Miquel*, Lliria, 2015, pp. 121-123.
- CLEMARES LOZANO, Valentín García Quinto, *escultor*, Ayuntamiento de Albaterra, Albaterra, 2003.
- Colección de dibujos artísticos por D. Rafael Pérez Perea, premiado con medalla de oro en Madrid en el año 1903, en Paria por la Academia de Bellas Artes, en 1900 y 1906, exprofesor en industrias de la universidad popular, etc. etc. Carpintería religiosa*, Valencia, 1924.
- COGEVAL, G., (Com)., *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París, colecciones musée d'Orsay*, Fundación Mapfre, Madrid, 2015.
- Compañía Española de Artículos Religiosos*, Abadía de San Martín 8, Valencia, s. a.
- CONDE DE GÜELL, *La Escultura Polícroma Religiosa en España*, Barcelona, 1925.
- CONDE DE LA ROCHE, E. S., *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discípulo de Salzillo, publícalo El Señor Conde de la Roche (poseedor del original escrito por el mismo insigne escultor)*, Imprenta de El Diario de Murcia, Murcia, 1889.
- CORBÍ VIDAGAN, J., (Coord)., *Madre y Patrona. Primer Centenario del Patronazgo de la Virgen del Remedio*, Albaida, 1995.
- CORBÍN FERRER, J. L., *Historia y anécdotas del barrio del Carmen*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1980.
- Las barriadas de las calles de Sagunto y Alboraya*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1986.
- San Bartolomé una Parroquia con Historia*, Valencia, 1990.
- El ensanche noble de Valencia, entre Colón y Gran Vía del Marqués del Túria*, Federico Doménech, Valencia, 1996.
- COTS MORATÓ, F., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, Oliva, 1989.
- CORREDOR-MATHEOS, J., Y MERCADÉ A., *Joan Rebull, Catálogo razonado de esculturas*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona, 2010.
- COULLAUT-VALERA, F., “Los pasos en madera de pino. Un paso de cinco figuras”, *Pueblo*, Madrid, 14 de abril de 1954.
- Crónica de las Solemnes fiestas celebradas en Valencia con motivo de la coronación pontificia de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*, Imprenta Hijo Francisco Vives Mora, Valencia, 1923.
- CUÉLLAR I BASSOLS, A., *Els sants d'Olot*, Ediciones El Bassegoda, Olot, 1985.
- CUENCA, F., *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923.
- CUENCA MORA, J., “Miguel Torregrosa, nuestro gran escultor imaginero”, *Ciudad*, Alcoi, 21 mayo 1968.
- “Cultivo de las bellas artes en la provincia seráfica de Valencia”, *La Acción Antoniana, número extraordinario con motivo de las bodas de oro de la restauración seráfica de la provincia de Valencia*, Valencia, 1929, nº 106, pp. 97-98.
- DÁNVILA JALDERO, L. A., “El Arte en Valencia”, *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1888.
- DARÁS MAHIQUES, B., *L'església parroquial de l'Assumpció de la Mare de Déu de Carcaixent i els seus artífexs, segles XVI-XX, segles XVI-XX*, Edición del autor, Valencia, 2014.
- DARÁS MAHIQUES, B., GUEROLA BLAY, V., *Desertorum Protectio, Doña Amalia Bosarte. Vida y obra*, Patronato Fundación Asilo Nuestra Señora de los Desamparados, Carcaixent, 2012.
- DE LA BANDA Y VARGAS, A., “Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX”, *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*, Sevilla, vol. I, 1982, pp. 751-767.
- Historia del Arte en Andalucía, de la Ilustración a nuestros días*, Gevers, Sevilla, 1991, tomo VIII, pp. 186-193; 284-304; 402-418.
- El escultor Antonio Illanes 1901-1976*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1996.
- DE LA ENCINA, J., *Julio Antonio*, Saturnino Calleja, Madrid, 1920.
- DE LA ROSA MATEOS, A., *Et Alii., Y en Alicante Antonio Castillo Lastrucci, restauración de la obra del imaginero para la semana Santa de Alicante*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

- DE LA ROSA MATEOS, A., *El Escultor Ramón Chaveli Carreres (1879-1947)*, Asociación Pública de Fieles de la Sagrada Mortaja, Jerez de la Frontera, 2005.
- “Vicente Tena autor en 1892 del Misterio del Ecce-Homo de Jerez”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 14/ 15, Jerez de la Frontera, 2008-2009, pp. 393-396.
- DE LAS HEREAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia. Estudio y catalogación*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València, Valencia, 2003.
- “Maestros, modelos y programas, la enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)”, en *La aplicación del genio*, Valencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, pp. 47-87.
- “En memoria del escultor valenciano Luís Gilabert Ponce”, *Archivo de Arte Valenciano LXXXVII*, Valencia, 2006, pp. 131-146.
- “Un siglo de escultura valenciana, 1909-2009. En memoria del Centenario de la Exposición Regional”, *Archivo de Arte Valenciano XC*, Valencia, 2009, pp. 259-272.
- DE PANTORBA, B., (Pseudónimo de José López Jiménez) *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980.
- Imagineros españoles. Estudio histórico-crítico*, Mayfe, Madrid, 1952.
- DEL RÍO DÍAZ, V., *Descubriendo a José Viciano Martí*, Trabajo inédito, Universitat Jaume I de Castelló, 2007.
- DELGADO AGRAMUNT, A., *Vinaròs, sus hombres, sus nombres*, 2vols., Antínea, Vinaròs, 1997.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Ricardo Soria y Ferrando (Valencia 1839-1906), estatuario e imaginero romántico, académico y maestro precursor”, *I Congrés d’Història de la Ciutat de València*, València, 1988, tomo III, Àrea 9, ponencia 3.3.
- “Un escultor yeclano de entresiglos: Venancio Marco Roig”, *Revista de fiestas de Semana Santa*, Cabildo Superior de Cofradías Pasionistas, Yecla, 1990, s. f.
- “El escultor imaginero José Antonio López Palao”, *Revista de Semana Santa*, Cabildo Superior de Cofradías Pasionarias, Yecla, 1991, s. f.
- “El escultor imaginero José María Ponsoda Bravo”, *Revista de Semana Santa*, Yecla, 1994, s. f.
- “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano LXXVII*, Valencia, 1996, pp. 128-141.
- “El pintor de escultura y dorador José Bodría Roig”, *Pasos de Semana Santa*, nº 16, Madrid, octubre-noviembre- diciembre, 2001, pp. 60-61.
- “Ponsoda y Bravo, José María”, en: *Yakka, Revista de estudios yeclanos, Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XIII al XXI)*, Año XVII, nº 15, Yecla, 2005, pp. 199-202.
- “La imaginería valenciana: el escultor Francisco Teruel”, *Pasos de arte y cultura*, nº 5, Madrid, 2008, pp. 79-81.
- “El antiguo Hospital de Caridad e iglesia aneja de Nuestra Señora de los Dolores, de Yecla (Murcia): Mecenazgo, espacio arquitectónico y patrimonio mueble”, *Archivo de Arte Valenciano, XCII*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011, pp. 105-142.
- “La clausura femenina en Yecla, Región de Murcia. El convento de monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús: mecenazgo, patrimonio histórico y memoria”, en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, II, San Lorenzo de El Escorial, 2011.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J., Y HERRÁEZ SÁNCHEZ, E., “El escultor imaginero José M^a Ponsoda Bravo”, *Pasos de Semana Santa*, Pasos Corporación Editora, nº 16, Madrid, octubre, noviembre y diciembre de 2001, pp. 82-83.
- DE MOLINS, F. E., (Coord), *Diccionario biográfico y bibliográfico de artistas y escritores catalanes del siglo XIX*, Fidel Giró, Barcelona, 1889.
- DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana*, Imprenta Fortanet, Madrid, 1897.
- DÍAZ VAQUERO, M. D., *Imagineros andaluces contemporáneos*, Cajasur, Córdoba, 1995.
- DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la exposición de sus obras en el claustro de Santo Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957.
- “In Memoriam: el Excmo. Sr. Don José Capuz Mamano”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1964, pp. 69-70.
- “En torno a Francisco Marco Díaz-Pintado”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1980, pp. 101-104.
- “Una gran pérdida para la escultura valenciana: Ramon Mateu Montesinos (1891-1981)”, *Valencia Atracción*, nº 564, Valencia, enero 1982.

- DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, pp. 429-463.
- DOÑATE FONT, M., *Clarà, catàleg del fons d'escultura, M.N.A.C.*, Barcelona, 1997.
- “El arte religioso en Valencia: Taller de Escultura de Venancio Marco”, *Almanaque Las Provincias para el año 1905*, Establecimiento Tipográfico Doménech, Valencia, 1904, p. 90.
- “El escultor Modesto Quilis”, *Las Provincias*, Valencia, 7 de febrero de 1928.
- DUPONT-ABERVILLE, M., *L'Ornement des tissus recueil historique et pratique*, Librairie Generale de l'architecture des travaux publics, Paris, 1877.
- ECO, H., *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- EL ARTESANO ESPAÑOL., nº 82, Madrid, Abril, 1954.
- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Taurus, Barcelona, 1974.
- ELÍAS BRACONS, F., *L'Escultura catalana moderna*, 2 vols., Barcino, Barcelona, 1926-1928.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L., AZCUE BREA, L., *Mariano Benlliure, el dominio de la materia*, Comunidad de Madrid-Generalitat Valenciana, Madrid-Valencia, 2013.
- ESPÍ VALDÉS, A., “Miguel Torregrosa, artista religioso”, *Ciudad*, Alcoi, 3 de octubre de 1967.
Escultura y escultores en Alcoy, Imprenta La Victoria, Alcoi, 1974.
- ESPINA Y CAPO, J., *Primer Congreso de Bellas Artes organizado por la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, 1918.
- ESPINÓS DÍAZ, A., *Imprenta valenciana, siglos XVIII-XIX, colección de entalladuras de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Fundación Carlos de Amberes-Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.
Gravats de la col.lecció Giner-Boira del Museu de Belles Arts de Valencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008.
Exposició-Homenaje al escultor Don José María Ponsoda, Imprenta Luís, Moncada, 1979.
Exposición Regional Valenciana,” Sección de Bellas Artes”, Escultura Contemporánea, Valencia, 1909,
- ESPINOSA SPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.
Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1872-1979), Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes, Valencia, 1909.
Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934.
- FAUS LOZANO, J., *Memoria de la Parroquia de Villamarchante*, Valencia, 1977.
El Temple de Valencia, Marí Montañana, Valencia, 1981.
- “La imagería un arte que en Valencia se resiste a la industrialización”, *Feriario, Revista de la Feria Muestrario de Valencia*, Año VIII, nº 10, Valencia, Mayo, 1946.
- FAYOS BORRÁS, C. S., *La imatge realitzada a Alboraia de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí, festa patrimoni de la humanitat*, El Petit Editor, Algemesí, 2014.
- Félix Granda, *Talleres de Arte, Hotel de las Rosas, Madrid: Paseo Izquierdo del Hipódromo*, (Catálogo Publicitario), Madrid, 1910.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J., MIGUEL DASAMONTES, M., y VEGA GONZÁLEZ, M. J., *La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los Monumentos Conmemorativos de Madrid (1939-1980)*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1982.
- FERNÁNDEZ OBREGÓN, F., J., “Domesticar la madera”, *Las Provincias*, Valencia, 30 de octubre de 1990.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., (Coord.), *Escultura barroca española nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, entre el barroco y el siglo XXI*, volumen I, Exlibric, Málaga, 2016.
- FERNÁNDEZ RUIZ, A., *La Pasión en Linares*, Diario de Jaén, Jaén, 2005.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2014.
- FERRANDO ROIG, J., “El problema de las imágenes”, *En Arte Religioso Actual*, 9, Madrid, 1966.
- FERRER JUÁREZ, J. A., *La Parroquial Iglesia del Lugar de Alfafar*, Edición del autor, Alfafar, 2014.
- FERRER NAVARRO, M., “Recordando... a Julio Vicent”, *Ribalta*, Valencia, febrero, 1947; “Recordando a Julio Vicent”, *Ribalta*, Valencia, abril, 1954.
- FERRER OLMOS, V., “San Vicente Ferrer en las esculturas de Carmelo Vicent”, *Las Provincias*, Valencia, 4 abril, 1989.

- FERRER ORTS, A., “Datos para la biografía del escultor Julio Benlloch (1893-1919),” *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVI, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1995.
- FERRERO MOLINA, V., (Comisario), *Octavio Vicent, escultor*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.
- FERRÉS LAHOZ, P., *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). Catàleg raonat*, Universitat de Barcelona, Facultat de Bellas Artes, Barcelona, 1993.
- Miquel Blay I Fàbrega 1866-1936. La escultura del sentimiento*, cat. exp., Caja Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2001.
- Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936), itinerari artístic*, LLibres Batet, Olot, 2004.
- El Arte Cristiano, passat i present d’ una industria artesanal*, El Arte Cristiano, Vayreda, Bassols, i Casabó, s.l., Olot, 2006.
- FERRI CHULIO, A., *Fortaleny, Documentos Históricos*, Edición del autor, Valencia, 1988.
- María en la Diócesis de Valencia*, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1988.
- Escultores suecanos Beltrán, Gutiérrez Frechina, Moret*, Edición del autor, Valencia, 1991.
- La Mare de Déu de Sales de Sueca*, Edición del autor, Valencia, 1994.
- Ensanche, reparación y ornamentación del templo parroquial de San Pedro de Sueca (1923-1929), y portada (1931-1932): monumento histórico-nacional (1982)*, Edición del autor, Valencia, 1994.
- “La Mare de Déu del Remei en las diócesis de Orihuela-Alicante y Valencia”, en *Madre y Patrona, Primer centenario del Patronazgo Canónico de la Virgen del Remedio*, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Albaida, 1995.
- Grabadores y grabados alicantinos, siglos XVIII-XIX*, Insituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1999,
- Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia y Murcia*, Encuentro, Madrid, 2001.
- El Santíssim Crist de la Vida patró de Massanassa, Història i Novena*, Edición de Alexandre Lorente Vila, Valencia, 2009.
- La Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de Turis*, Edición de la Parroquia, Valencia, 2010.
- Escultura patronal valentina destruida en 1936*, Edición del autor, Valencia, 2011.
- FERRERES NOS, J., *El escultor Folía*, Antínea, Castelló, 1985.
- FITA REVERT, R., “La persecució religiosa en Montaverner 1936-1939, dades per a la seua història”, *Alba, n° 5-6, Revista d’estudis comarcals*, Ontinyent, 1990-1991, pp. 323-334.
- FLOTATS VERDURA, J. M^a., “Els Flotats, una nissaga d’escultors modernistes”, *El sot de l’Aubo*, Centre d’Estudis Canetencs, Canet de Mar, 2004.
- FOGUES JUAN, F., *Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad*, Imprenta de B. Cuenca, Carcaixent, 1934.
- FONTBONA DE VALLESCAR, F., *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888, Història de l’art Català*, Edicions 62, Barcelona, 1983, tomo VI.
- Pintores y escultores amigos de Gaudí*, Fundación Francisco Godia, 2002.
- Carles Maní, L’escultor maleit*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2004.
- Francesc Torràs Armengol 1832-1878*, Caixa Terrassa, Barcelona, 2005.
- FONTBONA, F., y MIRALLES, F., “Del Modernismo al Noucentisme”, *Història de l’Art Català*, 1985, Edicions 62, Barcelona, vol. VII.
- FOUCART, B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Certhèra, Paris, 1988.
- FRANCÉS, J., “El escultor José Capuz”, *La Esfera*, Madrid, 16 febrero de 1924.
- “El escultor Julio Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 28 de noviembre 1925.
- “La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París”, *El Año Artístico*, Madrid, 1925.
- “José Capuz y su arte” *La Esfera*, Madrid, 7 de mayo de 1927.
- FRANCÉS CAMUS, J. M., *Historia de la Basílica del Lledó*, Universitat Jaume I-Diputació de Castellón, Castelló, 1999.
- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- FREIXA, M., *El Modernismo en España*, Cátedra, Madrid, 1986.
- FRIPP, A., y THOMPSON, R., *Anatomía artística humana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1962.
- FULLANA MIRA, L., O.F.M., *Historia de la Villa y Condado de Cocentaina*, Valencia, 1920.
- GABINO PARIENTE, A., “El retrato en la escultura”, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, *Archivo de arte Valenciano*, Valencia, 1974, pp. 102-104.
- GAJATE GARCÍA, J. M^a., *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera en Madrid*, Safel Editores, Madrid, 1997.
- Coullaut-Valera, tres generaciones de escultores*, Fundación Centro Nacional del Vidrio, Segovia, 2003.

- GALLEGO, A., “Adsuara escultor”, *Adsuara (1891-1973)*, Exposición antológica, Madrid, 1974.
- GALLEGO FORTEA, F., (Comisario), *Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Ayuntamiento de Aldaia, Aldaia, 2004.
- GARCÍA ANTÓN, I., “El arte del siglo XX”, *Historia de Alicante, vol VI*, Mediterráneo Ediciones, Alicante, 1985.
- GARCÍA DE VARGAS, R., *Godella y los Pinazo*, Valencia, 1968.
El escultor Ignacio Pinazo Martínez, (1883-1970), apuntes biográficos, Ayuntamiento de Godella, Godella, 1971.
El escultor valenciano Francisco Marco-Díaz Pintado, Imprenta de Marí Montañana, Valencia, 1975.
- GARCÍA GAINZA, C., (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra, III, Merindad de Olite*, Institución Príncipe de Viana, 1986, pp. 227. 233.
- GARCÍA GARCÍA, J. J., *El escultor Manuel Pineda Calderón (1906-1974)*, Sevilla, 2005.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, G., *Et Alii*, “La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados particularidades de la intervención”, en *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*, Generalitat Valenciana-Fundación Hortensia Herrero, Valencia, 2016, p. 108.
- GARCÍA MORANT, V., “Culto y Rito”, en AA. VV., *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandía, I*, Gandía, Amics de la Seu, 2002.
- GARCÍA OSUNA, C., *Octavio Vicent. Colección escultores valencianos*, Vicent García Editores, Valencia, 1986.
- GARCÍA SAMPER, M., *El legado artístico del escultor pilareño Sánchez Lozano*, Ayuntamiento de Pilar de la Horadada, Pilar de la Horadada, 2016.
- GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Historia del arte de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.
 “Enrique Giner Canet: la religión de la belleza”, *Exposición Antológica*, Valencia, 1982, p. 98.
 (Director), *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1983.
 (Director), *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1986.
- GAÑAN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imagerie polícroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1999.
- GASCÓ SIDRO, A. J., - VIVES AGOST, T., *El escultor Ortells*, Castelló, 1989.
- GAYA NUÑO, R., *Arte del siglo XIX*, vol. XIX de la colección *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid, 1958.
Escultura Española Contemporánea, De Crítica y Ensayo, 7, Guadarrama Coop, Madrid, 1957.
Pintura y Escultura españolas del siglo XIX, Summa Artis, V, XXXV., Madrid, 1996.
- GIL GAY, M., *Monografía histórico-descriptiva de la real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Tipografía de San José, de José Canales, Valencia, 1909.
- GIL, R., Agustín Guerol, Madrid, 1910.
- GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, P., *Escultores sevillanos del siglo XX*, Fundación Caja Rural, Huelva, 2008.
- GIMILIO SANZ, D., “La escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia a través de los inventarios y catálogos del siglo XIX”, *Archivo de Arte Valenciano, XCIII*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2013, pp. 97-114.
- GISBERT SANTONJA, J. A., (Coord.), *El llegat de l'Església a Denia*, Ayuntamiento de Denia, Denia, 1991.
- GÓMEZ LÓPEZ, V., “Tres cuartos de siglo de vida artística”, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, *Archivo de arte Valenciano*, Valencia, 1976, pp. 110-113.
- GONZÁLEZ BOIGUES, M. C., *Análisis histórico-artístico Santísimo Cristo de la Fe, población de Paterna, Valencia*, Tesis de Licenciatura, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Conservación y Restauración de bienes culturales, Valencia, 2015.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, J., *El Niño Jesús de Mula: estudio histórico y antropológico de una devoción murciana*, José Soriano Artero, Murcia, 1995.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J., M., “Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista”, en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Sevilla, 1991.
Antonio Illanes Rodríguez (1901-1976), Sevilla, 2002.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Antonio Castillo Lastrucci*, Ediciones Tartesos, Sevilla, 2009.
- GONZÁLEZ VICARIO, M. T., “Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea”, *En Goya*, nº 191, Madrid, 1986, pp. 282-287.

- Aproximación a la escultura religiosa contemporánea*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987.
- “Panorama de la escultura religiosa contemporánea”, *Annales. Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, nº 4, Barbastro, 1987, pp. 229-238.
- “La nueva concepción de la imagen religiosa”, *Espacio, tiempo y forma*, nº 1, Madrid, 1988, pp. 321-332.
- “En torno a la iconografía de la escultura religiosa española tras el Concilio Vaticano II”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº 4, Madrid, 1989, pp. 331-338.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Dossat, Madrid, 1951.
- GÓMEZ SORIANA, M., *El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2010.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., *Marbre, bronze i or, altars de la seu de Xàtiva*, Museu de l'Almodí, Xàtiva, 2010.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 141-213.
- GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, I. V. E.I., Valencia, 1987.
- Gran centro y talleres de arte cristiano español Pio Mollar escultor (Valencia)*, Chartula tipo-litográfica J. G. Carceller, Guillén de Castro 55, Valencia, s.a.
- Gran taller de Escultura Religiosa, Talla y Dorado, construcción de toda clase de imágenes en madera y figuras decorativas en barro, yeso y piedra. Se construyen altares, templetas, andas, urnas para monumentos, etc., y se facilitan diseños y fotografías*, Ureña y Carbonell, Colón 14, Valencia, Valencia, s.a.
- Grandes y acreditados talleres de escultura, talla, carpintería, ebanistería, pintura y dorado de José Romero, ayudante de la Escuela Oficial de Artes é Industrias, premiado por la Real Academia de San Carlos y en varias Exposiciones, talleres y despacho, Calle de Alboraya, 17, (antes 29), Valencia, (España)*, s.a.
- GRAS BALAGUER, M., *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos editor, Barcelona, 1983.
- Guía y Catálogo Oficial, Exposición Regional Valenciana*, Imprenta y Litografía J. Ortega, Valencia, 1909.
- Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, Jordá y Compañía, Valencia, 1910.
- GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción. La esencia de la obra de Arte*, Guadarrama, Madrid, 1960.
- GUILLOT CARRATALÁ, J., *Doce Escultores Españoles Contemporáneos (Benlliure, Clará, Pinazo, Capuz, Benedito, Otero, Julio-Antonio, Marés, Soriano, Montagud, Costa, Pérez Comendador, Ferreira)*, Colección de Arte, núm. 1, Mayfe, Madrid, 1953.
- Imagineros*, Madrid, 1955.
- “La talla religiosa en Valencia. Belleza y arte en los maestros del siglo XX”, *Ferriario*, Revista de la Feria Muestrario de Valencia, Valencia, Año XIX, nº 21, Mayo 1957.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “Escultura profana e imagen sagrada (1930-1980)”, en *Historia de la Región Murciana*, vol. X, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1980, pp 223-325.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., *Julio Beobide, un escultor del pueblo*, Obra Cultural Caja de Ahorros de San Sebastián, San Sebastián, 1979.
- Haccillo de mirra recogido en el monte Calvario colección de prácticas devotas y piadosas instrucciones para fomentar la devoción a la sagrada Pasión del Señor por un sacerdote de esta Diócesis*, Librería de los Sucesores de Badal, Valencia, 1901, 2ª edición.
- HAMILTON, G.H., *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1993.
- HEILMEYER Y BENET, *La escultura moderna y contemporánea*, Labor, Barcelona, 1949.
- HERARD HAMILTON, G., *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1980.
- HEREDIA ROBRES, J., *Pedro Gil S.J., escultor.*, Ateneu XXI, Vila-real, 2004.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E., *José Capuz un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E., y FERRÁNDIZ ARAUJO, C., *La Pasión Cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*, Asociación Procesionista del año de la Ciudad de Cartagena, Cartagena, 1998.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El escultor Pérez Comendador (1900-1981), biografía y obra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1986.
- Enrique Pérez Comendador, escultor e imaginero, 1900-1981*, Col. Arte Hispalense, nº 61, Diputación Provincial, Sevilla, 1993.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, E., *El arte de dorar*, Dossat, Madrid, 1975.

- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de Escultores Alicantinos*, Biblioteca alicantina, Alicante, 1974.
- HERNÁNDEZ HURTADO, P., *Antonio Navarro Santafé*, Ayuntamiento de Villena, Villena, 2007.
- HERNANDO CARRASCO, J., *Clasicismo y anticlasicismo en el primer romanticismo español*, Actas del X Congreso del CEHA, Madrid, 1994.
- HERRERA MESA, P. P., “Aportación de Amadeo Ruiz Olmos a la imaginería andaluza”, en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Cordobesa*, Cajasur, Córdoba, 1989.
- HERRERO ALONSO, A., *et alii*, *La Seu Colegiata de Santa Maria de Gandía* (2 vols.), Gandía, Amics de la Seu, 2002.
- HOFMANN, W., *La escultura del siglo XX*, Barcelona, 1960.
- Homenaje a los Santos mártires Abdón y Senén, Segundo Centenario de la Cofradía Hermandad, canónicamente erigida en la Villa de Albalat dels Sorells, por Escritura pública del día 3 de Septiembre de 1730*, Albalat dels Sorells, 1930.
- HONOUR, H., *El romanticismo*, Alianza, Madrid, 1979.
- IBORRA TORREGROSA, J., *Iconografía, patrimonio y ritual: la obra de Antonio Riudavets Lledó*, Alicante, 2014.
- IGLESIES, J., *L'Escultor Joan Roig Solé, 1835-1918*, Rosa de Reus, Reus, 1955.
- IGUAL ÚBEDA, A., “Vida y obra de Mariano Benlliure”, *Archivo de arte Valenciano*, Valencia, 1963, pp. 103-123;
- Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964.
- José Esteve Bonet Imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971.
- INFIESTA MONTERDE, J. M., *Un siglo de escultura catalana*, Ediciones Aura, Barcelona, 1975.
- (Dir), *Un segle d'escultura catalana*, Museu Europeu d'Art Modern, Barcelona, 2013.
- J. S. V., “Antonio Parera Taurina”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V, Barcelona, 1947, pp. 440-451.
- IZQUIERDO RAMÍREZ, A., “San Sebastianet”, en *Pulchra Magistri, l'Esplendor del Maestrat a Castelló*, Fundación la Luz de las Imágenes, Valencia, 2013, p. 828.
- JANÁRIZ, D., *Historia y novena de la Virgen del Castillo: Patrona de Miranda de Arga por el P. Damián Janáriz, seguida de una reseña geográfica-histórica de la villa*, 4ª edición, Casa Martín, Valladolid, 1947.
- JANSON H. W., (Coordinador), *La scultura nel XIX secolo*, Comité International d'Historie de l'Art, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bolonia, 1984.
- JIMÉNEZ DE AGUILAR, J., “El verdadero arte,” en *La Lucha*, Cuenca, 29 de Julio de 1921, año VII, nº 201, 2ª época, p. 3.
- JIMÉNEZ, C., *Escultura Española Contemporánea (1900-1936)*, Catálogo de la exposición, Madrid, Palacio del Buen Retiro, 1985.
- JORDÀ I OLIVES, M., *Josep Montserrat i Portella un escultor del realisme*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 2011.
- José Espuig, Arte Cristiano, Guillén de Castro, 69, Valencia, (España), 1961.* (Folleto publicitario).
- JUAN NEBOT, M., *Congregación de Hijas de María Inmaculada de Villarreal*, Castelló, 1981.
- KAHLE, X. A., y GUERRERO SERRANO, T., “La obra del escultor Ricardo Bellver”, *Bellas Artes*, Madrid, 2008, nº 6, pp. 199-221.
- La Artística, Vda. Reixach Vilas, Paseo de Gracia 117, Teléfono 262G, Barcelona (España)*, Cromos Künzli, 1923. (Folleto publicitario).
- La Ilustración Artística*, año XVI, nº 798. Barcelona, 12 de abril de 1897, pp. 241-250.
- La Semana Católica*, Año XXIV, Valencia, 27 de diciembre de 1914, nº 51.
- LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La Escultura”, *La Esfera*, Madrid, 12 de junio de 1915. Año II. Nº 76.
- “Exposición Universal de Bellas Artes. La Escultura”, *La Esfera*, Madrid, 9 de junio de 1917. Año IV. Nº 180.
- “Un escultor valenciano. Carmelo Vicent”, *La Esfera*, Madrid, 11 febrero 1922.
- LANZANFAME G., *Iconografía della Settimana Santa passato e presente*, Tipografía Lombardo & Licciaderllo, Catania, 1990.
- La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica*, Almuzara, Córdoba, 2005.
- LARRINAGA CUADRA, A., “La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la postguerra española”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 25, San Sebastián, 2006, pp. 221-232.
- LASAOSA SUSÍN, R., *Felipe Coscollá escultor (1880-1940)*, La Val de Onsera, Huesca, 1998.

- LE NORMAND-ROMAIN, A., *Et Alii., La Aventura de la Escultura Moderna en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Skira Carrogio, 1986.
- LEÓN, A., *Historia y descripción de la custodia procesional de la Catedral de Valencia*, Valencia, 1956.
- LEÓN, J. J., *El niño imaginero medio siglo de cofradías con Álvarez Duarte*, Jirones de Azul, Sevilla, 2012.
- LEÓN SANTIAGO, J. O.C.D., *Carmelitas Descalzos en Burriana, cien años de presencia (1896-1996)*, Comunidad carmelitas descalzos de Burriana, Borriana, 1996.
- LEÓN SANTIAGO, J., O.C.D., Y TOMÁS SANCHIS, D., O.C.D., *Martirologio carmelitano del siglo XX*, Valencia, 1998.
- LINDO MARTÍNEZ, J. L., *Una historia de la Pasión pasos, cofradías y Semana Santa en Aranjuez*, Aranjuez, 2004.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “La escultura procesional en León”, en *Semana Santa de León*, Edilesa, León, 2000.
- LLEDÓ MAS, S., “Carles Flotats, un escultor catalán para la Semana Santa Crevillentina”, *Revista de Semana Santa*, Crevillent, 2007, pp. 76-79; “Nuestros imagineros, Antonio Riudavets Lledó, el escultor de la Semana Santa Crevillentina del siglo XIX”, *Revista de Semana Santa*, Crevillent, 2009, pp. 198-205.
- LLIN CHÁFER, A., “Ezequiel Mampel Almela (1844-1927)”, Modelos de vida, nº 115, *Iglesia en Valencia*, nº 483, Año X, Valencia, 20 Julio 1997.
- La Mare de Déu d'Agres y su santuario*, Valencia, 2001.
- LLOP CATALÁ, M., *Historia de la Asociación de Hijas de María del Rosario*, Vila-real, 1994.
- LLORENS POY, V., *El escultor Ortells: vida y obra de un maestro*, Editorial de la Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, Madrid, 1990.
- LLORENS RAGA, P. L., *La Ciudad de Moncada, Ensayo Histórico*, Imprenta de Vicente Casaña, Valencia, 1950.
- LLORENS MOLTÓ, F., *Crónica del Convento de San Lorenzo de Valencia*, Manuscrito conservado en el Archivo de la Provincia Franciscana de Valencia.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*, Col. *La Balsa de la Medusa*, nº 73, Visor, Madrid, 1995.
- LLORENTE, J., *II Demostración de arte en madera*, Imprenta y litografía J. Ortega, Valencia, 1947.
- LLUCH GARÍN, L. B., *José María Bayarri escultor*, Valencia, 1948.
- LÓPEZ, J. F., *González Moreno, el clasicismo renovado*, Cofradía de Nuestro Padre Jesús, Cartagena, 2014.
- LÓPEZ CATALÁ, E., “Una nueva talla de José Esteve Bonet en la parroquia de San Mauro y San Francisco de Alcoi”, *Revista de Fiestas*, Alcoi, 2000, pp. 130-131.
- “Las andas-trono de la Mare de Déu de la Cova Santa”, *Revista de Fiestas*, Beniarrés, 2001. s.f.
- “Un relieve de José Esteve Bonet en la iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste”, *Alberri, Quaderns d'investigació del Centre d'Estudis Contestans*, Cocentaina, 2003, pp. 113-121.
- “Introducción al estudio de los hermanos Modesto y Damián Pastor y la escultura religiosa de su tiempo”, *Alberri XVI, Quaderns d'estudis i Investigació del Centre d'Estudis Contestans*, Cocentaina, 2003, pp. 156-175.
- “El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina”, en *Clarisas 350 años en Cocentaina*, Cocentaina, 2005, pp. 291-373.
- “Una obra de José Esteve Bonet en el convento de las Religiosas Justinianas de Onil”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2005, pp. 223-226.
- “Un monumento representativo del neogótico valenciano. La nueva iglesia parroquial de Beniarrés 1897-1927”, *Alberri XVIII*, Cocentaina, 2006-2007, pp. 73-179;
- “La obra del escultor José María Ponsoda Bravo en Cocentaina”, *Mare de Déu*, Cocentaina, 2007, pp. 95-100.
- “Introducción al retablo barroco y neoclásico en las comarcas del Norte de Alicante”, en *Camins d'Art, La Luz de las Imágenes*, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 111-125.
- “La escultura religiosa de Catarroja y sus artífices”, en ALBA PAGÁN, E., (Dir.), *Catarroja, historia, geografía y arte*, Universitat de València, 2015, pp. 228-239.
- “Patrimonio religioso. Introducción a la escultura religiosa de Carlet”, en ALBA PAGÁN, E., (Dir.), *Carlet historia, geografía, arte y patrimonio*, Universitat de València, 2015, pp. 415-431.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, A., *Quintín de Torre, el último imaginero*, Muelle de Uribitarte Editores, Bilbao, 2008.
- LÓPEZ EGEA, M. A., “Escultores valencianos: Vicente Beltrán Grimal (1896-1963)”, *Las Provincias*, Valencia, 23 diciembre de 1980;

- “Escultores valencianos: Francisco Gutiérrez Frechina (1908-1950)”, *Valencia Atracción*, nº 562; Valencia, noviembre 1981.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., “El historicismo decimonónico. El escultor Francisco Morales y la Virgen de la Misericordia”; “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginería de posguerra”, en *Imágenes elocuentes. Estudio sobre patrimonio escultórico*, Atrio, Granada, 2013, pp. 453-486.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, I., *José Sánchez Lozano, o la continuidad de la imaginería murciana*, Murcia, 1980.
- José Sánchez Lozano o la continuidad de la imaginería murciana. Una aproximación a su obra*, Eugenio Moya Rebollo, Murcia, 1990.
- LÓPEZ GUZMÁN, R., (Coord.), *Guía artística de Granada y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, 2 vols.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F., “Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz”, *Boletín de Arte*, nº 18, Universidad de Málaga, Málaga, 1997, pp. 379-398.
- González Moreno, el clasicismo renovado*, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Cartagena, 2014.
- Arte en José Sánchez Lozano*, Edición del Autor, Murcia, 2013.
- LÓPEZ PÉREZ, M., “Escultura valenciana en la Semana Santa de Jaén”, en *Alto Guadalquivir, Especial Semana Santa Jienense*, Jaén, 1980, s.f.
- LORITE CRUZ, P. J., *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*, Alcázar Editores, Baeza, 2011.
- LOZOYA, Marqués de, *La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX*, Madrid, 1940.
- Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Salvat, Barcelona, 1949.
- MACHO, Victorio, *Victorio Macho, Memorias*, G. del Toro editor, Madrid, 1972.
- Manuel-Juan Carrillo, Antológica la Pasión según Carrillo*, Cieza, 2008.
- MALE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, Madrid, 2001.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1980.
- MARÉS I DEUOLOVOL, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1964.
- MARÍN MEDINA, J., *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*, *Historia y Evaluación Crítica*, Edarcón, Madrid, 1978.
- MARÍN SILVESTRE, M. I., *Eusebi Arnau Mascort*, Barcelona, Infiesta Editor, 2006.
- MARQUÉS DE CUÉLLAR, J. L. Y CALATRAVA, J. A., *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Cátedra, Madrid, 1982.
- MÁRQUEZ DE TRIGUERO, E., *El escultor cordobés Manuel Romero Ortega*, Publicaciones de la Obra Cultural del grupo de empresas PRASA, Córdoba, 1995.
- MARRODÁN, M. A., *La escultura vasca*, Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980.
- MARTÍ MAYOL, J. V., *Biografía de Don José Esteve Bonet, escultor*, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, Castellón, 1867.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca española. 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983.
- El Monumento Conmemorativo en España 1875-1975*, Valladolid, 1996.
- MARTÍNEZ ANDRÉS, F., “El templo de San Vicente Ferrer. Un ambicioso proyecto neogótico de la arquitectura conventual valenciana”, *Saitabi*, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1987, pp. 1-8.
- MARTÍNEZ AURED, V., “1922-1936, los concursos nacionales de escultura,” *Artigrama*, Nº 24, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 579-598.
- MARTÍNEZ LEAL, P. I., *Buiza: el escultor imaginero Francisco Buiza Fernández*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2000.
- MARTÍNEZ RICHART, L., “Luís Bolinches Compañ (1895-1980)”, *Valencia Atracción*, nº 545, Valencia, Junio, 1980.
- MARTÍNEZ RONDÁN, J., “El riu de Morvedre, esglésies, calvaris, notícies, i records dels seus pobles”, *Revista Semana Santa*, Sagunt, 1981.
- l'Església Parroquial dels Sants Joans de Faura*, Publicacions de la Caixa de Sagunt, Sagunt, 1991.
- MARTÍNEZ TARÍN, A., “El notable escultor Francisco Marco”, *Valencia Atracción*, Valencia, 1929, nº 32, pp. 19-20.
- MARTORELL, P., *Al teu pas la llum: Història de la Germandat de María Santíssima de les Angusties i de la seua imatge titular*, Diputación de Valencia-Junta Mayor de la Semana Santa Marinera de Valencia, Valencia, 1997.
- MAS Y BARBERÁ, X., “José María Ponsoda, maestro de maestros”, *Revista de fiestas*, Moncada, 2004, pp. 32-35.

- “Don José María Romero Almenar”, *Mater Desertorum*, Época III, nº 410; Valencia, 1 de noviembre de 1971.
- MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, 1988.
- MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Escultores valencianos en Murcia durante los siglos XVIII y XIX”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 63, Valencia, 1982, pp. 103-107.
- “El nuevo retablo del altar mayor de la catedral de Murcia”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 11-12, Zaragoza, 1983, pp. 61-125.
- “El escultor italiano Santiago Baglietto, epílogo de Salzillo”, *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, Vol. 3, Nº 3, 1987, pp. 89-102.
- “Relieves de González Moreno en el santuario de la Fuensanta”, *Goya: Revista de Arte*, nº 203, Madrid, 1988, pp. 280-285.
- “Los escultores Lorenzo y Federico Coullaut Valera en la Semana Santa de Orihuela (Alicante)”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 70, Valencia, 1989, pp. 134-137.
- “El escultor Santiago Baglietto y Gierra, continuador de la escuela Salzillesca”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 63, nº 251, Madrid, 1990, pp. 419-434.
- El escultor murciano José Planes Peñalver*, Murcia, Cajamurcia, 1992.
- “La labor escultórica de tres grandes artistas valencianos en la Cartagena del siglo XX”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 76, Año LXXVI, Valencia, 1995, pp. 181-189.
- “El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la Capilla del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 130, Madrid, 1996, pp. 17-23.
- Escultores murcianos del siglo XIX*, Cajamurcia, Murcia, 1996.
- La escultura en Murcia durante el siglo XIX*, Murcia, 1997.
- “Dos escultores del eclecticismo español: Ricardo Bellver y Agustín Querol”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 87, Madrid, 1998, pp. 421-446.
- “El escultor José Alcoverro y Amorós”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 71, Zaragoza, 1998, pp. 217-256.
- Escultores murcianos del siglo XX*, Murcia, 1999.
- “La obra del escultor valenciano Pío Mollar en Murcia”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo LXXV, Castelló, enero-diciembre, 2000, pp. 207-208.
- “Los cuatro grandes maestros de la escultura catalana del último tercio del siglo XIX: Nobás, Atché, Reynes y Fuxá”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 80, Zaragoza, 2000, pp. 193-260.
- “La obra de dos grandes escultores: Miguel Ángel Trilles y Miquel Blay”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 83, Zaragoza, 2001, pp. 173-258.
- “Mariano Bellver (1817-1876), escultor de cámara de Isabel II”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 75, nº 299, Madrid, 2002, pp. 304-309.
- “El escultor segoviano Aniceto Marinas García”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 88, Zaragoza, 2002, pp. 143-198.
- “La obra del escultor valenciano Carmelo Vicent Suria (1890-1957)”, *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, 2002. Correspondencia e integración de las artes. Vol II, pp. 389-396.
- “Un gran escultor valenciano del siglo XX. José Capuz Mamano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo LXXVIII, Cuad. III-IV, Castelló, Julio-Diciembre 2002.
- “Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de “La esfera” (1914-1930)”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 83, Valencia, 2002, pp. 181-188.
- Dos escultores valencianos del siglo XX: José Ortells e Ignacio Pinazo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 9º, Zaragoza, 2003, pp. 217-245.
- “El escultor murciano Roque López, discípulo de Salzillo, sus obras más representativas”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 87, Valencia, 2006, pp. 53-65.
- Un escultor típico representante del eclecticismo español del siglo XIX: Ricardo Bellver y Ramón*, Murcia, 2006.
- “El escultor José Sánchez Lozano (1904-1995), su vida y sus obras más significativas”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 88, Valencia, 2007, pp. 163-175.
- La obra escultórica del Apostolado de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid*, Murcia, 2009.
- “Un gran escultor valenciano, Rafael Pi Belda,” *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 85, Castelló, 2009, pp. 485-308.
- El escultor murciano Roque López*, Murcia, Caja Mediterráneo, 2010.
- “El escultor Pedro Carbonell y Huguet (1854-1927)”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, 2010, pp. 217-230.

- “El escultor Anselmo Nogués García (1864-1937)”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp. 223-237.
- “Los escultores José María Ponsoda Bravo (1885-1963) y José Noguera Valverde (1913-1986), su obra para la Comunidad Valenciana,” *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 87, 2, 2011, pp. 421-438.
- “Un gran imaginero valenciano del siglo XIX español: Modesto Pastor y Juliá (1825-1889),” *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 88, Castelló, 2012, pp. 397-432.
- “El escultor Antonio Alsina y Amils (1865-1948),” *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, Valencia, 2013, pp. 153-168.
- MERINO CALVO, J. A., “Reseña sobre vida y obra,” en *Juan Luís Vassallo Parodi*, Gesarte, Madrid, 1992, pp. 21-43.
- MESTRES I BORRELL, F., *Manuel Fuxá (1850-1927)*, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1928.
- MILLS, J., *Enciclopedia de técnicas de escultura*, London, Pavilion Books, 2005.
- MIRA E., *et Alii*, “A Pascual Sempere, escultor”, *Revista de fiestas*, Castalla, 2009, pp. 250-251.
- MIRANDA, S., *Recuerdos y añoranzas, mi vida y mis amigos*, Prensa Española, Madrid, 1973.
- MOLINA, A., *Ejercicios Espirituales de las excelencias, provecho, y necesidad de la oración mental*, Joseph de Otero, Madrid, 1786.
- MONEDERO PUIG, M., *José Llimona, escultor*, Editora Nacional, Madrid, 1966.
- MONTAGUD PIERA, B., *Imágenes de la Pasión. Semana Santa de Alzira*, Comissió falla plaça Major d’Alzira, Alzira, 2006.
- “Antonio Ballester Vilaseca, escultor: etapa valenciana: 1910-1940,” *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, Valencia, 2013, pp. 225-238.
- Enrique Castera Masia. Escultor alzireño (Alzira 1910-Madrid 1983)*, Ayuntamiento de Alzira, Alzira, 2015.
- MONTOLIU SOLER, V., *Mariano Benlliure, 1862-1947*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2009.
- MONTOYA BELEÑA, S., “Arqueología industrial valenciana: El Catálogo de la Compañía Española de Artículos Religiosos (CEAR)”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXI, Valencia, 2000, pp. 116-126.
- MORALES, A., J., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004, 2 vols.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *José Planes*, Galería de arte Al Kara, Murcia, 1974.
- MORENO ARANA, J. M., *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.
- MORENO CUADRO, F., *Martínez Cerrillo*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2001.
- (Dir), *Amadeo Ruiz Olmos*, Fundación Rafael Botí, Córdoba, 2004.
- MORENO MENDOZA, A., (Dir.), *Guía artística de Jaén y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.
- MORENO PÉREZ, J. M., “Manuel Hernández León: Linares y sus imagineros”, *En Alto Guadalquivir*, Jaén, 1992.
- MORENO ROMERA, M., Y MORENO RODRIGO, M. A., “La plástica de nuestro tiempo”, *Historia del Arte en Andalucía, Medio Siglo de Vanguardias*, Gever, Sevilla, 1994, pp. 246-347.
- MORENO, S., *El escultor Manuel Vilar*, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1969.
- MOROTE Y GREUS, F., *Instituto General y Técnico de Valencia, Memoria del curso de 1911 a 1912 por Francisco Morote y Greus, catedrático y secretario del establecimiento*, Establecimiento tipográfico Doménech, Valencia, 1912;
- Instituto General y Técnico de Valencia, Memoria del curso de 1912 a 1913 por Francisco Morote y Greus, catedrático y secretario del establecimiento*, Establecimiento tipográfico Doménech, Valencia, 1913.
- MOSCARDÓ CERVERA, F., *Imatges venerables de la ciutat de València*, Valencia, 1957.
- MOYA MARTÍNEZ, A., “Sobre la vida y la obra del artista José María Sánchez Lozano”, *Imafronte*, nº 19-20, Universidad de Murcia, Murcia, 2008, pp. 233-250.
- MURLÀ I GIRALT, J., *La imatgeria religiosa d’Olot*, Diputació de Girona-Obra Social La Caixa, Girona-Barcelona, 2012.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española 1808-1914*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- NIETO CRUZ, E., (Coord), *Semana Santa en la provincia de Málaga*, Obispado de Málaga, 1994.
- NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Cátedra, Madrid, 2008.
- NÚÑEZ BURILLO, L., “El escultor valenciano José Romero Tena”, *Actas de las II Jornadas de Patrimonio Religioso de Tomelloso*, Tomelloso, 2009, pp. 73-80.

- NÚÑEZ LADEVEZE, L., *José Planes*, Servicio de publicaciones del ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.
- OLIVER, A., *Medio siglo de artistas murcianos*, Murcia, 1952.
- ORELLANA MOCHOLÍ, M. A., *Biografía Pictórica Valentina, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Edición a cargo de Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967.
- Ornamentación religiosa José Romero Tena escultor Valencia (España)*, Tipografía Moderna, Avellanas 11, Valencia, s.a.). (Catálogo comercial).
- OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*. Tomo I. Granada, 1988.
- ORTÍ ROBLES, J. J., “Semblança d’un gran artista. Enrique Galarza Moreno”, *Revista de Fiestas*, Picassent, 2009, pp. 17-29.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1883-1884, (Existe Edición Facsímil de Ediciones Giner, Madrid, 1975).
- OTERO TÚÑEZ, R., *El escultor Francisco Asorey*, Ediciones de la Universidad Compostelana, Santiago, 1959.
- PÁEZ BURRUEZO, M., (Dir.), *González Moreno, esculturas*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1989.
- Antonio Campillo herencia mediterránea*, Cajamurcia, Murcia, 2012.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., y GARCÍA LÓPEZ, J. L., *Imaginería procesional en Jaén*, Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1988.
- PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1951.
- “Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España”, en *AEA.*, nº 110, CSIC., Madrid, 1955.
- “Escultura española de un siglo”, *Un siglo de Arte español (1856-1956)*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1956.
- Escultura neoclásica española*, Instituto Diego Velázquez, CSIC., Madrid, 1958.
- “Pascual Amorós escultor”, *Villarreal programa oficial-comercial de las fiestas que en honor de la excelsa patrona la Virgen de Gracia celebra el ilustre Ayuntamiento de esta ciudad durante los días del 5 al 14 de septiembre de 1930*, Imprenta Castellón, s.f.
- PATUEL CHUST, P., “L’escultor Josep Rausell Sanchis,” en *Josep Rausell, una vida plena d’art*, Instituto Municipal de Cultura de Meliana, Meliana, 2010, pp. 13-19.
- PAYA ANDRÉS, M., *María, Divina Aurora, Pasado y presente de una devoción*, Parroquia de San Juan Bautista, Beneixama, 1993.
- PEIRO, J. LL., “Miguel Torregrosa Alonso, un escultor murer”, *Revista de Fiestas*, Muro, 2012, pp. 85-91.
- PÉREZ CALVO, H., *Imaginería de la Semana Santa Zamorana: expresiones anatómicas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
- PÉREZ COMENDADOR, E., *Comentarios de un escultor a la Instrucción de la Sagrada Congregación del Santo Oficio, sobre Arte Sacro*, Junta Diocesana de Acción Católica Española, Bilbao, 1953.
- De escultura e imaginería. Elogio de la maestría. Discurso del académico electo, leído en el acto de su recepción pública y contestación de d. Juan Contreras Marqués de Lozoya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1957.
- “El escultor José Capuz”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1964, pp. 26-30; “El escultor D. Miguel Blay y su época”, *Academia*, núm. 24, Madrid, 1967 (1er. Semestre), pp. 11-25; “Homenaje a Juan Adsuara”, *Academia*, Madrid, 1973 (1 er. Semestre).
- PÉREZ FERRA, J., *Antonio Campillo*, (Com.), Región de Murcia, Murcia, 2008.
- PÉREZ GIMÉNEZ, J. I., *Thesaurius Collegiatae. Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*, Colección Dignitatem Collegiatae, Colegiata de Santa María, Xàtiva, 2014.
- PÉREZ MIRALLES, J., y RIBELLES ALBORS, I., (Coord), *Enrique Galarza Moreno, imaginero valenciano 1895-2000*, Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina, 2001.
- PÉREZ ROJAS, F. J., *Art decó en España*, Cátedra, Madrid, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en *Valencia*, col. *Tierras de España*, Noguer, Madrid-Barcelona, 1985, pp. 342-347; 377-378.
- PERIS DOMÍNGUEZ J., *Adusara (1891-1973)*, Castelló, 1991.
- PERLES MARTÍ, F., “El escultor y medallista Enrique Giner Canet”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1985, pp. 105-107.
- PERTUSA RODRÍGUEZ, M. T., MIRAVETE GÓMEZ, J. A., (Coords) *La Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Esperanza de Almoradí, Primer Centenario*, Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Esperanza de Almoradí, Alicante, 1998.
- PILATO IRANZO, A., “El túmulo funerario de la Madre Sacramento: una obra de Agapito Vallmitjana i Barbany en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Año LXXII, nº 82, Valencia, 2001, pp. 79-88.

- PINEDO HERRERO, C., *Quatre artistes de Melina. Una generació*, Institut Municipal de Cultura, Meliana, 2001.
- PINEDO HERRERO, C., MAS ZURITA, A., MOCHOLÍ ROSELLÓ, E., *La enseñanza de las Bellas Artes en Valencia y su repercusión social*, Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2003.
- PINGARRÓN SECO, F., “Sobre la concepción y ejecución del monumento al rey Jaime I el Conquistador en el parterre de Valencia”, *Saitabi*, nº 49, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1999, pp. 445-462.
- PINGEOT, A., (Coord) *La sculpture française au XIXe. Siècle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1986.
- PINO DEL OLMO, A., “Pío Mollar, escultor con unción religiosa”, *Rocío*, Real, Ilustre y Venerable Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús Nazareno de los Pasos y en el Monte Calvario y María Santísima del Rocío, Málaga, 2008, Tercera época, nº 30, pp. 24-30.
- Pío Mollar, Arte Religioso Español, España, Salva nº 9*, s. a.
- PIQUERAS ARENAS, J. A., *El taller y la escuela en la Valencia del siglo XIX*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1983.
- PLA I CARGOL, J., *Imagineros Españoles*, Dalmau Carles Pla Editores, Gerona-Madrid, 1945.
- PLANAGUMÀ I NOGUÉ, T., ET ALII., *Els sants d'Olot*, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, 1991.
- PLAZAOLA ARTOLA, J., “Las esculturas de José Piquer en Santa María de Tolosa”, *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1993, nº 235-236, pp. 7-10.
- El arte sacro español*, Madrid, BAC, 1965.
- Arte Sacro Actual*, Madrid, BAC, 2006.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Guía artística de Huelva y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.
- PLOWMAN, J., *Enciclopedia de técnicas escultóricas*, Acanto, Barcelona, 1996.
- POLO CANDELA, F., y LÓPEZ DELTELL, V., *Semana Santa Crevillent, la tradición de un pueblo*, Federación de Hermandades y Cofradías, Crevillent, 2000.
- POMPEY, F., *Escultores españoles*, Madrid, 1959.
- “Ponsoda Bravo, José María”, *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1972; Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana, Prensa Valenciana, Valencia, 2005.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B., *Trencs, moradures y verducs*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, 1974.
- PORTAL, LL., *Cipriano Folgueras, una glòria d'Asturies*, Trabe?
- PORTELA SANDOVAL, F. J., *Historia de la Escultura: Neoclasicismo y siglo XIX*, Madrid, 1973; “Escultura”, *Historia del Arte Hispánico*, volumen VI, Alhambra, Madrid, 1978.
- Escultura del siglo XIX*, Madrid, Hiares, 1992.
- PRADOS LÓPEZ Y CAMPOS, G., “El escultor Mateu”, *Gaceta de Bellas Artes*, nº 424, Madrid, junio 1933, pp. 19-21;
- Ramón Mateu, esculturas y dibujos*, Valencia, 1981.
- Proyecto de reforma de las escuelas provinciales de Bellas Artes*, Madrid, 1985?
- Primera exposición bienal de arte del reino de Valencia*, Valencia, 1951.
- PUENTE, J., *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, 1956.
- PUERTO MEZQUITA, G., “Los santeros Viciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XLIX, Castellón, octubre-diciembre, 1973.
- QUEROL GAVALDÁ, M., *La escuela estética catalana contemporánea*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1953.
- QUEVEDO PESANHA, C., *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947.
- RACINET, M. A., *L'Ornement polychrome cent planches en couleurs or et argent contenant environ 2.000 motifs de tous les styles art ancien et asiatique moyen age, renaissance, XVII^e et XVIII^e siècle recueil historique et pratique*, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Compagnie, Paris, 1869-1873.
- RAFOLS, F., Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña, Baleares y Valencia. Enciclopedia Catalana y Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1980.
- RAFOLS, J. F., “Torquat Tasso i Nadal”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1935, pp. 157-160.
- El Arte del Romanticismo en España*, Juventud, Barcelona, 1954.
- (Dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Edicions Catalanes S. A.-La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1980.
- RAMALLO ASENSIO, G., (Comisario), *González Moreno, recóndito sentimiento*, Comunidad Autónoma Región de Murcia, Murcia, 2008.
- RANGEL GARCÍA, J. A., *Víctor de los Ríos*, escultor, Ayuntamiento de Santoña, Santoña, 1998.
- READ, H., *A Concise History of Modern Sculpture*, Tahmes and Hudson, London, 1974.

- La escultura moderna*, Destino, Madrid, 1994.
- Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: reglamento-programa para la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Julio de 1883*, Imprenta de Nicasio Rius Monfort, Valencia, 1883.
- Real Decreto, Reglamento de las escuelas de artes y oficios, aprobado por su majestad en 5 de noviembre de 1886*, Imprenta del colegio nacional de sordo-mudos y de ciegos, Madrid, 1887.
- RECIO LAMATA, J. P., *Las cofradías de Sevilla en la II República*, Abec Editores, Sevilla, 2011.
- RECIO MIR, Á., “Barroco después del barroco. Pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea”, en *Teatro de Grandezas*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 122-136.
- “La recurrencia barroca en la Semana Santa de la Sevilla contemporánea”, *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2008, pp. 137-168.
- REVENGA, C., “José María Ponsoda, que restauró la imagen de la Virgen de los Desamparados,” *EL Alcázar*, Madrid, 3 de agosto de 1944.
- REYERO HERMOSILLA, C., *La Escultura Conmemorativa en España: La Edad de Oro del Monumento Público 1820-1914*, Cátedra, Madrid, 1995.
- “El sentido del tacto en la escultura monumental española hacia 1900”, *Goya*, nº 270, Madrid, 1999, pp. 155-164.
- “La escultura y la erudición artística de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, nº 12, Madrid, 2000, pp. 131-144.
- “El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 91, Zaragoza, 2003, pp. 297-312.
- La escultura del eclecticismo en España, cosmopolitas entre Roma y París (1850-1900)*, UAM, Madrid, 2004.
- “Escultura decimonónica y gusto moderno”, *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, RACBA, nº 4, 2011, pp. 65-78.
- REYERO, C y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- REYES DE LA CARRERA, M. R., “Un Sagrado Corazón del escultor catalán Miguel Castellanas en Olivares”, en *Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales (ASCIL)*, Año V, nº 4, Sevilla, 2010, pp. 32-38.
- RINCÓN GARCÍA, W., *El escultor Antonio Palao*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1984.
- Historiografía de la Escultura Española del Siglo XIX. (Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX)*, VII Jornadas de Arte, CSIC, Alpuerto, Madrid, 1995.
- Mariano Benlliure, Col. Grandes Genios del Arte de la Comunitat Valenciana*, Aneto Publicaciones, Valencia, 2011.
- RODA PEÑA, J., “Un Niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga,” *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 4, Sevilla, 1991, pp. 341-348.
- La imagerie procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992.
- El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2005.
- “Panorama escultórico en la Sevilla de 1907”, en *Estudios de Historia del Arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 2009, V. 2., pp. 289-306.
- RODRÍGUEZ CHECA, M., “Séiquer Zanón, José”, *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, vol XIII, Forum Artis, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ CODOLÁ, M., “Miquel Blay”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1936, pp. 81-88
- “Els escultors Vallmitjana”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1936, pp. 136-151.
- Venancio y Agapito Vallmitjana*, Barcelona, 1946.
- RODRÍGUEZ GALTÍUS, B., *Luis Ortega Bru, biografía y obra*, Sevilla, 1995.
- RODRÍGUEZ PUENTE, R., *La imagerie de Almería. Arte y artesanía de la Semana Santa en Andalucía*, Tartessos, Sevilla, 2004.
- RODRÍGO ZARZOSA, C., “El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir”, *Ars Longa*, VII-VIII, Valencia, 1996.
- La arquitectura religiosa valenciana (1958-1985)*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2000.
- ROHL, R., *La Escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Carrogio, Barcelona, 1986.

- ROIG CONDOMINA, V., SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa*, nº 13, Valencia, 2004, pp. 97-104.
- ROIG IZQUIERDO, A., “Art viu de la posguerra a València”, *Sao*, nº 15, Valencia, 1978, pp. 16-17.
- ROIG PICAZO, P., MADRID GARCÍA, J. A., *Orígenes de la Semana Santa marinera de Valencia*, Valencia, 2007.
- ROMERO COLOMA, A. M., “La obra del valenciano Ramón Chaveli Carreres en Jerez de la Frontera,” *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV, Valencia, 1994, pp. 91-96.
- ROYO MARTÍNEZ, J., “La imaginería religiosa de Alaquàs en la postguerra”, *Quaderns d’investigació d’Alaquàs*, Alaquàs, 1994, pp. 59-70.
- Historia de la Semana Santa de Torrent*, Junta Central de la Hermandad de Semana Santa, Torrent, 1996.
- RUBIO DE CASTRO, A., “Aproximación histórica al nuevo paso de Jesús de la Desnudez. Vicente Tena y su taller”, *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de la Desnudez, historia, arte y tradición, Medina de Rioseco Valladolid*”, Palencia, 2010, pp. 97-110.
- RUDEL, J., *Técnica de la escultura*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986.
- RUIZ CARCEDO, J., *Semana Santa de Burgos*, Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 2006.
- RUIZ LUCAS, A. M., *Mirarán al que traspasaron, los crucificados en Cieza*, Cieza, 2008.
- Redemptoris Mater, advocaciones marianas en Cieza*, Ayuntamiento de Cieza, Cieza, 2009.
- RUFINO, R., *Illanes por Ricardo Rufino. Su vida, sus obras, sus ideas. Prólogo del marqués de Montesión y Epílogo de Fernando de los Ríos y de Guzmán*, Gráficas del Sur, Sevilla, 1949
- Ruiz Olmos. Monografía*, Grafimar, Sevilla, 1949.
- SAENZ ALIAGA, A. M., *Carmelo Vicent, Tesis de Licenciatura*, Universidad Politécnica, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1981.
- SÁEZ VIDAL, J., “El antiguo paso de ‘La Cena’ de Alicante obra de Antonio Riudavets”, *Imafronte*, Universidad de Murcia, Murcia, nº 17, 2003-2004, pp. 215-228.
- SALCEDO MILIANI, A., *Julio Antonio escultor (1889-1919)*, Ambit y Diputación de Tarragona, Tarragona, 1997.
- SALCEDO MILIANI, A., *Et Alii., Julio Antonio, obras de la colección*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.
- SALVADOR PRIETO, M., *Escultura monumental en Madrid, calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, 1990.
- SAMPEDRO FORNER, J. C., *Paso a paso, Semana Santa*, Obispado Orihuela-Alicante, Alicante, 2000.
- SANCHIS FERRER, J., “La escultura procesional de José Díes López (1905-1969) en la Semana Santa de Albacete”, *Al-Basit, Revista de Estudios albacetenses*, Segunda Época, Año XXIII, nº 41; Albacete, 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Real y Excelentísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, Málaga, 1996.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971.
- SANCHIS ALFONSO, J. R., y BENITO GOERLICH, D., *La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Anunciación de Aldaya*, Ayuntamiento de Aldaya, Aldaya, 1977.
- SANCHIS ALVENTOSA, J., *El colegio de la Concepción de Onteniente*, Valencia, 1945.
- SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del primer congreso eucarístico nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística, II*, Valencia, 1894.
- La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, 1909.
- La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia, Monografía Histórico-Descriptiva*, Imprenta de Vives Mora, Valencia, 1913.
- Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*, Valencia, 1922.
- SANJOSÉ LLONGUERAS, L., OLUCHA MONTINS, F., “San Sebastián”, en *Pulchra Magistri, l’Esplendor del Maestrat a Castelló*, Fundación la Luz de las Imágenes, Valencia, 2013, p. 830.
- SANTANA CARBONELL, F., “Tron de la Mare de Déu del Miracle: herència de taller”, en: *Enrique Galarza Moreno Imaginero Valenciano (1895-2000)*, Pía Unión de la Virgen del Milagro, Cocentaina, 2001, pp. 24-33.
- SANTOS CALERO, S., “La renovación formal de la escultura sevillana”, *Boletín de Bellas Artes*, XVI, 1988.

- Sebastián Santos Rojas, *Escultor-Imaginero*, Sevilla, 2005.
- SANTOS MORENO, M. D., “Imagineros granadinos en los siglos XIX y XX”, en *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*, Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, El corte Inglés, Granada, 2002.
- SAURAS, J., *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- Semana Nacional de Arte Sacro, Arte Sacro y Concilio Vaticano II: ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*, León, 2-7 julio, 1964.
- SENBRE ALABORT, J., “A la Memoria de Doña Leonor Ortiz Mahiques”, *Revista de Fiestas*, Benigánim, 1995, pp. 50-64.
- SERRANO CAÑETE, J., “La Escultura Valenciana”, *El Archivo*, Tomo III, Valencia, 1889, pp. 61-68.
- SERRANO FATIGATI, M., “Esculturas premiadas en la academia”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1910.
- “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. IX: Los escultores del siglo XIX (1825-1875)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XIX, Madrid, 1911, pp. 45-74.
- “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. X: Últimos años del siglo XIX y primeros del XX”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XIX, Madrid, 1911, pp. 112-153.
- “Nuestros grandes artistas contemporáneos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 julio, 1913.
- SILVESTRE MONTESINOS, M., *Semblanza de la vida y de la obra del escultor Julio Vicent Mengual: artista y hombre, Discurso del Académico Numerario Ilustrísimo Señor Manuel Silvestre Montesinos (Silvestre de Edeta), leído en el acto de recepción pública el día 17 de mayo de 1982*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1983.
- Primera Demostración de arte en madera*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, Valencia, 1946?
- SOLDEVILLA LIAÑO, M., *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, T. D., Universitat de València, Valencia, 1999.
- SOLER BALLESTER, M., “Ponsoda restauró la Virgen”, *Las Provincias*, Valencia, Domingo 9 de mayo de 1993, p. 50.
- SOLER Y PÉREZ, *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona. Su historia y estado actual. Memoria del curso 1924-1925*, Barcelona, 1925.
- SORLÍ MOLINER, J. J., *L'Escultor Agustí Ballester Besalduch (1900-1976)*, Benicarló, 2002.
- SORRIBES SANTAMARÍA, M., *Xirivella, Ensayo histórico*, Valencia, 1989.
- SUBIRACHS I BURGANYA, J., *L'Escultura del segle XIX a Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat*, 1994.
- Sucarrats, Busquets, Torrentó y Cía, S. A., Las Artes Decorativas, Talleres de Estatuaria Religiosa, Olot (Gerona), España*, Talleres de huecograbado Planas, Barcelona, 1961.
- SUÑOL, J., *La moderna escultura*, Madrid, 1882.
- Taller de escultura de Aurelio Ureña, Colón 14, Valencia, Escultura, talla y dorado*, Valencia, s. a.
- Taller y estudio de escultura de José M.ª Ponsoda Bravo, Ex Ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico de Valencia, Plaza de San Lorenzo, 2, Valencia*, Imprenta A. López y Cía. Isabel la Católica, 3, Valencia, s.a.
- Taller y Estudio de Escultura, José María Ponsoda Bravo, Ex - ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico de Valencia, plaza de San Lorenzo, 2. Valencia, Nota mínima de precios considerada como clase corriente, Nota de Precios considerada como de clases superiores*. Imprenta Huici, Gandia, s. a.
- Taller y estudio de escultura de José M.ª Ponsoda Bravo, condecorado por la Santa Sede, Ex - ayudante de la Escuela Oficial de Artes y Oficios y del Instituto General y Técnico, plaza San Lorenzo, 2, Valencia*, s.a.
- Talleres de Escultura Religiosa de José Romero Tena, Construcción y decorado de toda clase de imágenes, andas, templetas, altares de todos los estilos y cuanto se relacione con el arte religioso, Talleres y Despacho: C. Alborada, 6 bajo, Valencia, España, Tipografía Moderna*, Valencia, s. a.
- Talleres de Arte Félix Granda y Buylla, Pbro. Extracto de la edición facsímil del primer catálogo de la empresa con motivo del centenario de su publicación*, Fundación Félix Granda, Madrid, 1991.
- TAMARIT ORTEGA, E., *Elementos plásticos, socioeconómicos e ideológicos de la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987.
- TARONCHER MORA, V., “Las imágenes sagradas del convento de Capuchinos”, *Revista de fiestas*, l'Ollería, 1997.

- Tecnología de la madera*, Librería Salesiana, Barcelona, 1965.
- TÉLLEZ LAGUNA, M., *Paco Palma, escultor imaginero, 1887-1938*, Real y Excelentísima Hermandad del Santo Cristo de los Milagros y María de la Amargura, Málaga, 1985.
- Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935.
- TOMÁS SANCHIS, D., O.C.D., Y SALAS CARRETERO, F., O.C.D., *I Centenario de la construcción del templo de Nuestra Señora del Carmen*, Valencia, 1991.
- TORMO MONZÓ, E., *La escultura antigua y moderna*, Juan Gili Editor, Barcelona, 1903.
Levante, Guías Calpe, Madrid, 1923.
- TORMOS CAPELLA, J. B., *Art Sacre, Imatges Església Parroquial dels Sants Reis, Vila d'Albat dels Sorells*, Diputación de Valencia, Valencia, 2009.
Tresors del patrimoni imateger Moncadí, Ajuntament de Moncada, Moncada, 2012.
- TORRES MARTÍNEZ, J., “Modest Pastor i Julià, escultor (Albaida, 1825-València, 1889)”, *Alba, revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, nº 20/21, Ontinyent, 2008.
- TRENAS, J., *Juan de Ávalos*, Galería Ribera, Valencia, 1978.
- TRENC, E., *Alexandre de Riquer*, Caixa Terrassa, Barcelona, 2000.
- “Una iglesia nueva en Valencia”, *Almanaque Las Provincias para el año 1904*, Establecimiento Tipográfico Doménech, Valencia, 1903.
- UREÑA, G., *Las Vanguardias Artísticas en la Posguerra Española: 1949-1959*, Ediciones Ismos, nº 73, Madrid, 1982.
- VALCÁRCEL MAYOR, C., “Cofradías y procesiones de Semana Santa”, *Historia de la Provincia de Alicante*, Mediterráneo, Murcia, 1991, tomo VII.
- VALERO, P., *Pervivencia de Salzillo, Catálogo Exposición*, Aula Cultural Caja de Ahorros Provincial de Murcia, Murcia, 1983.
- VASSALLO MAGRO, M., *Juan Luís Vassallo, vida y obra escultórica*, Universidad Complutense, Madrid, 2014.
- VÁZQUEZ VARELA, C., *Luis Marco Pérez del boceto a la obra*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.
- VÉLEZ, P., RIVERO, N., *Emili Fontbona, escultor 1879-1939*, Quaderns del Museu Frederic Marés, Exposicions nº 4, Barcelona, 1999.
- VÉLEZ, P., RIVERO, N., ORTOLL, E., *Catàleg d'escultura i medalles de Frederic Marès*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2001.
- Venancio Marco, Caballeros 18, Valencia, Talleres de Escultura Religiosa, construcción de toda clase de imágenes en madera, mármol, y piedra, altares, oratorios, panteones, y todo lo concerniente al culto católico, Calle de Caballeros 18, Valencia, Exportación a provincias y ultramar*, Tipografía Moderna, Valencia, s. a.
- VERDAGUER I ILLA, M. C., *L'Escultura a Olot: diccionari biogràfic d'autors*, El Bassegoda, Olot, 1987.
- VICEDO SANFELIPE, R., *Guía de Alcoy*, Imprenta el Serpis, Alcoi, 1925.
- VICENT PALAU, S., “La escultura valenciana post-Benlliure”, *I Congreso de Historia del País Valenciano*, vol IV, Valencia, 1974, pp. 501-506.
- VIDAL CORELLA, V., *Los Benlliure y su época*, Prometeo, Valencia, 1977.
- VILAPLANA GISBERT, J., *Historia religiosa de Alcoy desde su fundación hasta nuestros días*, Imprenta de Francisco Botella, Alcoi, 1903.
- VILAPLANA ZURITA, D., “Neoclasicismo, academicismo y romanticismo, la escultura”, en *Historia del Arte Valenciano*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1989, tomo IV, pp. 271-297.
- WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1999.
- VILLAR MOVELLÁN, A., (Dir.), *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.
- ZABALA LÓPEZ, A., *El escultor Antonio Martínez Penella*, Valencia, 1948.
Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Instituto Iberoamericano, Valencia, 1951.
- ZAMORA NEGRILLO, R., “Agustín Ballester y Besalduch, (Cervera del Maestrazgo 28-10-1900-Barcelona 19-2-1976)”, *Pasos*, Madrid, Septiembre, 2009, pp. 64-66.
- ZAPATER, F., *Los tallistas en España*, Imprenta de Menosi, Valencia, 1925.
- ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Una obra del escultor zamorano Aurelio de la Iglesia en el museo de Navarra,” en *Studia Zamorensia*, vol. XIII, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Zamora, 2014, pp. 219-238.

10. APÉNDICES

I. Apéndice Documental.

I. Barcelona. 1882. Septiembre. 29.

Partida de nacimiento de José María Ponsoda Bravo.

Registro Civil de Barcelona. Libro 88-3.

Número 1635 José María Ipólito Ponsoda y Bravo (en nota marginal).

EN LA CIUDAD DE BARCELONA á las diez de la mañana del día veintinueve de setiembre de mil ochocientos ochenta y dos: Ante D. Juan Maluquer Valadal Juez Municipal del Distrito del Pino, y D. Juan Bautista Gausó Secretario, compareció D. Rosendo Ponsoda natural de Concentaina término municipal de la misma provincia de Alicante mayor de edad; jornalero, casado domiciliado en la presente calle de Valencia número doscientos once piso tercero presentando con objeto que se inscriba en el registro civil un niño y al efecto como padre declaro: que dicho niño nació en la casa del declarante el día veinte y siete del actual a las doce de la mañana . Que es hijo legítimo del que declara y de su esposa Doña María de los Angeles Bravo, de Concentaina, mayor de edad, domiciliada con su esposo. Nieto por línea paterna de D. Rosendo Ponsoda, y de Doña Josefa Marcet, ambos de Concentaina, vivientes; y por la materna de D. Antonio Bravo de Concentaina, difunto / y de Doña Francisca Pérez, de la misma naturaleza, viviente. Y que a dicho niño se le ponen los nombres de José M^a Ipólito.

Todo lo cual presenciaron como testigos D. Juan Borrás natural de Reus mayor de edad, de estado casado de profesión empleado domiciliado en la calle de Moncada y D. Mariano Bou natural de Las Borjas provincia de Tarragona mayor de edad casado domiciliado en la calle (ilegible).

Leida íntegramente esta acta é invitadas las personas que deben suscribirlas á que la leyeran por sí mismas si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado Municipal y la firmaron el Sr. Juez el declarante y los testigos; certifico

Juan Maluquer Viladal (rúbrica)

Rosendo Ponsoda (rúbrica)

Juan Borrás (rúbrica)

Mariano Bou (rúbrica)

Juan Gansó (rúbrica).

II. [Valencia] 1935. Junio. 8.

Contrato entre Francisco Vercher y José María Ponsoda para la construcción de una imagen de la Virgen de los Desamparados destinada a Buenos Aires.

APJMP., Cartas de 1935 a mayo de 1940.

CONTRATO

La Imagen de la Virgen de los Desamparados que se encarga por orden de don Francisco Vercher a la casa de don José María Ponsoda de Valencia para ser entregada a más tardar en Buenos Aires el 15 de octubre próximo y que será expuesta a la veneración de los fieles en la Parroquia de San Nicolás de Bari, debe estar confeccionada de acuerdo a los siguientes detalles:

1º. Debe ser toda de madera de cedro y muy ricamente ornamentada y decorada con oro fino doble de veintidós quilates.

2º. Debe ser copia fidelísima de la que se venera en Valencia.

3º. Tanto el dibujo del vestido y el manto de la Virgen como el Niño Jesús debe estar tallado y decorado a semejanza del que tiene la Patrona de Valencia.

4º. La altura de la Imagen con la nube y los ángeles pero sin la corona, debe medir dos metros treinta centímetros y en su parte más ancha debe medir un metro con cuarenta centímetros.

5º. La Imagen debe ser una reproducción exacta de la Virgen de los Desamparados que se venera en Valencia, de manera que los valencianos residentes en Buenos Aires reconozcan en ella la verdadera Imagen de la Patrona de Valencia.

6º. Se contrata por el precio de DIEZ MIL SETECIENTAS VEINTISEIS pesetas, incluido el embalaje, a pagar en los tres siguientes plazos: El primero de TRESMIL pesetas que recibe en este acto, sirviendo este contrato como carta de pago. El segundo de CUATROMIL SETECIENTAS VEINTISEIS

pesetas a la entrega de la Imagen. Y el resto de TRESMIL pesetas al recibir en Buenos Aires la debida conformidad.

Este contrato se hace por duplicado, para ambas partes contratantes y de acuerdo con el firmamos la presente a ocho de junio de mil novecientos treinta y cinco.

Francisco Vercher.
(Rúbrica).

José M^a Ponsoda.
(Rúbrica).

III. Valencia. 1939. Junio. 23.

El Cabildo de la catedral de Valencia agradece al escultor José María Ponsoda la donación de una imagen de Cristo Crucificado.

ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946.* Legajo. 6017. f. 12.

Se acordó dar por oficio las más expresivas gracias al escultor D. José Ponsoda Bravo por el regalo de una artística y preciosa imagen de Cristo Crucificado hecho a esta santa Iglesia.

IV. Polop. 1939. Julio. 31.

Solicitud de permiso para bendecir una imagen de San Rafael obra de José María Ponsoda, destinada a la Nucía.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 17/ 64-1774.

José Benavent García, Pbro. Cura Encargado de La Nucía, Solicita del M. I. Sr. Dr. D. Antonio Rodilla Zanón, permiso para admitir una imagen de S. Rafael para la parroquia de la misma.

Dicha imagen esta esculpida en madera melis por el escultor Ponsoda, de Valencia, y decorada en clase 1^a. Mide 1'30 m. y es donada por los consortes D. Antonio Cano Pérez y D.^a María Perez Berenguer e hijos. Es Copia de la antigua que se veneraba en la ermita. Y es semejante a la de la adjunta fotografía.

Polop, Año de la Victoria 31 de Julio de 1939.

(sello de la parroquia) José Benavent.
(rúbrica).

V. Valencia. 1939. Noviembre. 2.

Presupuesto del escultor José María Ponsoda para tallar una imagen de la Purísima destinada a la iglesia parroquial de Manises.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 15/ 71-1567.

Presupuesto

-2- Noviembre 1939. Año de la Victoria.

Sr. D. José Granell Cura Párroco de Manises.

-Purísima de 130^{cm} figura 40^{cm} de trono y 20^{cm} de peana total 190^{cm}, tallada en madera melis 1^a y decorada en clase fina; modelo de la de Esteve ó sea la que se veneraba en la Catedral de Valencia, que lleba (sic) dos angelitos y tres serafines.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

Comisión Arte Sacro 6 Dic 1939 -5000- pesetas.

VI. Valencia. 1940. Enero. 19.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, destinada a la iglesia parroquial de Denia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 13/ 8-1258.

+

Saludo a Franco
¡Arriba España!

M. I. S. D^{tor}. D. Antonio Rodilla Vicario General del Arzobispado de Valencia.

Yo José M^a Ponsoda Bravo

Escultor = imaginero vecino de Valencia.

Certifico que la imagen del Smo. Cristo que Doña Maria Devesa me encargo es de tamaño natural tallada en madera melis 1ª con cruz de haya pulimentada color caoba oscura, modelo el de la foto que adjunto, y su valor es de pesetas tresmil -3000- y para que conste firmo esta en Valencia 19 de Enero de 1940.

José Mª Ponsoda.
(rúbrica).

VII. Valencia. 1940. Enero.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de La Virgen de la Paz, destinada a la iglesia parroquial de Villar del Arzobispo.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 23/ 60-2447.

Saludo a Franco
¡ Arriba España!

M. I. S. Dto. D. Antonio Rodilla

Vicario General del Arzobispado de Valencia.

-Yo José Maria Ponsoda Bravo; Escultor = imaginero vecino de Valencia, cuyo estudio de escultura sita en la P. San Lorenzo 2.

Certifico que la imagen de la S^{ma} Virgen de la Paz, Patrona del Villar del Arzobispo, que se me encarga para la parroquia de dicho pueblo mide 160 ^{cms} figura y 50 ^{cm} de trono de nubes, y hago constar que tanto la parte de escultura como el decorado es copia de la imagen antigua que se veneraba en dicha parroquia y fue destruida por lamaldad (sic) de los rojos.

Dicha imagen su valor artistico es de cinco mil pesetas = 5.000=

Para que conste firmo esta en Valencia

(vacío) de Enero de 1940.

José Mª Ponsoda.
(rúbrica)

VIII. Valencia. 1940. Febrero. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Miguel para el santuario de Lliria.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 97-1463.

M. I. S.

Vicario General de la Archidiócesis de Valencia.

José Mª Ponsoda Bravo Escultor = imaginero vecino de Valencia.

Certifica que le fue confiada por D. Francisco Martinez Enguídanos Pbro Beneficiado Coadjutor de la Parroquia de Liria, el hacer una imagen de San Miguel Arcángel como la adjunta foto copia de la que se veneraba en el Real Monasterio de dicha población y que fue quemada por los rojos.

Dicha imagen mediará un total con peana 170 cm y será tallada en madera de melis y decorada en clase Extra.

Su valor artístico es de siete mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia -1- de febrero de 1940.

José Mª Ponsoda.
(rúbrica).

IX. Valencia. 1940. Febrero. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, destinada a la cofradía de la Sangre de Lliria.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 99-1465.

M. I. S.

D. Antonio Rodilla Vicario General del Arzobispado de Valencia.

José Mª Ponsoda Bravo Escultor = imaginero vecino de Valencia.

Expone que la imagen del Smo Cristo de la Cofradía de la Sma Sangre de Ntro Sor Jesucristo de la Ciudad de Liria, que me anconfiado (sic) para su restauración la cual será hacer el cuerpo de dicha imagen de madera melis 1ª, y las manos y pies de madera de cipres, colocando la cabeza de la imagen autentica que es lo unico que se salvo de la quema.

Dicha imagen medirá 130 cm figura que es la proporción que indica la dicha cabeza, copia de la adjunta foto.

La encarnadura sera patinada para que la sensación de su antigüedad.
El ajuste de dicho trabajo es de tres mil pesetas.
Para que conste firmo esta en Valencia 1 de Febrero.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

X. Valencia 1940. Febrero. 22.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Divina Aurora, destinada a Beneixama.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 8/ 65-690.

S^t. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero, de Valencia,

Certifico que el grupo de escultura con sus andas de la imagen de la D^{na} Aurora que se me confió hacerlo para la Iglesia parroquial de la Villa de Benejama, sera tallada en madera de melis y decorada en clase 1^a.

Será copia de la adjunta foto, por el valor de quince mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia 22 de febrero de 1940.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)
(sello)

XI. Valencia 1940. Febrero. 23.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Vicente Ferrer destinada a la iglesia parroquial de Manises.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 15/ 51-1547.

Sr. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia. Certifica que la imagen de San Vicente Ferrer que se le confió el hacerla para la Parroquia de Manises, medira 130 ^{cm} de figura mas 50 ^{cm} de trono de nubes y peana, que en total seran 180 ^{cm}.

-Llevara en dicho trono un angelito y dos serafines, siendo todo tallado en madera de melis y decorada en clase 1^a.

-El modelo es el de la adjunta foto pero decorado bastante mas sencillo (sic), por valor de tres mil docientas (sic) pesetas, siendo la corona de cuenta aparte.

Para que conste firmo esta en Valencia 23- Febrero 1940.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XII. Valencia 1940. Febrero. 23.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de Agosto, destinada a la iglesia parroquial de Manises.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 15/ 65-1561.

S^t Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero Vecino de Valencia.

-Expone que D^{na} Isabel Rodes Vda de Vila, le hace el encargo de una imagen de la S^{ma} Virgen de Agosto, de 140 ^{cm} figura cabeza manos y pies bien terminado, y el restante del cuerpo sera bien formado pero liso pintado todo de un color al barniz, des de luego toda de madera melis 1^a, y su valor es de mil pesetas.

Esta destinada para la Parroquia de la Población de Manises.

Para que conste firmo esta en valencia 23 Febrero 1940.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XIII. Valencia. 1940. Abril. 20.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, patrono de Aielo de Malferit.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 6/ 55-491.

20 de Abril de 1940.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro de Valencia.

Yo José María Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de esta de Valencia,
Certifico que la imagen del Smo. Cristo de la pobreza que D. Manuel Castelló Cura Ecónomo de Ayelo de Malferit, me confía el hacerlo ò sea me encarga para la Parroquia de dicha Población, será tallado en madera de melis, y encarnado en materiales de 1ª su tamaño sera de 150 ò 160 cm, mas la cruz proporcionada con cartelones de talla dorada, todo lo mas imitado posible, à la adjunta foto.
Su coste ò sea valor artístico sera de pesetas cinco mil.
Para que conste firmo esta en fecha arriba indicada.
José Mª Ponsoda.
(rúbrica).

XIV. Valencia. 1940. Abril. 22.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen dela Virgen de los Desamparados, destinada a la iglesia parroquial de Quatretonda.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 12/ 59-1161.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro de Valencia.

Yo José Mª Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia, certifico que la imagen de la Sma Virgen de los Desamparados que me fue encargada por D. Juan oltra Martinez, para la Parroquia de Cuatretonda, sera tallada en madera melis 1ª (para vestir) conteniendo el Dno Niño Jesús , y los Stos Inocentes bien esculpidos y encarnados, estos sobre una peana dorada à la corladura y trono de nubes enacaradas, formando todo un conjunto que medira de 150 à 160 cm y su valor artístico sera de pesetas tresmil.

Para que conste firmo esta en Valencia = 22 – abril de 1940.

José Mª Ponsoda.

(rúbrica).

XV. Valencia. 1940. Abril. 24.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de Agosto, destinada a Guadalet.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 22-1388.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro de Valencia.

Yo José Mª Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia: certifico que la imagen de la Sma Virgen de la Asunción, bulgo de Agosto, que me encargo Don Luis de Celva (sic), para la Parroquia de Guadalets (sic), sera tallada en madera melis 1ª. Dicha imagen para vestir sera de linias (sic) correctas y bien presentada, (nada de listones ni devanaderas), pintado todo el cuerpo al barniz, y la cabeza manos y pies con una encarnadura hecha al olio (sic), trabajo todo en clase 1ª.

La medida total de la figura sera 140 ó 150 cm, y su valor artístico de pesetas mil quinientas.

Para que conste firmo esta en Valencia 24 de abril de 1940.

José Mª Ponsoda.

(rúbrica).

XVI. Valencia. 1940. Junio. 20.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a la iglesia parroquial de Moncada.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 16/ 76-1680.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

Yo José Mª Ponsoda Bravo, escultor imaginero vecino de Valencia: Certifico que la imagen de la S^{ma} Virgen de los Desamparados que me encarga los clavaros de la Real Cofradía de la Ciudad de Moncada, sera para vestir tallada en madera melis y medira = 114 ^{cmo} figura más el trono de nubes con dos mancebos y proporcionado à dicha medida.

Dichos mancebos seran decorados en clase 1ª y dorados en fino á la corladura y el trono à la nacarina; la imagen de la S^{ma} Virgen y el D^{ño} Niño Jesús lomismo (sic) que los S^{los} Inocentes, seran

encarnados en fino y todo lomas (sic) imitado á la adjunta fotografia. Todo por el precio de diez mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia -20 de Junio de 1940.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

M. I. S.

XVII. Valencia. 1940. Junio. 24.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen dela Virgen del Carmen, destinada a la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 2/ 29-99.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.
Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia.

Certifica que la imagen de la S^{ma} Virgen del Carmen que me encargo la familia de D. Lorenzo Martinez, es de tamaño natural sentada sobre trono de nubes como seve (sic) en la adjunta foto, y es tallada en madera melis y decorada en fino à la corladura todo en clase 1^a, por el precio de sietemil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia 24 Junio de 1940.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XVIII. Valencia. 1940. Junio. 27.

Solicitud de permiso a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para bendecir una imagen del Ecce Homo tallada por el escultor José María Ponsoda para la iglesia parroquial de Bélgida.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 9/ 60-773.

DON RAMÓN PERALES PERALES, CURA ECONOMO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO MARTIR DE BELGIDA DIOCESIS Y PROVINCIA DE VALENCIA.

EXPONE: Que habiendo sido destruida por las hordas marxistas la imagen del ECCE-HOMO de esta Parroquia y habiendo sido encargada una al escultor D. JOSÉ MARIA PONZODA de Valencia por D^a CAROLINA ARACIL VIDAL VIUDA DE FAUS, la cual hace el regalo a esta Parroquia, cuya imagen mide un metro ~~sesenta~~ (a lápiz encima: treinta) centímetros de altura, siendo su presupuesto de CUATRO MIL PESETAS, y acompañando a la presente solicitud una fotografia de la expresada imagen, a la cual esta localidad le ha tenido en todo momento muchísima devoción.

SUPLICA a la Junta de esa Sacretaria de Camara y Gobierno se digne aprobar dicha imagen para la veneración y culto de esta parroquia.

Gracia que el exponente espera alcanzar del recto proceder de esa Junta cuya vida les guarde Dios muchos años.

Bélgida a 27 de Junio de 1940.

(sello de la parroquia)

Ramón Perales Perales.
(rúbrica)

A LA JUNTA DIOCESANA DE RECONSTRUCCIÓN DE TEMPLOS E IMÁGENES
VALENCIA DEL CID.

XIX. Valencia. 1940. Agosto. 30.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Antonio de Padua, destinada a Godella.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 13/ 99-1349.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte – sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, escultor = imaginero vecino de Valencia cita en la P. de San lorenzo 2.

Certifica que la imagen de San Antonio de Padua de la que adjunta un grabado, y que le fue encargada para la Parroquia de Godella, es tallada en madera de melis (y es para vestir) mide 125 figura, mas un

trono de nubes con dos serafines y peana de 20 cm que en total son 145 cm decorado en fino por el precio de mil quinientas pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 30 de Agosto de 1940.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XX. Valencia. 1940. Octubre. 25.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Denia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 13/ 9-1259.

E^{xcmo} Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo Escultor imaginero vecino de Valencia, certifico que la imagen del S^{do} Corazon de Jesús que tengo hecha por encargo de D. Pedro Cardona Cura Arcipreste de Denia, es de madera tallada y decorada espulínada, mide 170 ^{cm} figura y 50 ^{cm} de peana y media esfera que hace un total de dos metros veinte centímetros, y lleva enrayada dorada a la corladura, es trabajo de clase 1^a, y su valor artistico es de siete mil pesetas.

El modelo es exacto (sic) al de la imagen del S^{do} Corazon de Jesús de la Catedral de Valencia.

ò sea parecido al de la adjunta foto.

Para que conste firmo estan en Valencia 25 de Octubre de 1940.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

XXI. Valencia. 1940. Noviembre. 5.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Santa Bárbara, destinada a la iglesia parroquial de Tárben.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 22/ 41.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor imaginero Vecino de Valencia.

Certifico que D. Juan Calabuig Navarro. Cura Ecónomo de Tárben, me hizo el encargo de una imagen de Sta. Bárbera de 115 cmo figura y 15 peana; dicha imagen sera tallada en madera melis 1^a y decorada en fino, modelo el de la adjunta fotografía, y su valor artistico sera de pesetas tresmil.

Para que conste firmo esta en Valencia cinco de Noviembre de 1940.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XXII. Valencia. 1940. Noviembre. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Albaida.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 4 / 57-287.

M. I. S. Presidente de la Junta de reparación y Arte Sacro del arzobispado de Valencia.

Yo José María Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia: Certificó que la imagen del Sagrado Corazón de Jesús que me encargó el Señor Cura de la Iglesia Parroquial del pueblo de Albaida será tallada en madera de melis 1^a y decorado en fino, ò sea dorado à la corladura las orlas y molduras de la peana.

Dicha imagen medira 170 cm de figura, unas 25 de media esfera y 10 de peana, haciendo un total de Dos metros cinco cm; y el modelo como la adjunta fotografía.

Su valor artístico de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia 26 de Noviembre de 1940.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XXIII. Valencia. 1940. Noviembre. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Benimaclet.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 2/ 68-138.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia: Certifico que D. Miguel Zaragoza Cura Párroco de Benimaclet, me encargo una imagen de la Purísima para la Asociación de Hijas de Maria de dicho pueblo. Dicha imagen es tallada en madera melis y mide un total de 160 ^{cm}, llevando dos serafines en el trono como indica la adjunta foto siendo la decoración todo en clase 1^a, y su valor artístico es de pesetas tres mil quinientas.

Para que conste firma y sello esta en Valencia 26 de Noviembre de 1940.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XXIV. Valencia. 1941. Enero. 13.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San José, destinada a la iglesia parroquial de San Andrés de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 1/ 5-5.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

Yo José M^a Ponsoda Bravo:

Escultor=imaginero vecino de Valencia, Manifiesto que la imagen de San José que me encargo Don Amado Veral Cura Párroco de la Parroquia de San Andres de esta capital; es de tamaño natural ò sea de 170 ^{cm} figura. Tallada en madera dfe melis 1^a y decorada en fino, copia del que destruyeron (sic) los rojos, modelo de Vergara como indica la adjunta fotografía.

Su valor artistico pesetas diez mil.

Para que conste, firma esta en Valencia 13 Enero 1941.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XXV. Valencia. 1941. Enero. 18.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Jesús Nazareno para Xàbia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 91-1457.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación = y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

Yo José M^a Ponsoda Bravo

Escultor = imaginero Vecino de Valencia. Manifiesta que la imagen de Jesús Nazareno que me encargo D. Pedro Lloret. Cura Párroco de la Parroquia de Javea es de tamaño 170 cm figura mas 10 cm de peana tallado en madera melis 1^a y decorada en fino.

Copia de la que destruyeron (sic) los rojos, trabajo de estudio como indica la adjunta fotografía.

Su valor artistico -siete mil pesetas.

Para que conste firma esta en Valencia 18 de Enero 1941.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

XXVI. Valencia. 1941. Febrero. 3.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Joaquín, destinada a la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 2/ 55-125.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo

Escultor= imaginero vecino de Valencia.

Manifiesto que la imagen de San Joaquín que me encargo Don José Noguera Cura Parroco de la Parroquia de San Juan B^{ta} y San Vicente Ferrer de esta Capital, es de tamaño natural ó sea de 170 ^{cm} figura mas la peana, tallado en madera de melis 1^a y decorado en fino, copia del que destruyeron (sic) las turbas rojas de la que adjunto fotografia. Su valor es de = 7.000 pesetas.

Dicha imagen fue hecha por mi por encargo de la Excma Señora Marquesa de San Joaquín, R. I. P.
Para que conste firmo esta en Valencia -3, de Febrero de 1941.

José M^a Ponsoda.

XXVII. Valencia. 1941. Febrero. 13.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Luís Gonzaga, destinada a la iglesia parroquial de Santa María de Sagunt.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 21/ 21-2186.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte=Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor= imaginero vecino de Valencia. Certifico que la imagen de San Luís Gonzaga que le fue encargada para la Parroquia de Sta María, Sagunto es de madera tallada y mide 130 cms, es para vestir que como se vera indica la adjunta fotografía, su valor es de mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia = 13 – Febrero de 1941.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XVIII. Valencia. 1941. Febrero. 19.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada al convento de las Agustinas de Denia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 13/ 10-1260.

M. I. S.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia Plaza San Lorenzo n^o 2.

Manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Dolores que la Rda M. priora del Convento de Agustinas Descalzas de Denia me encargo es de madera tallada melis 1^a, y mide 140 cm figura mas 35 cm de trono de nubes y base en total 175 cms; dicha imagen es para vestir, como indica la adjunta fotografia; su valor artistico es de pesetas 1.700.

Para que conste firmo esta en Valencia 19 de Febrero de 1941.

A. Rodilla.
(rúbrica)

Jose M^a Ponsoda
(rúbrica)

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

XXIX. Valencia. 1941. Marzo. 8.

Aprobación de una imagen de San Vicente Ferrer obra de José María Ponsoda para la iglesia parroquial de Poble del Duc, por la Comisión Diocesana de Arte sacro de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 19/ 74-1993.

Comisión aprobo la imagen de S. Vicente, ya realizada. Por lo tocante a la imagen de la Inmaculada, debe presentarse solicitud y boceto en la forma prescrita por el Boletín de 15 agosto de 1939, con la firma del artista e indicación de presupuesto etc.

El S. Vicente es obra del Sr. Ponsoda.

Salvo meliori...

Valencia, 8 marzo 1941.

Valencia 12-3- 1941.

Cumplimentado el informe precedente.

El Vicario General. G. Hijarrubia.

V. Rodilla. (rúbrica)
(rúbrica)

XXX. Valencia. 1941. Abril. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Pedreguer.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 19/ 1-1920.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte - Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia.

Manifiesta que la imagen de la Purísima que le fue (sic) encargada por Don Enrique Bernabeu Cura E^o de Pedreguer, mide 150 ^{cm} de figura, mas con el trono de esfera con nubes y peana proporcionada como indica la adjunta foto; es tallada en madera y le lleva en el dicho trono un Angelito y un grupo de dos serafines, por pesetas seismil.

Para que conste firmo en Valencia 1 de Abril de 1941.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XXXI. Valencia. 1941. Mayo. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Benifaraig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 9/ 24-738.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte - Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor - imaginero, vecino de Valencia.

Manifiesta que la imagen de la Purísima que le fue (sic) encargada por Don Candido Bosch Cura – Parroco de Benifaraig, mide 115 ^{cm} de figura y con trono de esfera y peana proporcionada como indica la adjunta fotografía, tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, por pesetas cuatromil quinientas.

Para que conste firmo en Valencia 1 de Mayo de 1941.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XXXII. Valencia. 1941. Mayo. 3.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Luís Gonzaga, destinada a la iglesia parroquial de la Asunción de Llíria.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 106-1472.

M.I.S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de San Luis Gonzaga que le fue encargada por el Sr Cura Arcipreste de Llíria, es para vestir como indica la adjunta fotografía, tallada en madera de melis 1^a y colorida en fino por el precio de mil quinientas petas midiendo en total 135 cm.

Para que conste firmo y sello en Valencia 3 de Mayo de 1941.

José M^a Ponsoda
(rúbrica).

XXXIII. Valencia. 1941. Mayo. 7.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Antonio, destinada a la iglesia de San Lorenzo de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 29.

M. I. S.

Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor= imaginero vecino de Valencia.

Manifiesto que la imagen de San Antonio que le fue (sic) encargada por el Rdo P. Luis Torres de la O. F. M. Director de la Pía Union de San Antonio de la Iglesia de San Lorenzo de esta de Valencia, es tallado en madera de melis 1^a y decorado en fino, su tamaño es de 170 cm de figura mas el trono de nubes proporcionado con dos angelitos como indica la adjunta fotografía.

Su valor artístico es de pesetas 10.000.

Para que conste firmo y sello en Valencia 7 de Mayo de 1941.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte=Sacro del Arzobispado de Valencia.

XXXIV. Valencia. 1941. Mayo. 19.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a la iglesia parroquial de Alfara del Patriarca.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 7/ 26-553.

M.I.S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia,

Manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Desamparados que le fue encargada por las Señoras Clavariesas de Alfara del Patriarca es para vestir como indica la adjunta foto tallada en madera de melis 1 ° y decorada en fino, midiendo 110 cm de figura mas el trono de nubes y peana proporcionada, siendo su valor artístico de 3000 petas.

Para que conste firmo y sello en Valencia 19 de Mayo de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XXXV. Valencia. 1941. Mayo. 28.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San José, destinada a la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 15/ 11.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia.

Manifiesta que la imagen de San José que le fue encargado por la R^{da} M. Sor Inocencia Cucala Superiora del Colegio de S^{ta} Teresa de Jesús de esta de Valencia; dicha imagen es tallada en madera de pino 1^a y decorada en fino, midiendo 150 cm total, siendo el modelo del de la adjunta foto, su valor se seismil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia 28 de mayo de 1940.

XXXVI. Valencia. 1941. Junio. 24.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Elías, destinada a la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 1/ 49-49.

M. I. S. Presidente de la Junta de reparacion y Arte = Sacro del arzobispado de

Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo, escultor= imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de San Elías que le fue (sic) encargada por la Hermandad de la Parroquia de la S^{ma} Cruz de Valencia, es tallada en madera de melis y decorada midiendo un total de 167 ^{cm} por pesetas tres mil. Es copia de la adjunta foto.

Para que conste firmo en Valencia 24 Junio 1941.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

XXXVII. Valencia. 1941. Julio. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Roque, destinada a la iglesia parroquial de El Puig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 7-2046.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Roque que le fue encargada por el Rdo. P. Fray Angel Millán Serrano, Cura Ecónomo de la Parroquia de la Villa del Puig, es como la adjunta fotografía indica, tallada en madera de melis y decorada en fino; mide 1.20 cm y su valor artístico es de dosmil pesetas.

Para que conste firmo en Valencia à 8 de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XXXVIII. Valencia 1941. Julio. 24.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Lorenzo, destinada a la iglesia parroquial de Bélgida.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 9/60-773.

M. I. Sr.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero, vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de San Lorenzo Martir que le fue encargada por el Señor Cura Ecmo. De la Parroquia de Belgida, es de tamaño 173 cm de figura mas 15 cm de peana; es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, por pesetas cinco mil; modelo como el de la adjunta foto.

Para que conste firmo en Valencia.

24 de Julio de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XXXIX. Valencia 1941. Septiembre.12.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa, destinada a la capilla del asilo de San Eugenio de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 4-2730.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte sacro de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia. Manifiesta que la imagen de la S^{ma} Virgen Milagrosa que me encargo Don Santiago Miralles para la capilla del Asilo de San Eugenio de esta de Valencia, es tallada en madera de melis y decorada en fino, mide un total de 170 cm y su valor es de pesetas cinco mil.

Para que conste firmo esta en Valencia 12 de Septiembre de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

P. D. Adjunto fotografia de dicha imagen ò sea del modelo.

Vale.

XL. Valencia 1941. Septiembre. 28.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Antonio de Padua, destinada a la iglesia parroquial de San Pedro de Tabernes de la Valldigna.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 22/ 54-2331.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte – Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Antonio que adjunta foto, que le fue encargada por Don Benjamín Colomer Castillo para la Parroquia del Pueblo de Tabernes de Valldigna, es tallada en madera de melis 1^a y pulicromada (sic) en fino, mide 185 cmo total, mas como seve (sic) en dicha foto, forma grupo con un niño pobre, todo su valor artistico es de =7.000= pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia -28-Septiembre 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XLI. Valencia. 1941. Octubre. 1.

El Cabildo de la catedral de Valencia propone al escultor José María Ponsoda que ofrezca una imagen de San José.

ACV., Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946. Legajo. 6017. f. 130.

El M. I. Sr Deán, haciéndose eco de la ferviente devoción, cada dia en aumento, al excelso Patriarca S. José, y teniendo en cuenta el culto que se le dá en la Iglesia Catedral, propone se destine la Capilla de S. Miguel y S. Pedro Pascual, al glorioso Patriarca, y colocar las imágenes de estos Santos en los altares

laterales de la capilla de S. Luis Obispo, y recabar del escultor Sr. Ponsoda, haga la imagen de S. José, à sus expensas, con solo una pequeña gratificación ò ayuda del Excmo. Cabildo. Asi se acuerda.

XLII. Valencia. 1941. Octubre. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Francisco, destinada a la iglesia de San Lorenzo de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 28.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte Sacro y Reparación, del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, escultor= imaginero vecino de Valencia, certifica que la imagen de San Francisco de Asís que le fue (sic) encargada por el Rdo. P. Guardian de P.P. Franciscanos del convento de San Lorenzo de esta de Valencia y Junta de la T. O; es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, mide 170 cm figura y en total con trono de nubes y esfera hace un total de 210 cm.

Su valor artístico es de 10.000 petas. El modelo es como la adjunta foto.

Para que conste firmo en Valencia Octubre de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

XLIII. Valencia. 1941. Noviembre. 3.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Vilamarxant.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 23/ 46.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia.

-Manifiesta que la imagen de la Purísima que me encargaron las Hijas de Maria de Villamarchante, es tallada en madera de melis 1^a y decorado en fino, mide 150 ^{cm} de figura mas la esfera y base proporcionada, es copia de la adjunta foto, pero sin angelitos, su valor es de pesetas cinco mil.

Para que conste firmo en 3 de Noviem de 1941 Valencia.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XLIV. Valencia 1941. Noviembre. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Santa María de Oliva.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 17/72-1782.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia:

Manifiesta que la imagen de la Purísima que le fue encargada por las Stas Hijas de Maria de la población de Oliva; es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, midiendo 150 cm en total 230 cm, el modelo es el de la adjunta foto, llevando dos Angelitos y dos serafines y enrayada.

Su valor artístico es de -10000 pesetas pero solo medan (sic) =8000= petas.

Para que conste firmo esta en Valencia 21 de Noviembre de 1941.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XLV. Valencia. 1941. Noviembre. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la iglesia parroquial de Pedralba.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 18/ 100-1914.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia, Hago constar que la imagen de la S^{ma} Virgen de los Dolores, que me encarga Doña Concepcion Qulis Castañer para la parroquia de Pedralba,

sera tallada en madera de melis, (para vestir) formando el cuerpo vestido en tunica teniendo los brazos movibles, estando de pie sobre una base midiendo un total de 140 ^{cm}, y la cara como la adjunta foto.

Su valor sera de mil quinientas petas.

Para que conste firmo esta en Valencia 26 de Nbre de 1941.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

XLVI. Valencia. 1942. Febrero. 12.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Juan de Dios, destinada a al sanatorio de la Malvarrosa de Valencia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 26/ 24-2750.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.
José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen = grupo de San Juan de Dios que le fue (sic) encargada por el R^{do} P. F. Nicolás Lleal Romaguera Superior de los H^{nos} de San Juan de Dios de esta de Valencia (Malvarrosa) es todo de escultura tallado en madera de melis y decorado en fino: mide 170 ^{cm} figura con la peana proporcionada como indica la adjunta foto.

Su valor artístico es de 15.000 pesetas pero solo medan (sic) 10.000 = petas.

Para que conste firmo esta en Valencia 12 Febrero de 1942.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XLVII. Valencia. 1942. Febrero. 25.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de la Soledad, destinada a la iglesia parroquial de la Virgen del Rosario (Canyamelar) de Valencia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 2/ 77-147.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.
-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia; Expone que la imagen de la S^{ma} Virgen de la Soledad que le fue (sic) encargada para la Parroquia N^{tra} S^{ra} del Rosario Pueblo N. del Mar, es como la adjunta foto, (pero sin trono de nubes.) tallada en madera de melis y pulicromada (sic) con la peana dorada oro bruñido: mide un total de 155 cm, y su valor es de mil setecientas (sic) pesetas.

Para que conste firmo esta en 25- de Febrero de 1942.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

XLVIII. Valencia. 1942. Marzo. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Jesús Nazareno, destinada a la iglesia de la Virgen del Milagro de Cocontentina.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 8-1110.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia, Manifiesta que la imagen de Jesús Nazareno que le fue (sic) encargada por Don Vicente Calafi Briva Capellan del Monasterio de Clarisas de Ntra. Señora del Milagro de Cocontentina; es tallado en madera de melis (para vestir) como indica la adjunta foto, midiendo 170 cm de alto de figura, mas la cruz y peana, trabajo de estudio copia de dicha foto, por el total de pesetas = 5000 =.

Para que conste firmo en Valencia 8 Marzo 1942.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

XLIX. Valencia. 1942. Marzo. 17.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Vicente Ferrer, destinada al Colegio Imperial de Valencia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 26/ 87-2813.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte= Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor= imaginero, vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de San Vicente Ferrer que le fue (sic) encargada por Don José Sastre Ferrer Capellán del Colegio de Niños Huerfanos de San Vte Ferrer de esta de Valencia es tallado en madera de melis, de 150 cm total trabajo de estudio con peana dorada y el abito (sic) con patina sobre madera como indica la foto. Su valor artistico es de = 5.000= pesetas, pero lo hago por pesetas = 3.000=

Para que conste firmo esta en Valencia 17-3-42

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

L. Valencia. 1942. Marzo. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, destinada a la iglesia de los Salesianos de la calle Sagunto de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 1/ 19-19.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Yo José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del Smo Cristo que le fue (sic) encargada por el R^{do} P. Director de los Salesianos de la Parroquia de San Antonio Abad de esta de Valencia, es dicha imagen tallada en madera de melis y mide 170 ^{cm} de figura, mas la cruz proporcionada, modelo el de la adjunta foto, por pesetas cuatro mil.

Para que conste firmo esta en Valencia en -26- de Marzo de 1942.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LI. Valencia. 1942. Abril. 14.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, destinada a la iglesia parroquial de El Puig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 9-2048.

M. I. S.

Presidente de la junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, escultor = imaginero vecino de Valencia; Manifiesta que la imagen del S^{mo} Cristo que me encargo Dña Metodia Albors Vda de Carretero para la Parroquia de Ntra Sra de los Angeles de el Puig, es tallada en madera de melis, de tamaño natural, con la cruz proporcionada modelo de la adjunta foto.

Por pesetas = 5000 =.

Para que conste firmo esta en Valencia -14- de Abril 1942.

José Maria Ponsoda.

(rúbrica).

LII. Valencia. 1942. Abril. 15.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a Denia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 13/ 12-1262.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor = imaginero, vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sm^o. Virgen de los Desamparados que le fue (sic) encargada por el Posito de pescadores para la Parroquia Arciprestal de Denia, es para vestir como indica la adjunta foto; pero esta tallada en madera de melis y decorada toda dorado en fino a la corladura; mide 130 cm de figura mas el trono de nubes y peana proporcionada, por pesetas seis mil.

Para que conste firmo esta en Valencia 15 de Abril – 1942.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

LIII. Valencia. 1942. Mayo.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada al colegio de la Pureza de Ontinyent.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 18/ 8-1822.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = Imaginero, vecino de Valencia, manifiesta que la imagen que le fue (sic) encargada por la R^{da} M. Superiora del Colegio de la Pureza de Onteniente, es tallada en madera de melis y decorada en fino, mide 170 ^{cm} de figura mas el trono de nubes como indica la adjunta fotografía,

Su valor es de siete mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia Mayo de 1942.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LIV. Valencia. 1942. Junio. 11.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 81.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo.

Escultor – imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del Sdo. Corazon de Jesús que le encargo la Rda M. Superiora del Colegio de la Compañía de Sta Teresa de Jesús de la C. Cirilo Amorós 60, de esta ciudad, es tallado en madera de melis 1^a y decorado en fino; y mide 170 cm de figura mas la base o peana de media esfera, como indica la adjunta foto, su valor es de pesetas siete mil.

Para que conste firmo esta en Valencia 11 Junio de 1942.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LV. Valencia. 1942. Junio. 18.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima destinada a Altea.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 6/ 48-484.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de la Inmaculada que me encargo ò que hice por encargo de Doña Josefa Iranzo Vda. De Reig para la Parroquia de Altea (alicante), es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, modelo el de la adjunta foto.

Mide en total 175 cm, y su valor es de pesetas cinco mil.

Para que conste firmo esta en Valencia 18 de Junio de 1942.

Jose M^a Ponsoda.

(rúbrica).

LVI. Valencia. 1942. Agosto. 13.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Bartolomé, destinada a la iglesia parroquial de Alfara del Patriarca.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 7/ 30.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia Manifiesta que la imagen de San Bartolomé Apóstol que le fue encargada para la Parroquia de Alfara del Patriarca por Don José M^a Marqués y S^a, es de escultura en madera de melis 1^a y decorado en fino, mide 170 cm de figura y 15 de

peana, su valor es de 6000 pts pero hago la baja de 2000 quedando solo por 4000 pesetas. El modelo como la adjunta foto.

Para que conste firmo esta en Valencia 13 de Agosto de 1942.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LVII. Valencia. 1942. Octubre. 9.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Santa Teresa, destinada a la institución teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 79.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia. Manifiesta que la imagen de Sta Teresa de la que adjunta foto y que le fue (sic) encargada por la Rda M. Superiora del Colegio de la Compañía de Sta Teresa de Jesús de esta ciudad, es tallada en madera de melis y decorada en fino, midiendo un total de 160 cm, por pesetas cinco mil quinientas.

Para que conste firmo esta en Valencia 9 de octubre de 1942.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LVIII. Valencia. 1942. Noviembre. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San José, destinada a la iglesia parroquial de Vilamarxant.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 23/ 51.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia:

Manifiesta que la imagen de San José que le fue encargado por una Sra devota para la Parroquia de Villamarchante, es tallado en madera de melis y decorado con adornos de relieve modelo como el de la Catedral ò sea cómo la adjunta foto.

Tamaño de dicha imagen es de 140 figura mas el trono y peana proporcionada, y su valor es ochomil quinientas pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia (vacío) de Noviembre de 1942.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LIX. Valencia. 1942. Diciembre. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la Institución Teresiana de la calle Cirilo Amorós de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 80.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo; Escultor= imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Purísima que le fue encargada por la Rda. Madre Superiora del Colegio de la Compañía de Sta Teresa de Jesús de esta ciudad es tallada en madera de melis 1^a y decorada clase Extra, mide un total de -150 cm, siendo su valor artistico, cinco mil quinientas pesetas, y del modelo de la adjunta foto.

Para que conste firmo esta en Valencia 1 de Diciembre de 1942.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LX. Valencia. 1943. Enero. 13.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la colegiata de Gandía.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 13/ 51-1301.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Dolores de la que adjunta fotografía, y que le fue encargada por el M. I. S. D. Ramón Soler Canonigo de la S. I. Colegiata de Gandia, es tallada en madera (para vestir) con trono de nubes plateadas, midiendo de figura 150 cms, y su valor es de pesetas – 2500 = ptas.

Para que conste firmo en Valencia en 13 Enero de 1943.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXI. Valencia. 1943. Enero. 27.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Buenos Libros, destinada a la iglesia del Salvador de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 70.

M. I. S.

Presidente de la junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, escultor= imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Buenos Libros de la que adjunta foto, y que le fue (sic) encargada por D. José M^a Agusti para la Iglesia del Salvador de esta Ciudad, es tallada en madera de melis y decorada en clase Extra, midiendo 110 cm de figura mas 25 de nubes y peana y su valor es de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 27 de Enero de 1943.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LXII. Valencia. 1943. Abril. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la iglesia parroquial de Rocafort.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 120-2159.

M. I. S.

Presidente de la junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Manifiesto que la imagen de la S^{ma} Virgen de los Dolores que me fue (sic) encargada para la parroquia de Rocafort., es de madera (para vestir) con peana dorada midiendo un total de 140 ^{cms}, y su valor es de dosmil pesetas.

Para que conste firmo en Valencia a 8 de Abril de 1943.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LXIII. Valencia. 1943. Julio. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Rocafort.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 122.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del Sdo Corazon de Jesús que le fue encargada por Don Carlos Deinbier Brehmer, para la Parroquia de Rocafort, es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, midiendo un total de 145 cm, y su valor es de cincomil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia a 21 de Julio de 1943.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXIV. Valencia. 1944. Marzo. 6.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San José, destinada a la iglesia parroquial de Chestre.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 12/ 121-1223.

M. I. S. Presidente de la Junta de Reparación y arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.
José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia; Manifiesta que una imagen de San José que le fue encargada por D. Enrique Borrachina Cura Párroco del Pueblo de Cheste, es de madera de melis, y decorada en fino, midiendo 170 cm de figura y 12 de peana, modelo de la adjunta foto, y á un que (sic) solo percive (sic) cinco mil pesetas, su valor artístico es de siete mil pesetas.
Para que conste firmo esta en Valencia 6 de Marzo de 1944.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXV. Valencia. 1944. Marzo. 20.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la iglesia parroquial de Quart de Poblet.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 12/ 41-1143.

M. I. S.

Presidente de la junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.
-José M^a Ponsoda Bravo. Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma virgen de los Dolores que le fue (sic) encargada para la Parroquia del pueblo de Cuart de Poblet, es tallada en madera para (vestir) y mide = 150 cm de figura y 10 de peana, su valor artístico es de = 2.500= pesetas.

Para que conste firmo en 20 de Marzo de 1944.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

P. D. Adjunto fotografía.

LXVI. Valencia. 1944. Marzo. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón, destinada a la iglesia parroquial de Foios.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 32/ 60-35/9.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.
José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del Sdo Corazon de Jesús que le fue (sic) encargado por Doña Emilia Ruiz Vda de Corell, para la parroquia del pueblo de Foyos; es tallado en madera de melis y decorado en fino, trabajo clase Extra, midiendo un total de 170 cm su valor es de pesetas = 7.000 =.

Para que conste firmo esta en 29 de Marzo de 1944. Valencia.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

P. D. Adjunto foto del modelo.

LXVII. Valencia. 1944. Marzo. 29.

Presupuesto para la imagen del Sagrado Corazón de Jesús de Foios.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 32/ 60-35/9.

Presupuesto.

Midiendo la imagen de 160 à 170 cm, mas media esfera con base ó sea peana, de 25 a 30 centímetros.

En clase 1^a -7000-

En clase Extra 8000.

Embalaje trasportes (sic) acarreo y corona, son cuenta aparte.

(sello).

LXVIII. Valencia. 1944. Mayo. 17.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a la iglesia parroquial de Faura.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 32/ 35-3494.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reproducción y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia: Manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Desamparados que le fue encargada para la Parroquia de los Stos Juanes de Faura, es tallada en madera de melis 1^a (para vestir) y policromada con material bueno. Mide 133 cm de figura con trono de nubes y peana proporcionada, su valor artístico es de seis mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia -17- de Mayo de 1944.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

P. D.

Adjunto foto del modelo.

Vale.

LXIX. Valencia. 1944. Mayo. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia de San Agustín de Xàtiva.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 70-1436.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo Escultor = imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del Sdo Corazón de Jesús que le fue encargada para el culto de la iglesia de San Agustín P. P. del Corazón de María de Játiva, mide 170 cm de figura mas el trono peana proporcionada, tallada en madera de melis 1^a y decorada extra, modelo de la adjunta foto.

Y su valor artistico es de ochomil pesetas.

Para que conste firmo esta en 29 de Mayo de 1944.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXX. Valencia. 1944. Junio. 10.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Biar.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 10/ 33-883.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor = imaginero, vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del Sdo. Corazon de Jesús que le fue encargada para la Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción de Biar; es dicha imagen tallada en madera de melis y decorada en fino, mide un total de 165 cm, el modelo parecido a la adjunta fotografia y su valor es de siete mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 10 de Junio de 1944.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXI. Valencia. 1944. Junio. 10.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Antonio, destinada a la iglesia parroquial de Foios.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 76-3535.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación de Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo; Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Antonio que se le encargo para la Parroquia de Foyos, es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino midiendo un total de 115 cm, el modelo es como la adjunta foto, mas lleva un niño pobre sentado en la peana; su valor es de seis mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia a 10 de Junio de 1944.

Juan Obispo Auxiliar.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

LXXII. Valencia. 1945. Marzo. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Pego.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 19/ 14-1933.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro de la diócesis de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo; Escultor vecino de Valencia, manifiesta que la imagen que le fue (sic) encargado (de lo que adjunto fotografía) para la Parroquia de Pego, es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, su tamaño es de 180 ^{cm} total, mas la enrayada, y su valor es de = 10.000 pesetas, haciendo la baja de tres mil queda por= 7.000 =petas.

Para que conste firmo esta en Valencia 26 de Marzo de 1945.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LXXIII. Valencia. 1945. Julio. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San José, destinada a la iglesia parroquial de Benifaraig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 9/ 28-742.

M. I. S.

-Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor-imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de San José que me encargo Don Vicente Castañar lopez, Cura Párroco de Benifaraig, en el mes de Marzo del presente año, es de madera tallada y decorada en fino, midiendo de altura total 180 ^{cm}. Por pesetas tres mil quinientas, (à unque (sic) dicha imagen es su valor de cinco mil).

Para que conste firmo en Valencia 21 Julio de 1945.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LXXIV. Valencia. 1945. Diciembre. 17.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la institución teresiana de la calle Baja de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 26/ 75.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Inmaculada que le fue encargada para el Instituto Teresiano de la Calle Baja, es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, mide -160cm total, siendo el modelo sacado de la adjunta fotografía (sin los Angelitos).

Su valor es de cuatro mil pesetas.

Para que conste firmo esta en 17 de Diciembre de 1945. Valencia.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LXXV. Valencia. 1945. Diciembre. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Niño Jesús, destinada a la capilla de las Damas Catquistas de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 25/ 106.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.
-José M^a Ponsoda Bravo Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del D^{no} Niño Jesús que le fue encargado por las Damas Catequistas; esta tallado en madera de melis 1^a y decorado en fino trabajo = Extra, midiendo 70 cm de figura más 10 cm de base, el modelo es el de la adjunta fotografía, y su valor es de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en -29- Diciembre de 1945.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

LXXVI. Valencia. 1946. Enero. 25.

Registro de defunción de Dolores Molina Bravo.

APSEV., *Libro de Defunciones de la Iglesia Parroquial de San Esteban*, Tomo XII, 1934 a 1949, f. 282 v^o.

Nº 7

Molina

Bravo

Dolores

El infrafirmado Don Joaquín Alfonso Bosch Presbítero, Doctor en Sagrada Teología y como Cura propio de la Iglesia Parroquial del Protomartir San Esteban de la ciudad, diócesis y provincia de Valencia el día veinticinco de Enero de mil novecientos cuarenta y seis mandó dar sepultura eclesiástica en el cementerio de esta ciudad, transcurrido que fuese el debido tiempo, al cadáver de Doña Dolores Molina Bravo se sesenta y cuatro años, casada con Don José M^a Ponsoda Bravo, natural Moncada, diócesis y provincia de Valencia y vecina de esta parroquia, hija legítima de Don Francisco y Doña Vicenta, que según certificación facultativa falleció en este día a las siete de la mañana a consecuencia de cardio-sincope, en la calle de Muro de Santa Ana, número uno, piso segundo habiendo recibido los Santos Sacramentos de la Penitencia que le administro el Rdo. P. Arnau, Franciscano y el de la Extreación (sic) por el Sr. Cura Parroco. De que, como Cura, certifico

Joaquín Alfonso Bosch

(rúbrica)

LXXVII. Valencia. 1946. Octubre. 4.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado, destinada a la iglesia parroquial de la Font d'Encarròs.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 66-3525.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor = imaginero de Valencia, manifiesta que la imagen del Smo Cristo que me encargo D. Alfredo Martinez Alapont. Cura – Parroco de Fuente Encarroz, es tallado en madera de melis 1^a y policromado, midiendo 160 cm de figura, mas la cruz proporcionada todo copia del que quemaron la barbarie roja,

Su coste es de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia a 4 de Octubre de 1946.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

P. D.

Adjunto Fotografía.

Vale.

LXXVIII. Valencia. 1946. Noviembre. 17.

La Abadesa del convento de la Puridad de Valencia solicita a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia permiso para bendecir la imagen de la titular que el escultor José María Ponsoda ha realizado.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 26/ 55.

Excmo y Rdm. Sr.

La infrafirmada M. Abadesa del R. Monasterio de Religiosas clarisas de la Puridad de la ciudad de Valencia, a V. E. Rvdma.

Respetuosamente

Expone: Que habiendo desaparecido en el tiempo marxista la imagen de la Purísima, titular de la iglesia de este Monasterio y deseando con vivas ansias esta Comunidad ver ya colocada en su sitio una imagen que sustituyese a la anterior, manifieste este anhelo al escultor D. Jose Ponsoda, confesándole nuestra impotencia para pagarla, dado el estado de suma indigencia en que nos hallamos. Calló el Sr. Ponsoda, tomó las medidas del nicho y se nos ha presentado con una preciosa imagen, de tamaño superior al natural, diciéndonos que no nos la regala pero que nos condona cerca de dos tercios de su importe, conformándose con que le abonemos el resto, si podemos, en entregas que le haremos cuando y como podamos. En esta situación, la exponente

Suplica a V. E. Rvdma. Se digné autorizar la bendición solemne y colocación de la expresada imagen en su sitio, previo el examen de ella por la Comisión de A. S. previniendo la tenemos en la porteria del Monasterio Gracia etc.

Valencia 17 de Noviembre de 1946.

Sor Cecilia Agut

(rúbrica)

(sello del monasterio)

Excelentísimo y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Valencia.

LXXIX. Valencia. 1946. Diciembre. 12.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y San Joaquín, destinadas a la iglesia parroquial de Carlet.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 11/ 66-1036.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = Imaginero vecino de Valencia manifiesta que las imágenes del Sdo. Corazon de Jesús y San Joaquin que le fueron encargadas para la Parroquia de Carlet son talladas en madera, de melis y decoradas en fino, midiendo un total de 250 cm, siendo su valor ó ajuste = 6000 = pesetas cada imagen ò sea = 12000 petas. El total.

Para que conste firmo esta en Valencia á 23 de Diciembre de 1946.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

LXXX. Valencia. 1947. Marzo. 14.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Cristo yacente, destinada a la iglesia parroquial de La Font d'Encarròs.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 32/ 68-3527.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero Vecino de Valencia: manifiesta que la imagen del Smo Cristo yacente que le fue encargada por el Sor Cura Párroco de Fuente Encarroz mide 125 cm de figura, y es tallado en madera de melis -1^a- y su coste es de cinco mil petas.

Para que conste firmo esta en Valencia 14 – de Marzo de 1947.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

P. D. El modelo es el de la adjunta fotografia.

Vale.

LXXXI. Valencia. 1947. Mayo. 10.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo Crucificado destinada a Banyeres.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 8/ 14.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo; Escultor imaginero Vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del Smo. Cristo que le fue encargada para la Ermita del Pueblo de Bañeres, es de tamaño natural tallado en madera de melis 1^a y policromado. Siendo el modelo el de la adjunta fotografía, y su coste de siete mil pesetas.
Para que conste firmo esta en Valencia á 10 de Mayo de 1947.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXXII. Valencia. 1947. Junio. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la capilla de las Terciarias Franciscanas de Muro.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 17/ 40.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte – Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo Escultor imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del Sdo. Corazon de Jeús que le fue encargada para la Capilla de las Hnas Terciarias Franciscanas de Muro de Alcoy, es tallado en madera de melis 1^a y policromado, mide 130 total copia de la adjunta fotografía, pero con la mano izquierda enseñando la llaga.

Su coste es de = 4500= pesetas.

Para que conste firmo en Valencia á 21 de Junio de 1947.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXXIII. Valencia. 1947. Septiembre. 17.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Benifaraig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 9/ 30.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor – imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen del S^{do} Corazon de Jesús que le fue (sic) encargado para la Parróquia de Benifaraig, mide 140 ^{cmo} total, y estallado (sic) en madera de melis 1^a y esta decorado en fino; su coste es de tres mil quinientas pesetas.

Para que conste firmo en Valencia à 17 Septiembre de 1947.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

LXXXIV. Valencia. 1948. Febrero. 4.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Cristo yacente, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 53.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor –imaginero vecino de Valencia; manifiesta que le fue encargada por el Sr Cura Párroco de Rafelcofer Don José González la imagen de la Piedad = Cristo yacente con sus andas.

Dicho trabajo está tallado en madera de melis pulicromada (sic) y dorado, trabajo Extra y su valor es de docemil quinientas pesetas. Midiendo la imagen 125 cms de figura.

Para que conste firmo esta en Valencia en 4 de Febrero de 1948.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).
(sello).

Nota Dicho trabajo es como la adjunta fotografía con más tallado Vale.

LXXXV. Valencia. 1948. Mayo. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Denia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 13/16- 1266.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte – Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo.

Escultor imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de la Inmaculada que le fue encargada por el Emo. Señor Leopoldo Castro para la Parroquia de la ciudad de Denia; es como la adjunta fotografía sin los angeles, y es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino; y mide un total de 150 cmo, su valor ó coste es cinco mil quinientas pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia à 29 de Mayo de 1948.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXXVI. Valencia. 1948. Junio. 15.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Corazón de María, destinada a la capilla de las Damas Catequistas de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 32/ 43- 3502.

M. I. S.

-Presidente de la Junta de Reparación y Arte – Sacro del arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo: Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la S^{ma} Virgen del S^{do} Corazon de Maria que le fue (sic) encargada por la Sta Doña Teresa Vives (Catequista), es tallada en madera de melis 1^a y decorada en fino, midiendo un metro, y su valor ó coste es de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia 15 de Junio de 1948.

José M^a Ponsoda.
(sello)

(Adjunto fotografía)

LXXXVII. Valencia. 1948. Septiembre. 2.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Divina Aurora, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 54.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte – Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor –imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de la Divina Aurora que le fue encargada para la Párroquia de Rafelcofer, es tallada en madera de melis y decorada clase Extra, su coste es de = 15.000 = pesetas, siendo del modelo de la adjunta fotografía, solo con los dos Angeles pequeños.

Para que conste firmo esta en Valencia à 2 de Septiembre de 1948.

(sello)

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXXVIII. Valencia. 1948. Septiembre. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen del Remedio, destinada a la población de Llíria.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 14/ 126-1492.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma Virgen del Remedio que le fue encargada para la Parroquia de la Población de Llíria, mide 150 cm de figura (es para vestir) tallada en madera de melis 1^a y pulicromada (sic); su coste es de tres mil quinientas pesetas.

Es copia del adjunto grabado.

Para que conste firmo esta en Valencia -8- de Septiembre de 1848.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

LXXXIX. Valencia. 1948. Septiembre. 16.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Francisco de Asís, destinada a la iglesia parroquial de La Font d'Encarròs.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 70-3529.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte = Sacro del arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Francisco de Asís que le fue (sic) encargada para la O. T. de la Parroquia de Fuente Encarroz mide ciento cincuenta centímetros, y es tallada en madera de pino melis y decorada en buen material, siendo del modelo de la adjunta fotografía, su coste es de cinco mil pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia a 16 de Septiembre de 1948.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica).

XC. Valencia. 1948. Octubre. 20.

Acta de matrimonio de José María Ponsoda Bravo y Desamparados Ballester Boix.

APSEV., *Libro de Matrimonio de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia principia en 1947 y termina en 1952*, Tomo XXVIII, f. 25 v^o.

N^a 67. Ponsoda Bravo José con Ballester Boix Desamparados (en el margen izquierdo).

En la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, el día veinte de Octubre de mil novecientos cuarenta y ocho, a las seis y treinta horas de la mañana, previa instrucción de expediente y la dispensa de las tres amonestaciones, el Dr. Dn. Joaquín Alfonso Bosch Cura Párroco de la misma, requirió canónicamente a Dn. José M^a Ponsoda Bravo, viudo de D^a Dolores Molina, nacido el día veintinueve de Septiembre de mil ochocientos ochenta y tres, en Barcelona, bautizado en la misma, domiciliado en Valencia, hijo legítimo de Dn. Rosendo y D^a María; y a D^a Desamparados Ballester Boix, soltera, nacida el día veinticuatro de Enero, de mil novecientos cuatro, hija legítima de Dn Salvador y D^a María; los cuales expresando el consentimiento por palabras de presente, contrajeron entre si matrimonio ante el referido Párroco, que “a jure”, autorizó, según rito de la Santa Iglesia el contrato Sacramental del que fueron testigos Dn. Patricio Esteve Barber, y Dn Bernardo Borrás Moltó, vecinos de Valencia. Los contrayentes recibieron la bendición nupcial. De que, como Cura Párroco, certifico.

Dr. Joaquín Alfonso Bosch.
(rúbrica).

XCI. Valencia. 1949.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Pedro Nolasco, destinada a la iglesia parroquial de El Puig.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 20/ 10-2049.

M. I. S.

Presidente de la Comisión de Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo escultor – imaginero vecino de Valencia:

Manifiesta que la imagen de San Pedro Nolasco que le fue encargada por el Rdo P. Comendador y Ecónomo de la parroquia de Ntra Sra de los Angeles del Puig, estallada (sic) en madera de pino 1^a y decorada en fino.

Midiendo 160 cm de figura, siendo su coste = 6.000 x pesetas, y el modelo el de la adjunta fotografía.

Para que conste firmo esta en Valencia en Enero 1949.

José María Ponsoda.
(rúbrica).

XCII. Valencia. 1949. Febrero. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 20/ 55.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte Sacro y de Reparación, del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo: Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen que le fue encargada, de la Sma Virgen de los Dolores para la Parroquia de Rafelcofer, mide 135 cm de figura y 25 cm de peana; en total = 160 cm, es tallada en madera de melis y decorada en fino, trabajo clase Extra, pos pesetas = siete mil; siendo el modelo el de la adjunta fotografía.

Para que conste firmo esta en Valencia à 28 de febrero de 1949.

(sello)

José Maria Ponsoda.

(rúbrica).

XCIII. Valencia. 1949. Abril. 7.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Pedro Apóstol, destinada a la cofradía de la Sangre de Lliria.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 130-1496.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte – Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Pedro – Apostol que le fue encargada para la Iglesia de la Sma Sangre, de la ciudad de Liria, es tallada en madera (para vestir) de melis 1^a y policromada (sic) de tamaño natural, del modelo como indica la adjunta fotografía, y su coste es de = 4000 = pesetas.

Para que conste firmo en Valencia a -7- de Abril de 1949.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

XCIV. Valencia. 1949. Abril. 22.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de Fátima, destinada a la iglesia parroquial de Alcácer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 5/ 13.

Ilustrisimo Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

M. I. S.

Presidente de la junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José María Ponsoda Bravo, escultor-imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sama. Virgen de Fátima que le fue encargada para la Parroquia de Alcácer, es tallada en madera de melis 1^a y decorada clase Extra.

Dicha imagen mide 110 cm de figura 20 cm de nubes y 35 de trono y peana. Es del modelo de la adjunta fotografía y su coste es de 5000 pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia à 22 de Abril de 1949.

José Maria Ponsoda.

(rúbrica).

XCv. Valencia. 1949. Julio. 8.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de El Puig.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 20/ 12-2050.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor – imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del Sdo Corazon de Jesús que le fue encargada para la Parroquia de Ntra Sra de los Angeles del Puig; es del modelo de la adjunta fotografía, y mide en total -160- cm; es tallada en madera de melis 1^a y decorada; siendo su coste de = 5000 = pesetas.

Para que conste, firmo esta en 8 de Julio de 1949.

José Maria Ponsoda.

(rúbrica)

XCvI. Valencia. 1949. Julio. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de las imágenes de los Santos Abdón y Senén, destinadas a la iglesia parroquial de Aldaia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 7/ 15.

M.I.S.

Presidente de la Junta de reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José María Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia; manifiesto que las imágenes de los Santos Abdón y Senent que le fueron encargadas para la Parroquia de Aldaya, son talladas en madera de melis y decoradas con materiales de 1ª, trabajo Clase Extra, midiendo un total de 90 cm, siendo el modelo de la adjunta fotografía, y su coste es de seis mil pesetas 6000.

Para que conste firmo esta en Valencia a 29 de Julio 1949.

José María Ponsoda.

(rúbrica).

XCVII. Valencia. 1949. Septiembre.26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Almiserat.

ADV., Arte Sacro, Expediente:

M. I. S.

-Presidente de la Junta de Reparación y Arte-Sacro, del Arzobispado de Valencia.

-José Mª. Ponsoda Bravo, Escultor= imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma. Virgen Inmaculada que le fue encargada por el Señor Don José Villalba, Pbro Cura Párroco de Almiserat, es tallada en madera de melis 1ª, y pulicromada (sic) Extra,

Mide dicha imagen 100 cm de figura más 50 cm de esfera y peana, siendo el modelo de la adjunta fotografía, con enrayada dorada por las dos partes; siendo su coste de = 7.000 = pesetas.

-Para que conste firmo en Valencia a 26 de Septiembre de 1949.

(sello)

José María Ponsoda.

(rúbrica).

XCVIII. Valencia. 1949. Diciembre. 12.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Antonio Abad, destinada a la iglesia parroquial de Puçol.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 20/ 23-2060.

M. I. S.

-Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro, del Arzobispado de Valencia.

-José Mª. Ponsoda Bravo, Escultor-imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de San Antonio Abad que le fue encargada para la Párroquia de Puzol, por los Señores de la Junta de la Mutua de Caballerías, de dicho pueblo, es tallada en madera de melis 1ª, midiendo en total -150^{cmos-}, y decorada con materiales de 1ª.

Su valor es de = 5.000= pesetas cinco mil quinientas.

Para que conste firmo esta en Valencia a 12 de Diciembre de 1949.

(sello)

José Mª Ponsoda.

(rúbrica)

XCIX. Valencia. 1950. Noviembre. 13.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Francisco de Asís, destinada a la iglesia parroquial de Biar.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 10/ 25-875.

M. I. S. Presidente de la Junta de Arte-Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José Mª Ponsoda Bravo, Escultor – imaginero Vecino de Valencia; Manifiesta que la imagen de San Francisco de Asís, que le fue encargada para la Venerable Orden Tercera de la Párroquia de Biar es tallada en madera de melis y decorada midiendo un total de 170 cm, con dos Angelitos,

El modelo como la adjunta fotografía, y su coste es de = 3000= pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 13 de Noviembre de 1950.

José Mª Ponsoda.

(rúbrica).

C. Valencia. 1950. Noviembre. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Diego de Alcántara, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 20/ 56.

M. I. S.

Dtor. D. Guillermo Hijarrubia, Presidente de la Junta de Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo; Escultor imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen que le fue encargada de San Diego de Alcantera para la Parroquia de Rafelcofer, es toda tallada en madera de melis y decorada espolinada midiendo un total de -160- cm, modelo como el de la adjunta fotografía, y su coste es de = 7.000 = pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 21 de Diciembre 1950.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

CI. Valencia. 1951. Febrero. 23.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de Massamagrell.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 65.

M. I. S.

Presidente de la Junta de reparación y Arte-Sacro, del arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor=imaginero vecino de Valencia, manifiesta á V. I; que la imagen de la Inmaculada que le fue encargada por D^a Maria Civera para la Parroquia de Masamagrell, es tallada en madera de melis, y decorada clase Extra, midiendo un total de dos metros cincuenta cms, modelo como el de la adjunta fotografía, más una grande enrayada proporcionada à la imagen

Su coste es de = 25.000= pesetas.

Para que conste firmo esta en 23 de Febrero de 1951.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

CII. Valencia. 1951. Junio. 19.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 58.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte-Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José María Ponsoda Bravo. Escultor-imaginero. y vecino de Valencia; manifiesta que la imagen del Sdo. Corazón de Jesús (adjunto fotografía) que le fue encargada por Doña Lucía Canet e hijas Doña María Luisa y Doña Lucía Ribes Canet, para la Parroquia de Rafelcofer.

Es tallada en madera de melis 1^a, y mide en total 175 cmo, decorada en buen material, y su coste es de ocho mil pesetas.

Para que conste, firmo esta en 19 de Junio, 1951 Valencia.

(sello)

José María Ponsoda.

(rúbrica).

CIII. Valencia. 1951. Julio. 2.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Santa María Magdalena, destinada a la iglesia parroquial de Benifaraig.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 27/ 140.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte-Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, escultor –imaginero, vecino de Valencia, manifiesta que la imagen que le fue encargada de S^{ta} M^a Magdalena (de la que adjunta fotografía) para la Parroquia de Benifaraig,

Es tallada en madera de melis 1^a, y decorada con buen material, siendo su coste de = 4.000 = pesetas.

-Para que conste firmo en Valencia à 2 de Julio de 1951.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

CIV. Valencia. 1951. Julio. 11.

Solicitud a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para bendecir una imagen de la Virgen de Agosto realizada por el escultor José María Ponsoda destinada a la iglesia de Cortes de Pallás.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 29/ 37.

Eduardo Soler Pérez, beneficiado de la S. I. Catedral de esta ciudad a V. E. humildemente expone

Que habiendo adquirido, la parroquia de Cortes de Pallás una estatua de la Asunción de la Sma Virgen, obra del escultor Sr. Ponsoda se digne a conceder permiso para bendecirla.

El escultor ya presentará la fotografía y documentación que se requiere.

Gracia, que el exponente espera obtener de la reconocida justificación de su Ilma cuya Vida guarde Dios muchos años.

Valencia 11 de Julio de 1951.

Eduardo Soler.

(rúbrica)

Ilmo Sr. Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CV. Valencia. 1951. Julio. 23.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a la iglesia parroquial de Serra.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 106.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte-Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo. Escultor= imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de los Desamparados que le fue encargada por Don Andrés Ródenas (Director Región Levante y Baleares) para la Parroquia del Pueblo de Serra; es dicha imagen para vestir como indica la adjunta fotografía, mas lleva trono de nubes con dos Mancebos y tres serafines plateados y dorados, todo tallado en madera de melis 1^a, midiendo un total de -150 cms ò sea 100 cms la imagen y 50 cms de trono de nubes con peana; siendo su coste de nueve mil pesetas = 9.000=

Para que conste firmo esta en Valencia 23 de Julio 1.951

(sello taller)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

CVI. Valencia. 1952. Enero.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Santa Clara, destinada a la iglesia de la Virgen del Milagro de Cocentaina.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 89-1059.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

José M^a Ponsoda Bravo; Escultor imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen que le fue encargada por la Rda. M. Abadesa Sor M^a Milagro de San Antonio del Monasterio de Ntra. Sra. Del Milagro, de Cocentaina, es dicha imagen Sta. Clara, tallada en madera y decorada, midiendo un total -160 de figura, de la adjunta fotografía, y su coste es de 7000 = pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en Enero de 1952.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

CVII. Valencia. 1952. Abril. 12.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Vicente Ferrer, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.
ADV., Arte Sacro, Expediente: 31/ 59.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José María Ponsoda Bravo. Escultor imaginero vecino de Valencia. Manifiesta a V. I. que la imagen de San Vicente Ferrer que le fue encargada por la Familia Escrivá Caudeli, para la Parroquia de Rafelcofer, es tallada en madera de melis 1ª, midiendo un total de 140 cm, decorada toda espulínada con adornos de relieve; todo escultura y decorado en clase Extra, siendo su valor de doce mil pesetas.

El modelo adjunto fotografía.

Para que conste firmo y sello en Valencia-12- Abril 1952.

De V.I. SS que con todo respeto SMB.

José Mª Ponsoda.

(rúbrica). (sello).

CVIII. Valencia. 1952. Julio. 5.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen del Carmen, destinada a la iglesia parroquial de Llocnou de Sant Jeroni.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 30/ 39.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte-Sacro, del Arzobispado de Valencia.

José Mª Ponsoda Bravo, escultor-imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma Virgen del Carmen que le fue encargada por D. José Villalba Cura Párroco de Lugar Nuevo San Jerónimo: es dicha imagen tallada en madera de melis 1ª y decorada con buen material, midiendo un total de 160 cm modelo de la adjunta fotografía, y su coste es de -10.000- pesetas-

Para que conste firmo esta en Valencia 5 – Julio 1952.

(sello)

José Mª Ponsoda.

(rúbrica)

CIX. Valencia. 1952. Noviembre. 10.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de El Puig.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 31/ 47.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Aerte Sacro del Arzobispado de Valencia.

José Mª Ponsoda Bravo. Escultor – imaginero (sic) vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de la Inmaculada que le fue encargada por el Rdo P. Juan Parras Benítez Mercedario Cura Ecónomo de la Parroquia de Ntra Sra de los Angeles de el Puig; para las Hijas de María de dicha Parroquia, es tallada en madera de melis 1ª y decorada, midiendo un total de 155 cms, y su coste es = 6.000 = pesetas.

Para que conste frmio esta en Valencia en 10 de Noviembre de 1952.

José Mª Ponsoda.

(rúbrica).

P. D. Adjunto fotografía de dicha imagen.

CX. Valencia. 1953. Enero. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de Fátima, destinada a la iglesia parroquial de La Font d'Encarròs.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 29/ 94.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación de Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor=imaginero vecino de Valencia; manifiesta que la imagen de la Sma Virgen de Fátima, que le fue (sic) encargada por Doña Teresa Bellver para la Parroquia de Fuente Encarroz, mide 120 cm, total, y está tallada en madera de melis, y decorada trabajo de clase 1^a, con corona de metal, modelo como la adjunta fotografía, y su coste es de = 5.500= ptas cinco mil quinientas.

-Para que conste firma esta en Enero de 1953.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

CXI. Valencia. 1953. Julio.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de Santa Clara, destinada a la iglesia de las clarisas de Xàtiva.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 27/ 4.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte - Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo. Escultor – imaginero vecino de Valencia, manifiesta que la imagen de Santa Clara, que le fue encargada para el Monasterio de Clarisas de Jativa es tallada en madera de melis y decorada en clase Extra, midiendo 160 ^{cm} de figura y 50 ^{cm} de trono de nubes y peana, llebando en dicho trono un Angelito y dos Serafines.

Su coste es de = 12.000 = pesetas-

Para que conste firma esta en Valencia – en Julio de 1.953.

José M^a Ponsoda.
(sello)

=Adjunto fotografía.

CXII. Valencia. 1953. Julio. 28.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Visión de la Porciúncula, destinada a la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa (Valencia).

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 43-1013.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparacion y Arte = Sacro del Arzobispado de Valencia.

-Les manifiesta con todo el respeto que merece que José M^a Ponsoda Brevo; Escultor imaginero, vecino de Valencia, que el grupo que le fue encargado de N^{tra}-Señora de los Angeles, ò sea de la Poscincula (sic) para el convento de las Monjitas Clarisas de Ruzafa, es tallado en madera de melis y decorado, midiendo las figuras 120 –centímetros, y su coste es de 15.000 pesetas.

Para que conste firma esta en Valencia en 28 de Julio 1953.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

P. D. Adjunto un croquis del conjunto en cuatro rayas.

CXIII. Valencia. 1954. Junio.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Pedro Papa, destinada a la iglesia parroquial de Daimús.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 29/ 76 – 3108.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo, Escultor imaginero vecino de Valencia,

Manifiesta à V. I. que la imagen de San Pedro – Papa que le fue encargada por el Señor alcalde de Daimuz, es dicha imagen tallada en madera de melis 1^a, y decorada (trabajo clase Extra) midiendo 160 ^{cm} de figura mas la peana.

Su coste es de doce mil pesetas.

Para que conste firma esta en Valencia Junio 1954.

José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

Adjunto fotografía del modelo.

CXIV. Valencia. 1954. Octubre. 19.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Rafael, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 60.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación y Arte Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José Marías Ponsoda Bravo,= Escultor imaginero= manifiesta que la imagen = grupo del Arcángel de San Rafael con Tubias (sic) que le fue encargado por Don Eduardo Martínez, para la Parroquia de Rafel-Cofer es tallada en madera de melis policromada trabajo Extra. Mide 150 cms total, y su coste es de = 12.000 pesetas.

Para que conste firmo esta en 19 de Octubre de 1954. Valencia.

(sello de la parroquia) V^o B^o

José M^a Ponsoda

Miguel Portolés

(sello del taller)

(rúbrica)

Cura (rúbrica)

CXV. Valencia. *Ca.* 1954.

Pacto entre José María Ponsoda y Ramón Granell en caso de dejar el primero el trabajo.

APE., *Cartas del año 1942 hasta mayo 1945.*

Pacto con Granell en caso de dejarme el trabajo.

Entre Don José M^a Ponsoda Bravo y Don Ramón Granell Pascual, mayores de edad los dos y vecinos de Valencia y Masarrochos, respectivamente se conviene:

1º Don José María Ponsoda, que es dueño de un estudio taller de escultura, lo cede al Sr. Granell para que siga trabajando como sucesor suyo, previa la formalización de un inventario por dos peritos, nombrados uno por cada parte que valorará todos los modelos, herramientas y demás enseres existentes.

2º Don Ramón Granell podrá pagar al Sr. Ponsoda el en cualquier momento el precio de lo inventariado quedando todo de su propiedad o abonar a dicho Sr. Ponsoda o a la esposa de esta (sic) mientras viva cualquiera de ellos el interés del capital de la valoración a razón del 4% anual por semestre anticipados quedando todo de su exclusiva propiedad al fallecimiento del último que falte de dichos señores Ponsoda. Todo ello bien entendido que si dejara el Sr. Granell de pagar al Señor Ponsoda un semestre de los intereses pactados, quedara por ese hecho automáticamente y sin necesidad de requerimiento ni trámite alguno, anulado este pacto y el taller de la exclusiva propiedad y a la libre disposición del Sr. Ponsoda o de su esposa en caso de fallecimiento de éste.

CXVI. Valencia. 1955. Junio. 1.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Miguel, destinada a la iglesia parroquial de Rafelcofer.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 61.

M. I. S.

Presidente de la Junta de Reparación de Arte - Sacro del Arzobispado de Valencia.

-José M^a Ponsoda Bravo. Escultor – imaginero vecino de Valencia. Manifiesta que la imagen del Arcángel San Miguel, que le fue encargada por el Rdo Sr Don Miguel Portalés Estivalis. Cura Párroco de Rafelcofer.

Mide dicha imagen -150 cms en total, es tallada en madera de melis y decorada, siendo su coste de = 6.000 = pesetas. Para que conste firmo esta y sello en Junio de 1955.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

Adjunto fotografía del modelo.

CXVII. Valencia. 1956. Septiembre. 5.

Solicitud de licencia a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para bendecir una imagen del Sagrado Corazón de María realizada por el escultor José María Ponsoda Bravo destinada a la iglesia del Ángel Custodio de Valencia.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 24/ 3-2485.

EXCMO. SEÑOR.

José Songel Pérez, cura de la Iglesia Parroquial de El Santo Angel Custodio de Valencia, a V. E. Rvdma. Con el debido respeto,

EXPONE: Que terminada totalmente la decoración de la parte lateral, lado evangelio, del crucero de la Iglesia Parroquial, ha sido encargada al artista Sr. Ponsoda la imagen de Ntra. Sra. Del Sagrado Corazón para ser intronizada (sic) en dicho lateral. La imagen esta en los talleres del citado artista, sitos en la calle Muro de Sta. Ana.

Por lo expuesto a V. E. Rvdma. Humildemente SUPLICA se digne autorizar al recurrente, previos los tramites de rigor, para Bendecir y exponer al culto público la Imagen de Ntra. Sra. Del Sagrado Corazón.

Gracia que no duda alcanzar V. E. Rvdma. Cuya vida guarde Dios muchos años para bien de la Archidiócesis.

Valencia a cinco de septiembre de mil novecientos cincuenta y seis.

(sello parroquial)

José Songel.

(rúbrica)

Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo.

CXVIII. Valencia. 1956. Noviembre. 3.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Purísima, destinada a la iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Oliva.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 96.

¡Paz y Bien!

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor-imaginero vecino de Valencia.

Expone à V. I. R^{vdma}, de que la Imagen de la Inmaculada (de la que adjunta fotografía) que le fue encargada por la S^{ra}. María Fuster Barber de Oliva; es tallada en madera de melis 1^a y decorada trabajo Extra, midiendo un metro treinta (sic) centímetros que con la esfera y peana mide un total de -190cm.

Su coste es de =12.500= pesetas.

Para que conste firmo esta en Valencia en 3. de N^{bre} 1956.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

CIXX. Valencia. 1957. Septiembre. 6.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Pancracio, destinada a la iglesia parroquial de Foios.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 60.

¡Paz y Bien!

Exmo Señor.

José M^a Ponsoda Bravo. Escultor = imaginero vecino de Valencia à V. Ex con el mayor respeto:

-Manifiesta, que la Imagen de San Pancracio Mártir de que (adjunto fotografía) le fue encargada por la Señora Doña Emilia Ruiz Vda de Corell, para la Parroquia de Foyos.

Dicha imaden (sic) es tallada en madera de melis 1^a y decorada, midiendo 122 cms de figura y 13 cms de peana, siendo su coste de nueve mil pesetas.

Para que conste firmo y sello esta en -6- de Septiembre de 1957.

José M^a Ponsoda.

(sello)

(rúbrica)

-Excelentísimo Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXX. Valencia. 1958. Diciembre. 3.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de lourdes, destinada a la iglesia parroquial de Cristo Rey de Gandía.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 29/ 125.

¡Paz y Bien!
Exmo Señor

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor-imaginero vecino de Valencia á V. R. con el mayor respeto.

Manifiesta; la Imagen de Ntra Sra de Lourdes de que (adjunta fotografía) le fue encargada por el Rdo Sr Antonio Garseran Cura Párroco de la Parroquia de Cristo Rey de Gandía.

Dicha imagen es tallada en madera de melis y pulicromada (sic) mide 140 cms de figura y 20 cm de peana trabajo bueno, y su precio es de = 12.000= pesetas.

Para que conste firmo y sello en -3- de Diciembre de 1958.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

-Excelentísimo Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXI. Valencia. 1959. Febrero. 26.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la iglesia parroquial de El Palmar.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 30/ 126.

¡Paz y Bien!
Exmo Redmo Señor.

José M^a Ponsoda Bravo Escultor – imaginero vecino de Valencia, á V. R. con todo el mayor respeto:

Manifiesta de que la imagen de Ntra Sra de los Dolores (de la que adjunto foto) me fue encargada por el Rdo Sr Don Ramon Perales Perales Cura Ecónomo de la Parroquia del Niño Jesús del huerto del Palmar (Valencia).

Dicha es de talla (para vestir) en madera de melis, mide 150 cmo en total de altura, y su valor es de nueve mil pesetas.

Para que conste firmo y sello esta en 26 de Febrero de 1959.

(sello) José M^a Ponsoda.
(rúbrica)

-Excelentísimo Rvdo Sr Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXII. Valencia 1959. Diciembre. 16.

Solicitud a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para bendecir una imagen de Santa Luisa de Marillac destinada al asilo de San Juan Bautista de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 15/ 98.

MUY ILMO. SEÑOR PRESIDENTE DE LA JUNTA DIOCESANA DEL ARTE SACRO.

SOR MERCEDES ESTEVAN GIMENEZ, Hija de la Caridad de San Vicente de Paul y Superiora del Colegio- Asilo de San Juan Bautista de esta Ciudad.

EXPONE: a Su Ilma. Que no teniendo en nuestra Iglesia ninguna Imagen de nuestros Santos Fundadores y con motivo de celebrar el próximo año 1960, el Tricentenario de la Muerte de San Vicente de Paul y Sta Luisa de Marillac, hemos podido conseguir dos Imágenes de talla por el escultor D. Jose Posada, mide cada una 150 centímetros.

Como coincide que el 20 del corriente mes se celebra la festividad de nuestro Santo Padre, como Patrón de las Obras de caridad y este mismo día se abra oficialmente el año Tricentenario de su Sta (...) te.

SUPLICO: de Su Ilma., autorización para la Bendición Solemne de dicha imagen.

Gracia que espero conseguir de Su paternal corazón y pido al señor le conserve muchos años para bien de la Iglesia y salvación de las almas.

(sello del asilo de San Juan) Sor Mercedes Estevan.

(sello del taller de J. M. Ponsoda) (rúbrica)

Dichas imágenes son talladas en madera (autógrafo de J. M. Ponsoda).

CXXIII. Valencia 1959. Diciembre. 16.

Solicitud a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para bendecir una imagen de San Vicente de Paul destinada al asilo de San Juan Bautista de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 15/ 36.

MUY ILMO. SEÑOR PRESIDENTE DE LA JUNTA DIOCESANA DEL ARTE SACRO.

SOR MERCEDES ESTEVAN GIMENEZ, Hija de la Caridad de San Vicente de Paul y Superiora del Colegio- Asilo de San Juan Bautista de esta Ciudad.

EXPONE: a Su Ilma. Que no teniendo en nuestra Iglesia ninguna Imagen de nuestros Santos Fundadores y con motivo de celebrar el próximo año 1960, el Tricentenario de la Muerte de San Vicente de Paul y Sta Luisa de Marillac, hemos podido conseguir dos Imágenes de talla por el escultor D. Jose Posada, mide cada una 150 centímetros.

Como coincide que el 20 del corriente mes se celebra la festividad de nuestro Santo Padre, como Patrón de las Obras de caridad y este mismo día se abrirá oficialmente el año Tricentenario de su Sta (...) te.

SUPLICO: de Su Ilma., autorización para la Bendición Solemne de dicha imagen.

Gracia que espero conseguir de Su paternal corazón y pido al señor le conserve muchos años para bien de la Iglesia y salvación de las almas.

(sello del asilo de San Juan) Sor Mercedes Estevan.

(sello del taller de J. M. Ponsoda) (rúbrica)

Dichas imágenes son talladas en madera de melis y decoradas trabajo bueno, Su coste es de 13. mil pesetas 13. mil pesetas (autógrafo de J. M. Ponsoda).

CXXIV. Valencia. 1960. Febrero. 10.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la Virgen de los Desamparados, destinada a la casa de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Sagunto.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 16/ 16.

¡Paz y Bien!
Ex^{cmo} Rv^{dmo} Señor.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia à V. R^{má} con el mayor respeto: Manifiesta que la imagen de N^{tra} Señora de los Desamparados de la adjunta Fotografía, la hice por encargo de la R^{da} M. Sor Isabel Remacha de San Tarsicio. Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Sagunto.

-Dicha imagen mide 130 cm de figura mas el trono peana. Es tallada en madera de melis y decorada en fino. Su valor ó coste es de veinte y cinco mil pesetas.

-Para que conste firmo y sello en Valencia en -10- de Febrero de 1960.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

-E^{xmo} R^{vdmo} Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXV. Valencia. 1960. Mayo. 21.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Vicente de Paul, destinada a la iglesia de la Beneficencia de Valencia.

ADV., Arte Sacro, Expediente: 17/ 10.

¡Paz y Bien!

Exmo y R^{dmo} Señor

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia, á V. R. con el mayor respeto:

Manifiesta de que la imagen de San Vicente de Paul de que (adjunta fotografía) le fue encargada por la Rda. M. Superiora de la Beneficencia de Valencia

Dicha imagen mide en total -158- cm, y tallada en madera de melis 1^a y decorada, trabajo bueno y su valor ó coste es de -15000 pesetas.

Para que conste firmo y sello en 21 de Mayo de 1960.

José M^a Ponsoda.

(rúbrica).

(sello del escultor)

Exmo R^{dmo} Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXVI. Valencia. 1961. Enero. 19.

Solicitud a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia para restaurar la imagen de la Virgen de Sales de Sueca.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 18.

Excmo: y Rvdmo. Sr.:

D. Juan B. Chelet Bochóns, Cura de la Parroquia de Ntra. Sra. De Sales, de Sueca a V. E. Rvdma.

Atentamente expone:

Que habiendo acordado el Cabildo de Párrocos y Junta de la real Asociación, de esta ciudad, restaurar la imagen de Ntra. Sra. De Sales, con motivo del VI Centenario de su Hallazgo, a V. E. Rvdma. SÚPLICA que se digne aceptar este acuerdo y conceder su licencia para que se encargue de esta restauración el escultor don José M^a Ponsoda Bravo.

Gracia que espera conseguir de la bondad de V. E. Reverendísima cuya vida guarde Dios muchos años.

Sueca 19 de enero de 1961.

(sello parroquial)

Juan B. Chelet.
(rúbrica)

CXXVII. Valencia. 1962. Septiembre. 29.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de San Francisco de Asís, destinada a la iglesia de la Virgen de Sales de Sueca.

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 30/ 28.

¡Paz y Bien!

Exmo y Rdmto Señor.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero, vecino de Valencia, à V. E. R. con el mayor respeto:

Manifiesta de que la imagen de N^{tro} P. San Fco de Asis de que (adjunto fotografía) me fue encargado por el R^{do} S^r Don Juan Chelet Cura Párroco de N^{tra} Señora de Sales de Sueca.

Dicha imagen mide 175-, y es tallada en madera de melis y decorada, trabajo bueno, y su coste es de nueve mil pesetas. = 9.000=

Para que conste firmo y sello en -29-S^{bre} de 1962.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

Exmo Rvdmo Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXVIII. Valencia. 1962. Octubre. 18.

El escultor José María Ponsoda informa a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia acerca de las características de una imagen de la San Francisco de Asís destinada a la iglesia parroquial de Beniopa (Gandía).

ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 32/ 15.

¡Paz y Bien!

Exmo y Rdmto Señor.

José M^a Ponsoda Bravo, Escultor = imaginero vecino de Valencia, à V. R. con el mayor respeto:

Manifiesta de la imagen de N^{tro} Serafico P. San Francisco, de que (adjunto fotografía) le fue encargada por Don Domingo Sandoval Iglesias, para la Tercera Orden, de la Parroquia de Santa María Magdalena de Beniopa.

Dicha imagen mide = 120 = cmos, y es tallada en madera de melis y decorada, trabajo bueno.

Y su valor es de seis mil pesetas = 6.000 =

Para que conste firmo y sello en -18-October de 1.962.

(sello)

José M^a Ponsoda.

(rúbrica)

E^{xcmo} R^{vdmo} Señor Vicario General del Arzobispado de Valencia.

CXXIX. Valencia. 1963. Octubre. 17.

Acta de Defunción de José María Ponsoda Bravo.

RCV., *Sección 1^a. Tomo 2-6.* Página 249.

Número 649. *REGISTRO CIVIL DE* Valencia n^o. 6.

DATOS DE IDENTIDAD DEL DIFUNTO:

Nombre JOSE MARIA.
Primer apellido PONSODA.
Segundo apellido BRAVO.
hijo de Rosendo y de Maria.
Estado Casado *nacionalidad*
Nacido el día veintiuno de Septiembre
de Mil ochocientos ochenta y dos.
en Barcelona

Inscrito al tomo

Domicilio último Calle Muro de Santa Ana
Nº 1-2-3ª Valencia

DEFUNCION: Hora Ocho día diecisiete.
de Octubre de Mil novecientos sesenta y tres
Lugar su domicilio.

Causa colpaso cardíaco, edema próstata

El enterramiento será en Moncada

DECLARACIÓN DE D. José Carceller Costa.

En su calidad de funcionario.

Domicilio calle Dr. Millán nº 56- Foyos.

Comprobación: Médico D. José Vilella y Garcia.

Colegiado núm. 2122 *número del parte* 109803.

OTROS TITULOS O DATOS numero del legajo 649

ENCARGADO D. FRANCISCO REMOLI TERRENS

SECRETARIO D. CARLOS ALMELA BONDIA.

A las once y veinte horas del 17 de Octubre

de mil novecientos sesenta y tres.

CXXX. Valencia. 1963. Octubre. 17.

Registro de defunción de José María Ponsoda Bravo.

APSEV., *Libro de Defunciones de la Iglesia Parroquial de San Esteban nº XIV 1952 a 1967, f. 233 vº.*

Año 1963

Nº 49.

Ponsoda

Bravo

José

El día diecisiete *de* Octubre *de* mil novecientos sesenta y tres *a las ocho horas, según certificación facultativa que se exhibió, falleció en la Parroquia de* San Esteban Protomartir *de* esta ciudad *en la calle de* Muro de Santa Ana nº uno, tercero *D.* José Maria Ponsoda Bravo *hijo de D.* José Ponsoda *y de Dª* Maria Bravo, *de estado* casado *con* Amparo Ballester Boix, *de edad de* ochenta y un años, *recibió los Sacramentos de* Penitencia, Viático y Extremaunción *que le administró D.* Salvador Guillem Perez *Fue enterrado en el Cementerio General de esta ciudad De que, como Cura, certifico.*

(sello se la parroquia)

D. Joaquín Alfonso Bosch

(rúbrica)

II. Libro de Encargos. **APEJMP, Valencia, 1900-1963.**

JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO Escultor Plaza de San Lorenzo 2 VALENCIA.

Año 1900 al 1920.

Nota de encargos.

[1.] Divino Niño Jesús de la Pasión¹.

Tallado en madera, de 50 cm, para Francisca Molina Bravo. Moncada. (Valencia).

[2.] San Narciso de 60 cm tallado en madera y decorado en oro fino.

Encargo de Don Narciso, de Moncada (Valencia).

Año 1905.

[3.] Restauración de Imagen de San José y Andas para la Parroquia de Alfara del Patriarca (Valencia). /

Año 1905.

[4.] Imagen de Nuestra Señora de los Dolores de 150 cm en madera, para vestir, encargo de don Juan Liliso Cura Párroco de Real de Montroy.

[5.] Santísimo Cristo de la Fe, de 70 cm de Figura y cruz proporcionada, Encargo de un Señor particular de la calle Sagunto Valencia.

[6.] Jesús Nazareno de 140 cm, para el Calvario de Valencia, Monjitas Trinitarias, Siendo Capellán Don Antonio Martínez Moya Valencia.
(Desaparecido en el año 1936). /

Año 1906.

[7.] Santa María Salomé de 40 cm figura más la peana tallada en madera y decorada. Encargo de Don José Corner Presbítero Valencia.

[8.] Divino Niño Jesús de 40. tallada y dorada en oro fino para la Parroquia de Benimaclet.
(Destruído).

[9.] Purísima de 150 cm tallada en madera y decorada, con varios serafines. Encargo de Don Fernando Paredes.

Parroquia de Paiporta (Valencia). /

[10.] Nuestra Señora Milagrosa de 150 cm total. Encargo de Don Ramón Oltra Valencia.

[11.] Divino Niño Jesús tallado en madera. Encargo de Don Antonio Martínez Moya Presbítero Valencia.

[12.] Divino Niño Jesús de Praga de 50. Tallado en madera y decorado en fino. Encargo de Don Rafael Colomina Valencia.

Año 1907.

[13.] Dos imágenes del Señor yacente. Una de 100 cm y otra de 115 cm. Encargo de Don Juan Giner Guillen Valencia. /

[14.] Divino Niño Jesús de 40 cm tallado en madera.

[15.] Divino Niño Jesús de 30 tallado en madera.

¹ Los trabajos que aparecen a continuación, y otros dos tres que figuran citados en 1939 carecen de numeración original. Para facilitar su referencia en el estudio se ha introducido un número entre corchete y en cursiva.

[16.] Divino Niño Jesús de 50 tallado en madera.
Encargo de Don M. Martínez presbítero.
Don Juan Pastor Cura Párroco de Alcira.

[17.] Trono de nubes con enrayada, composición del Antiguo testamento y nuevo, de 230 cm tallado en madera y decorado con oro fino y plata.
En 14 de Abril de 1907 (En nota marginal: Destruído).

[18.] San Francisco de Borja para la parroquia de Turís. Dicha imagen de tamaño de 140 cm de figura, más con trono de nubes con dos Mancebos, y dos Serafines proporcionados à la imagen, tallado en madera. (En nota marginal: Destruído). /

[19.] Santísima Virgen, Mater Dolorosa de tamaño 140 cm tallada en madera (para vestir). Encargo del Reverendo Don Antonio Martínez Moya Presbítero, para el Calvario de Valencia.

[20.] Sagrado Corazón de Jesús tamaño Total 146 cm con trono de dos Serafines, tallado en madera. Encargo de Don Juan Giner Valencia.

[21.] San Bernardo, con dos Hermanas María y Gracia, de 150 cm total. Encargo del Reverendo Señor Don Juan Pastor Cura Párroco de Alcira. /

[22.] Nuestra Señora del Carmen de 50 cm tallada en madera y decorada. Encargo de Don Salvador Ausiasmud Capellán de las Monjitas Salesas de Valencia.

[23.] Dos Mancebos de 50 arrodillados tallados en madera. Encargo de Don Vicente Torres Valencia.

[24.] San Narciso de 70 tallado en madera. Encargo de Don Vicente Torres Valencia.

[25.] Trono-dosel con nubes para expositor para el Santísimo, tallado en madera. Encargo del reverendo Don Antonio Martínez Presbítero Valencia. /

[26.] Sagrado Corazón de Jesús de 111 está Tallado, con enrayada, y las Andas para dicha imagen. Encargo de Don Pedro Soria Para el pueblo de Uveda.

Año 1908.

[27.] Por indicación de Don Vicente Soto Presbítero, Hago una imagen de San Antonio de Padua, de 140 cm, y una imagen del Santísimo Cristo de nogal de 40 cm Para el Reverendo Don Miguel Beneito Cura Párroco de Lorcha.

[28.] San Francisco de Asís de 130, más con Trono de nubes un Ángel Mancebo, dos Angelitos, y anda, todo decorado en Fino, para la Venerable Tercera Orden de Moncada. /

Por encargo del Muy Reverendo Señor Don José Ferrer Vicario y Director de la Dicha Tercera Orden Frailes Menores de Moncada. (En nota marginal: Destruído).

[29.] Nuestra Señora del Carmen de 23 tallada en madera y decorada. Encargo de Don Francisco Suñer Godolleta.

Año 1909.

nº 1.

Divino Niño Jesús de 50 cm tallado en madera y nº 2 dos bustos de 50 cm encargo de Don Rafael Gerique Valencia.

nº 3.

Sagrado Corazón de Jesús tallado en madera, de 115 cm total. Encargo de Don Vicente Torrent Valencia.
/

nº 4.

Desbastar, Nuestra Señora de los Dolores de tamaño natural, en madera. Encargo de Don José March Valencia.

nº 5.

San José y Santa Teresa de 100 cm tallados en madera. Encargo de Don Rafael Gerique Valencia.

nº 6. Trono de nubes con el arca y grande enrayada tallado en madera y dorado en fino, para el monumento, del Convento de San Lorenzo de Padres Franciscanos Menores de Valencia.

Encargo del Reverendo Padre Amado Burguesa.

nº 7

Angelito tallado en madera.

Encargo de Don Salustiano Lozada Capitán de caballería Valencia. /

nº 8.

San Luís Gonzaga, tallado en madera de 70.

Encargo de Don Blas.

nº 9.

Nuestra Señora del Carmen, tallada en madera, de 50, con dos Serafines.

Encargo de Don Juan Giner Valencia.

nº 10.

Trono de nubes con dos Angelitos y dos Serafines tallado en madera de 113 de alto por 118 x 50.

Encargo de Don Francisco Sambonet Valencia.

nº 11

Nuestra Señora de los Desamparados tallada en madera y decorada en fino, tamaño 150 cm.

Encargo de los Reverendos Hermanos de San Juan de Dios de la Malvarrosa Valencia. /

nº 15.

Dos Angelitos y dos Serafines para un trono tallado en madera para Don Francisco Sambonet Valencia.

nº 17.

Dos Angelitos y dos Mancebos para un trono tallado en madera de 100 cm.

Para Don Rafael Gerique Valencia.

nº 20.

Trofeo, para el Señor, de 150 x 100 relieve tallado en madera.

Para Don Rafael Gerique Valencia.

nº 24.

Nuestra Señora de los Desamparados de 150 total, tallada en madera.

Encargo de Don Rafael Gerique Valencia.

nº 25.

San Roque de 80 cm tallado en madera de melis.
Encargo del Señor Torres Valencia.

nº 29.

San Antonio de Rodillas tamaño 80 cm, tallado en madera de melis y Decorado.
Encargo de Don Antonio Martínez Moya Presbítero Capellán del Calvario Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

nº 31.

Sagrado Corazón de Jesús de 115 cm total tallado en madera y decorado.
Encargo de Doña María Izquierdo Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 32.

San Antonio de madera de melis. De 100 cm.
Encargo del Señor Sambonet Valencia.

nº 38.

Trono para el Santísimo, tallado en madera dorado y plateado en fino.
Parroquia de Alfara del Patriarca.
(En nota marginal: Destruído).

nº 40.

Sagrado Corazón de Jesús de 80 cm tallado en madera de melis.
Encargo del Señor Sambonet Valencia. /

nº 41.

Sagrado Corazón de Jesús, de 130 cm. Tallado en madera.
Encargo de Don Vicente Pastor. Valencia.

nº 44.

Santísima Virgen de Agosto en pequeño tallada en madera trabajo fino.
Encargo de Don Daniel Jarri. Valencia.

nº 49.

Trono de 3 metros, para el Santísimo tallado en madera y dorado, para los Reverendos Padres Franciscanos de Agres.
Encargo de Doña Josefa Carrasquer. /

nº 52.

Arcángel San Rafael con Tobías de 78 cms. tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Don Juan Pastor Arcipreste de la Parroquia de San Esteban de Valencia.

nº 53.

Santa Ana con la Santísima Niña María, tallado en madera, de 40 cm total.
Encargo del señor Gerique. Valencia.

nº 55.

Nuestra Señora de Lourdes de 50 cm tallada en madera.
Encargo del Señor Gerique. Valencia.

nº 57.

Nuestra Señora del Carmen de un metro total tallada en madera.
Encargo del Señor Sambonet. Valencia. /

Año 1910.

nº 58.

San Miguel modelo el de Liria. Tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Señor Don Faustino Collado Presbítero. Valencia.

nº 59.

Anda de un metro decorada la talla dorada planos jaspe.
Para Don Julián Esteve Cura Párroco De la Losa del Obispo.

nº 61.

Nuestra Señora de la Salud, de un metro tallada en madera y decorada.
Encargo de la Señora Carrasquer. Valencia. /

nº 62.

Sagrado Corazón de Jesús, con dos angelitos, un Ángel mancebo y enrayada. Anda para dicha imagen.
Encargo de Doña María Izquierdo, para La Parroquia de Parsen.

nº 75.

San Luís de un metro, tallado en madera y decorado.
Para los Hermanos de San Juan de Dios. Valencia.

nº 79.

Santísima Virgen del Rosario de 85 cm tallada en madera y decorada, con un Angelito y dos Serafines.
Encargo de Don Salustiano Lozada. Capitán de Caballería. Valencia. /

9 de Mayo de 1910.

nº 85.

San Juan de Dios de 180 cm de figura con grupo de tres Niños pobres.
Para el Asilo de San Juan de Dios de la Malvarrosa-Valencia. (En nota marginal: Destruído).

nº 91.

Trono de nubes con andas, para el Santísimo Sacramento. Toda dorada con oro fino trabajo con la talla trasflorada.
Encargo del reverendo Don José Furriols Cura Párroco Alfara del Patriarca. (En nota marginal: Destruído).

nº 92.

Sagrado Corazón de Jesús, con anda tallada y dorado en oro fino todo trabajo bueno.
Encargo de Don Jaime Molins Cura Párroco de las Ventas de la Puebla de Balbona. Valencia. /

nº 93.

Trono de nubes con peana tallado en madera y dorado, y las nubes plateadas.
Encargo de la Excelentísima Señora Doña Amparo Trenor. Valencia.

nº 94.

San Luís de un metro tallado en madera y encarnado.
Encargo de Don José Vicario de Gijona. (En nota marginal: Destruído).

nº 96.

San José de 100 cm, con trono de nubes y peana 128 cm, tallado en madera y decorado, más con sus andas doradas.

Encargo de Don Jaime Molins Cura Párroco de las Ventas Puebla de Vallabona Valencia. /

21 Octubre 1910.

[29] San Antonio con el Divino Niño Jesús, trono de nubes midiendo un total de 130 cm, tallado y decorado.

Encargo de Don Felipe Císcar Presbítero. Denia. (En nota marginal: Destruído).

3 de Noviembre de 1910.

[30] Santa Filomena tallada en madera y decorada.

Para Líria.

(En nota marginal: Destruído).

14 de Noviembre de 1910.

[31] Arcángel San Rafael de 160 cm figura más la peana, tallado en madera y decorado oro fino y de relieve trabajo Extra.

Para los Hermanos de San Juan de Dios de la Malvarrosa Valencia.

(Nota: esta imagen se salvó de la Guerra del 36). /

nº 128.

Nuestra Señora de los Buenos Libros con trono de nubes de 140 cm total, decorada.

Encargo de Don José Sans Presidente de la Asociación de los Buenos Libros de Valencia.

(Año 1911)

nº 183.

Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm tallado en madera y decorado.

Encargo de Don Manuel Presbítero de Villarreal.

nº 189.

Sagrado Corazón de 70 cm tallado en madera y decorado para Alcira.

nº 200.

Purísima de 130 cm con la esfera y peana, y tres Serafines.

Encargo de Don Salvador Albocar para Medina del Campo. /

Año 1911.

nº 201.

Dos Angeles-mancebos de un metro tallados en madera.

Encargo del Señor Torres. Valencia.

nº 203.

Altar de 1,80 metro con la Imagen del Santísimo Cristo de 120 cm. Dicho altar tallado en madera y decorado de estilo renacimiento.

Encargo del Director Don José Sanchis Bergón para la Asociación de Caridad de Valencia.

nº 204.

Purísima, de madera y decorada, con Angelitos y Serafines.

Encargo de Doña Pepita Carrasquer. Valencia. /

nº 206.

Anda con la Santísima Trinidad en madera y decorada.

Encargo de Don Jaime Molins Cura Párroco de las Ventas de Vallbona. (Valencia).

(En nota marginal: Desaparecido).

nº 216.

Purísima de 130 cm, con dos serafines tallada en madera y decorada.

Encargo del Reverendo Don Nazario Llenares Cura Párroco de Benifallim (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 219.

Templete manifestador de 4,60 metros por 2 de ancho y 24, de hondo. tallado en madera todo dorado oro fino, de estilo románico.

Hermanos de San Juan de Dios de la Malvarrosa. (Valencia).

(En nota marginal: Destruído). /

nº 222.

Inmaculada de 170 cm total con un Angel mancebo y dos Angelitos tallada en madera y decorada, para los Reverendos Padres Franciscanos Orden Menores de Tánger (Marruecos).

nº 224.

San Pedro de un metro, más con las andas, todo tallado en madera y decorado. para la Parroquia de Gata.

Encargo de Hermano Fray Santiago Ferrer Orden Franciscanos Menores (Valencia).

nº 227.

Santísimo Cristo, tallado en madera con cruz de nogal y monte.

Encargo de Don Pascual de Liria (Valencia).

nº 230.

Sagrado Corazón de María, de 100 cm de figura total con esfera y peana 135 cm, tallada en madera y decorado. Para la Parroquia de Hueva.

Constantino Sanchiz. /

nº 240.

Nuestra Señora de las Mercedes de 120 tallada en madera de melis sin decorar.

Señor Gerique. Valencia.

nº 243.

Nuestra Señora del Rosario de 60, en madera y decorada.

Encargo del reverendo Señor Don Mariano Martí Vicario de Meliana (Valencia).

nº 244.

Angel en piedra novelda de 180 cm para el panteón de Doña Leonor Hortis. Beniganim. Valencia.

Encargo del Reverendo Fray Bernardo Verdú de la Oden Franciscanos Menores.

(En nota marginal: Destruído).

Año 1912.

nº 250.

San José tamaño 165 total en madera y palillo decorado.

Reverendo Don Miguel Fenollera Presbítero.

Escuelas de la Ave María.

(En nota marginal: Destruído). /

Año 1912.

nº 251.

Anda de talla para la Inmaculada, decorada a jaspes, con arandelas de cuatro faroles.

Encargo del Reverendo Señor Don Amadeo Núñez, Cura Párroco de Montserrat.

nº 253.

Santísimo Cristo de 50 cm tallado en madera y decorado con cruz de pintada.

Encargo de Fray Rafael de Nazaret Capuchino. Valencia.

nº 255.

San Esteban de 131 cm total, en madera y decorado.

Encargo del Reverendo Padre José Pardo, Redentorista para Pamplona.

nº 256.

Urna de talla decorada para la Imagen de San Luís Gonzaga.

Encargo del Reverendo Don Francisco Martínez Vicario de Liria. /

Año 1912.

nº 257.

Santísimo Cristo tallado en madera y encarnado. trabajo bueno, para una cruz de 220 x 130.

Encargo de Don Manuel Ferreres Presbítero.

Villarreal (Castellón).

nº 264.

Sagrado Corazón de Jesús de 120 cm más la esfera y peana mide en total 180 cms, tallado y decorado, con anda decorada oro y piedras jaspe.

Encargo del Reverendo Señor Cura Párroco de Lorcha.

(En nota marginal: Destruído).

nº 267.

Altar de 4,25 por 3, metros, para la Imagen de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Venerable Tercera Orden de Moncada (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

Dicho altar tallado en madera y dorado.
Encargo del Reverendo Señor Don José Ferrer, Vicario y Director de la Tercera Orden. /

nº 268.

Dos Angeles de 114 cms tallados en madera sin decorar.
Para los Reverendos Padres Salesianos de Valencia.
Encargo de Don Vicente Torren.

nº 271.

Divino Niño Jesús de Praga de 70 cm tallado en madera y decorado.
Encargo de Don Manuel Ferreres Presbítero de Villarreal (Castellón).

nº 272.

San Pancracio Mártir, de 40 cm, tallado en madera y decorado.
Encargo de Don José Medina Valencia.

nº 275.

Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm de figura y 8 de peana, tallado en madera y decorado.
Encargo de Santiago L. Molina. Valencia. /

Año 1912.

nº 277.

Sagrados Corazones de Jesús y de María de 170 cm de figura más la esfera y peana, tallados en madera y decorados ricamente con enrayado.
Encargo del Muy Reverendo Padre Diosdado Caromina Superior del Asilo de San Juan de Dios de la Malvarrosa (Valencia).
(En nota marginal: Destruído).

nº 278.

Para el mismo Asilo, y encargo del mismo Reverendo Padre Diosdado.
Púlpito de talla Vizantina-Románica en madera y decorada oro y color marfil.
Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 279.

Grupo de la Piedad, la Santísima Virgen con el Señor, de 125 cm de figura.
Encargo de Don Andrés, Calle del Miguelete Valencia. /

nº 280.

Sagrados Corazones de Jesús y de María tallados en madera y decorados ricamente, de 150 cm figura más la esfera y peana.
Encargo de la Excelentísima Señora Doña Pilar Mazarredo Viuda de Zabalburu, para la Párroquia de los Angeles de Madrid.
(En nota marginal: Destruído).

nº 285.

Divino Niño de Praga de 70 cm tallado en madera y decorado igual al del número 271. Villarreal (Castellón).

nº 287.

Sagrario de 80 cm, tallado en madera y dorado con oro fino, todo.
Encargo del Muy Ilustre Señor Don José Monforte, Abogado Procurador de los tribunales de Valencia. /

Año 1912.

nº 288.

Santa Elena de 100 cm total, tallada en madera de melis sin decorar.
Encargada por el Señor Gerique.
Valencia.

nº 289.

Grupo de la Sagrada Familia de 70 cm para el Belén ó sea una cueva, tallado en madera y pintado.
Encargo del Reverendo Padre Vicente Corell O. F. M.
Para el Convento de San Lorenzo de Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 290.

Santa Bernardeta, tallada y decorada, para una gruta de Nuestra Señora de Lourdes.
Encargo de los Reverendos Padres Camilos de Valencia.
(En nota marginal: Destruída). /

nº 291.

Nuestra Señora del Carmen de 140 con peana, en madera y pintada.
Encargo del reverendo Señor Salomón Presbítero (del Colegio del Patriarca), para Tortosa.

nº 294.

Nuestra Señora de Loreto de 150 cm, tallada en madera y decorado, más la enrayada.
Para los Reverendos Padres Capuchinos del Convento de Jijona (Alicante).

nº 296.

San Antonio de rodillas de 40 cm tallado en madera y decorado.
Encargo del Muy Ilustre Señor Don Balbino Carrión Canónigo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia. /

Año 1912.

nº 297.

Relieve, modelo en barro de tamaño 160 x 50 para la portada de la iglesia de los reverendos Padres Capuchinos de Valencia, moldeado en piedra artificial.
Dicho relieve representa Su Santidad el Papa pidiendo protección al Patriarca San José.
Encargo del Señor Don Manuel Peris. Arquitecto. Valencia.

nº 298.

Sagrado Corazón de Jesús de 125 cm total 140, con tres Serafines y enrayada tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Don José María Serra Coadjutor de Altea. /

nº 301.

San José tallado en madera y decorado de 40 cm.

Encargo de Don Balbino Carrión. Valencia.

nº 304.

Jesús á la columna (flagelación) de 175 total tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Padre Amado Burguesa de la O. F.M., para Sueca.

nº 305.

Altar de 5 metros, con el tabernáculo de madera, en 4 columnas.
Encargo del Reverendo Padre Orts, Camilos de Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

Año 1913.

nº 307.

Púlpito Románico, tallado en madera y decorado oro y marfil.
Encargo del Reverendo Padre Diosdado Coromina Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Malvarrosa. Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 308.

San Antonio de 180 cm con grupo de Angelitos, relieve de 300 x 150 x 40.
San Nicasio. Santa Eulalia y San Antonio Abat, de tamaño 170 cm de figura. tallado todo en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Señor Don Nicasio Aranda Cua Párroco de Murero (Zaragoza). /

nº 310.

Tabernáculo con Sagrario de dos metros, tallado en madera y dorado con oro fino, de estilo barroco compuesto de Angeles, Angelitos y Serafines y la talla toda trasflorada.
(Trabajo Extra).
Encargo del Muy Reverendo Don Vicente Albiol Presbítero para San Pascual de Villarreal (Castellón de la Plana).

nº 317.

Sagrados Corazones de Jesús y de María de 25 cm, tallados en madera y decorados en fino.
Encargo del Muy Reverendo Padre Isidoro Martinena Superior de los Reverendos Padres Dominicós de Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

Año 1913.

nº 323.

Grupo de San Juan de Dios, con el Arcángel San Rafael llevando el Señor de tamaño 180 cm de figura más 25 de peana, tallado en madera y decorado.
Trabajo Extra.
Para los Hermanos de San Juan de Dios de Ciempozuelos (Madrid).
(En nota marginal: Destruído).

nº 324.

Altar de 420 cms por 230, tallado en madera y decorado, para la Imagen del Sagrado Corazón de Jesús.
Encargo del Reverendo Señor Don José Valero Cura Párroco de Carpesa (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 325.

Mesa-Urna altar de nogal de tamaño 290 cm.

Encargo del Muy Reverendo Don José Noguera Cura Párroco de Rocafort (Valencia).

(En nota marginal: Destruído). /

nº 326.

San Antonio de Padua (de Murillo) de 140 cm, tallado en madera y decorado. Encargo del Reverendo Padre Pedro Alcántara Superior de los Reverendos Padres Franciscanos F.O.M. (sic) de Sevilla.

nº 329.

Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm tallado en madera y decorado.

Encargo de Don César Moya. Notario de Aliaga (Teruel).

nº 330.

Divino Niño Jesús, (composición, dentro de el Corazón de Santa Teresa, con trono de nubes compuestas de cuatro cartelas de talla, tallado en madera y decorado en fino.

(En nota marginal: Encargo de Señor particular).

nº 331.

Sagrado Corazón de Jesús de 85 cms tallado en madera y decorado en fino.

Encargo de Don Salvador Puig. Valencia. /

Año 1913.

nº 332.

Divino Niño Jesús de 40 cm trono de nubes y peana total 60 cm.

Encargo de Don Bartolomé.

Cura Párroco de Campanar (Valencia).

nº 345.

San Juan de Dios, llevando el Divino Niño Jesús en brazos, de 95 cm total. Tallado en madera y decorado.

Encargo del Reverendo Padre Leopoldo Bataller Superior del Manicomio de Ciempozuelos (Madrid).

nº 346.

Sagrado Corazón de Jesús de 110 cm tallado en madera y decorado.

Encargo de Doña Adela Fábrica de cerillas de Alfara del Patriarca (Valencia). /

nº 350.

San Antonio de 55 cm tallado en madera y decorado.

Encargo del Reverendo Señor Don José Noguera Cura Párroco de Rocafort (Valencia).

nº 355.

Nuestra Señora de los Desamparados de 150 cm total, tallada en madera y decorada en fino.

Encargo del Reverendo Padre Leopoldo Bataller O. S. J. D. Superior del Manicomio de Ciempozuelos (Madrid).

nº 358.

Grupo de la Sagrada Familia, para Belén de 75 cm figura, tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Padre Justino Candelo de la O. F. M. Convento de San Lorenzo Valencia. /

Año 1913.

nº 371.

Nuestra Señora del Pilar de 140 cm, composición grupo con Santiago y varios Angeles mancebos todo tallado y decorado en fino trabajo Extra.
Encargo de la Excelentísima Señora Pilar Manzanedo viuda de Zabalbura. Para el convento de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 382.

Purísima Concepción de 40, con dos Angelitos y dos Serafines, tallada en amdera y decorada.
Encargo del Reverendo Padre Faustino Candelo de la O. F. M. Valencia.

nº 383.

Milagrosa 137 cms tallada en madera y decorada, trabajo Extra.
Encargo de la Reverenda Madre Superiora Sor Rufina Sagués, de la Enseñanza de Muruzábal (Navarra). /

nº 385.

Tabernáculo de 100 x 45 cm, tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Don Miguel Fenollera Presbítero para las Escuelas del Ave-María de Benimámet (Valencia).

nº 387.

Dos cunas forma de concha anacaras, con cartelones dorado oro fino. tamaño 45 x 25 , tallado en madera.
Encargo del Excelentísimo Reverendísimo Señor Obispo (P. Civera) de Tánger.

nº 388.

Dos medallones relieve, San Vicente y San Luís Beltrán de 30 figura mas la talla en forma de obalos tallado en madera.
Encargo del reverendo Señor Arcipreste de San Esteban Don Juan Pastor Valencia. /

(Año 1913)

nº 389.

San José de 120, en madera y palillo modelo como el de la Virgen, y decorado.
Encargo del Reverendo Señor Don Francisco Galiano, Beneficiado de San Andrés Valencia.

nº 393.

Purísima de 140 cm tallada en madera y decorada, con dos Angeles y dos Serafines, de estilo de Murillo trabajo Extra.
Encargo del Excelentísimo Señor Vicario General Castrense retirado) de Valencia.

nº 396.

Sagario tallado en madera y dorado de estilo renacimiento compuesto de plateresco.
Encargo de Don Nicasio Llinares Llinares para el pueblo de Orcheta. /

(Año 1914)

nº 400.

Beato Juan Grande de 140 cm tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Padre Leopoldo Bataller O. S. J. D. Superior del Manicomio de Ciempozuelos (Madrid).

nº 404.

Grupo de la Santísima Virgen con el Divino Niño Jesús. tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Señor Don José Ubeda, Beneficiado de San Andrés, de Valencia.

nº 405.

Arcángel San Rafael de 95 cm tallado en madera y decorado.
Encargo del Reverendo Padre Leopoldo Bataller O. S. J. de Dios. Superior del Manicomio de Ciempozuelos (Madrid). /

nº 406.

Nuestra Señora de la Salud en madera y decorada de 40 cm.
Encargo de Don Roberto Gábida Comandante de Aluzema.

nº 407.

Divino Niño Jesús de 60 cm más con monte y cruz total 90 cm, y las andas para dicha imagen.
Encargo de Don Luí Berenguer Presbítero Capellán de las capuchinas de Alicante.

nº 110².

Sagrado Corazón de Jesús de 140 cm total en madera y decorado con dos Serafines.
Encargo de Don Enrique Ibáñez Rizo Presbítero para Alfaz del Pi (Alicante). /

nº 411.

San José de 57 cm, en madera y decorado, con 2 Serafines en el trono.
Encargo de Don Vicente Montava Alcoy.

nº 112³.

Purísima para un nincho de 125 cm tallada en madera y decorada.
Encargo de Don José Ballester Cura Párroco de Masalfasar (Valencia).

nº 116.

Enrayada para Nuestra Señora de los Desamparados, en madera y dorada.
Encargo del Reverendo Señor Don José Ubeda Beneficiado de San Andrés. Valencia.

nº 117.

Dibino Niño Jesús tallado en madera y decorado.
Trabajo de estudio bueno.
Encargo de Sañorita Particular, Valencia. /

(Año 1914).

² Sin duda este número obedece a un error y debería figurar el asiento nº 410.

³ La numeración de este asiento y los dos siguientes está equivocada y debería figurar los números: 412, 416, 417.

nº 419.

Nuestra Señora del Carmen de 180 cm figura sentada sobre trono de nubes, y con grande enrayada.

Trabajo bueno y bien decorada.

Encargo de la muy Reverenda Madre Pura Jiménez Superiora del Colegio de Hermanas Carmelitas de la Enseñanza de Gandía (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 424.

Grupo de Santa Rita con el Beato Porbono con tres angelitos y tres Serafines, para un nincho de tres metro por 180. todo madera.

Encargo de Don Felipe Císcar, Capellán de las Monjitas Agustinas de Denia (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 425.

Trono de nubes con el libro de los 7 sellos un Angelito y dos Serafines. En madera y decorado para la Custodia.

Encargo de Don Miguel Fenollera Presbítero Benimámet Valencia. /

nº 426.

San Juan de Dios, en madera y decorado de un metro, con Niño enfermo en brazos para Carbanchel (Madrid).

Encargo del Reverendo Padre Diosdado Corominas, de la Orden de San Juan de Dios.

nº 427.

Sagrado Corazón de Jesús (para un nincho de 120 x 50) en madera y decorado.

Encargo de Don Miguel Fenollera Presbítero Benimámet Valencia.

nº 430.

Nuestra Señora de los Desamparados de 60 en madera y decorada con oro fino.

Encargo de Don José Selva. Valencia. /

nº 433.

(Año 1914).

Santísimo Cristo de nogal pulimentado de 70 cm más la cruz.

Encargo de Don Joaquín García Puchol Avenida del Puerto 275 Grau (Valencia).

nº 435.

Trono de nubes con un Angelito, para una imagen de San Joaquín más dos serafines para el mismo todo tallado en madera y decorado.

El nincho mide 125 x 94.

Encargo del Reverendo Señor Cura Párroco del Grau (Valencia).

nº 437.

Anda para el Santísimo Cristo compuesto con 4 Angelitos San Vicente de rodillas y talla rica, composición, en madera y dorado.

Clavarios del Santísimo Cristo Paterna (Valencia). /

nº 438.

Divino Niño Jesús de 50 cm, en madera y encarnado y decorado vestido de Rey.

Encargo de Don Francisco Galiano Beneficiado de San Andrés Valencia.

nº 439.

Divino Niño Jesús, con cuna forma de concha con cartabones de talla todo en madera y dorado.
Sor Concepción, superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoy (alicante).

nº 440.

Divino Niño Jesús de cuna tallado en madera.
Encargo de Reverendo Padre Capuchino de Valencia. /

(Año 1914).

nº 441.

Sagrado Corazón de Jesús tamaño natural con composición de Angeles y Serafines, con altar de 7 metros de estilo barroco, todo dorado con oro fino, trabajo Extra.

Encargo de la Muy Ilustre Señora Doña Joaquina Rovira Viuda de Asensi. Para una iglesia de Alcoy (Alicante).

(En nota marginal: Destruído).

nº 442.

Lápida en mármol negro. Con tres figura, el Salvador, San Vicente y un Angel mancebo.

Encargo de Don Salvador Guanter Calle Orilla Acequia Valencia. /

444.

Sagrado Corazón de Jesús de un metro con peana y nubes, en madera y decorado.

Para las Señoras Retiradas, de la Calle de Alboraya. Valencia.

445.

Dos angelitos en madera y decorados para el Sagrario.

Encargo de la Reverenda Madre Rosario Molas, Priora del Colegio Dominicás del Cabañal (Valencia).

446.

San Antonio de total 60 cm, de madera y decorado con orlas y peana dorado en fino.

Don Juan Martínez (Valencia) Benicolet.

(Año 1914).

nº 448.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm figura sentado mas el sillón, en madera y decorado.

Para don Francisco Martínez Alberola Avellanas 14 Valencia.

nº 450.

Trono de nubes con 6 Serafines para el tabernáculo todo en madera y dorada y plateada en fino.

Encargo de Doña Concha de Fuster para los Reverendos Padres Capuchinos de Valencia.

nº 452.

Divino Niño Jesús, sentado, pescador, tallado en madera y decorado.

Encargo de Don Francisco Galiano Presbítero Beneficiado de San Andrés Valencia. /

nº 455.

Santísimo Cristo de 100 cm figura de madera y encarnado, más la cruz proporcionada, de nogal, pulimentado.

Encargo de la Muy Reverenda Madre Sor Pura Jiménez de San José, Superiora de del Colegio del Carmen (Valencia) Gandía.

(En nota marginal: Destruído).

nº 460.

Sagrado Corazón de Jesús tallado en madera y decorado, para un nincho de 160 x 40 cm, sentado.

Sanlúcas (sic) de Barrameda.

nº 461.

San José de 50 cm, en madera y decorado.

Para la Parroquia de San Andrés de Don Francisco Galiano Presbítero Beneficiado Valencia. /

(Año 1915).

nº 462.

Purísima de 120 cm, en madera y decorada, con tres serafines.

Encargo de Don Francisco Catalán Cura Párroco de Torrellas (Zaragoza), por Tarazona.

nº 467.

Santa Teresa de 130 cm en madera y vestida de palillo decorada y una mensula de madera para la misma.

Don Miguel Fenollera Presbítero Capellán de las Ave María Benimámet (Valencia).

nº 468.

Nuestra Señora de los Desamparados 45 cm total con trono de nubes los dos Angeles y serafines, tallada en madera. Trabajo Extra, miniatura muy detallado.

Encargo de Doña de Criado Valencia. /

nº 469.

San Vicente Ferrer de dos metros, más el trono de nubes con dos Angeles mancebos que en total mide 3 metros. todo en madera y decorado trabajo Extra.

Encargo del Muy Reverendo Padre Isidoro Martínez, O. P. para el Convento altar mayor, Padres Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 470.

Dos altares Goticos (provisionales) para Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo en madera y decorados.

Encargo del Muy reverendo Padre Ramón Toraon Prior de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

(Año 1915).

nº 471.

Grupo de Nuestra Señora de las Tres Ave Marías con la Santísima Trinidad, para un nincho de 200 x 115 cm, tallado en madera y decorado.

Encargo del Muy Reverendo Padre Laureano de Masamagrell, para el Convento de los Reverendos Padres Capuchinos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 472.

Sagrado Corazón de Jesús 110 cm en madera, y decorado todo blanco, con el mapa de España en la esfera.

Encargo de Doña Trifina Botella.

Tabernes de Valldigna, Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 473.

Sagrado Corazón de Jesús tallado en madera y decorado, sentado, para un nincho de 120 x 50 cm.
Reverendo Padre Rodolfo Velasco. Colegio de San Luís Gonzaga. Puerto de Santa María. Cádiz.

nº 475.

Dos Angelitos de 60 cm, en madera y decorados.

Encargo de Don José Ubeda Presbítero Valencia.

nº 477.

Purísima, de 55 cm con Angelitos y un Serafín. todo en madera y decorado.

Don Pascual Vilanova. Villarreal (Castellón de la Plana). /

(Año 1915).

nº 478.

Purísima de 60 cm, en madera y decorada, con dos Angelitos y dos serafines.

Doña, o sea Señora de Pons Hermanos Grau. Avenida del Puerto nº 207. Valencia.

nº 479.

Santa Cecilia de un metro, en madera y decorada.

Reverendo Señor Cura Arcipreste de Moncada. (Valencia).

nº 480.

Santísimo Cristo de 170 cm, en madera y decorado o sea encarnado con cruz de nogal proporcionada.

Don Miguel Fenollera Presbítero. Valencia. /

nº 481.

Sagrado Corazón de Jesús de 130 cm en madera y decorado, con dos Angeles y enrayada.

Don Cayo Ballesteros del Río. Cuevas de Velasco (Cuenca).

nº 482.

San Joaquín con la Divina Niña María, tamaño natural, con grupo Angeles trono de nubes y Serafines, para un nincho de 315 cm por uno 50 cm de ancho y hondo 125. trabajo Extra.

Encargo de la Excelentísima Señora Marquesa de San Joaquín, para la parroquia de San Juan y San Vicente de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 483.

Altar de nogal pulimentado gotico de 320 x 200 de ancho, con Sagrario dorado oro fino por el interior.
Reverenda Madre del Colegio de la Sagrada Familia, M. Elena de Jesús Superiora. Alcázar de San Juan. /

(Año 1915).

nº 484.

Sagrario, de madera blanco y dorado oro fino por el interior.
Don Enrique Ibáñez Bisó Presbítero. Destinado dicho Sagrario a Montanejos (Valencia).

nº 485.

Anda para la Santísima Virgen de Agosto de 148 cm de figura con corona total 163 cm, de anda con talla dorada y planos jaspes.
Señor Cura Párroco de Montserrat (Valencia).

nº 488.

Santísima Virgen del Carmen de 75 cm más la peana, en madera y decorada.
Reverenda Madre Pura Jiménez. Superiora del Colegio de Carmen. Gandía, Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

nº 489.

Sagrado Corazón de María de 70, en madera y decorado.
Don Miguel Granell. Calle de la Redención nº 4, 2. Valencia.
Para el Pueblo de Cofrentes.

nº 490.

Restauración de la Imagen de San Vicente Ferrer de la Casa Natalicia del Santo (Póbito) hacerle la cabeza, reformar el brazo, y decorarlo.
Reverendo Padre Jaime Prato O. P. de Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 491.

Altar Vizantino, tallado en madera y decorado planos color marfil y la talla dorada, para la imagen de San Rafael de tamaño natural.
Reverendo Padre Gaudencio Inigues Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Malvarrosa, Valencia. /

(Año 1915).

nº 494.

Sagrado Corazón de Jesús 112 cm, en madera y decorado, y anda para dicha imagen con enrayada.
Reverendo Señor Nicasio Aranda. Cura Párroco de Musero (Zaragoza).

nº 497.

Santísima Virgen de Agosto de 150 cm, en madera, para vestir.
Reverendo Don Vicente Año Presbítero Valencia.

nº 498.

San Rafael Arcángel, de 80 cm, en madera decorada, más anda proporcionada.
Señora Doña Josefa Ferrer para Gandía.
Domicilio en Valencia San Miguel 16 – 1º. /

nº 499.

Purísima de 45 cm, modelo exacta como la de la Catedral, con los dos Angelitos espulnada Extra.
Reverendo Señor Don Mariano, Vicario de Meliana (Valencia).

nº 500.

Anda para una imagen de San Francisco de 182 cm de figura.
Talla dorada y planos jaspes.
Reverendo Enrique Vilar O. F. M. Guardián del Convento de (Alicante) Consentaina.

nº 505.

Nuestra Señora de los Desamparados de 40 cm en madera y decorada trabajo detallado de estudio.
Para el Molino de Paterna (Valencia). /

(Año 1915).

nº 507.

San Antonio de Padua de 80 cm en madera y decorado.
Doña Josefa Ferrer. Para Gandía.

nº 508.

Divino Niño Jesús de 55 figura en madera y decorado.
Reverendo Padre Celestino Fuentes, O. P. de Valencia. Para las Monjitas de Sancti Spiritus. Buenaventa
(Zamora).

nº 510.

Purísima de 50 cm, con dos Angelitos y Serafines, en madera y decorado, trabajo bueno de tallado.
Don José Ferrando. Molino de Paterna (Valencia). /

nº 511.

Nuestra Señora de las Mercedes, de 50 cm en madera y decorado, con dos Angelitos.
Don José Ferrando. Molino de Paterna (Valencia).

nº 512.

Purísima de 50 tallada en madera y decorada, con dos Angelitos.
Para don Enrique Vallbona Valencia.

nº 513.

Santa Ana de tamaño natural en madera y decorada.
Señor Alcalde de Albal (Valencia).

nº 514.

Altar de 5 metros con la imagen de San Francisco de Asís en madera y decorado.
Reverendo Padre Enrique Vilar. Superior del Convento de Franciscanos O. M. de Consentaina.
(Alicante). /

(Año 1916).

nº 517.

Grupo de San Joaquín y Santa Ana con la Santísima Virgen Niña María, tamaño total, 105 cm, en madera y decorado sin dorado al natural, mas una urna para dicho grupo, en talla compuesta barroco y decorada blanco y dorado.

Reverenda Madre Pura Ximenez de San José. Superiora del Colegio del Carmen de Gandía (Valencia).
(En nota marginal: Destruído).

nº 519.

San Antonio de Padua, en madera y decorada, para un nincho de 160 cm por 95 de ancho y de hondo.
Don Juan Casañ Cura Arcipreste de Moncada (Valencia).
(En nota marginal: Destruído). /

nº 520.

Divino Niño Jesús, en madera y decorado, con los brazos tendidos sobre la cruz del tamaño 80 cm de figura y 20 de peana.
Reverenda Madre Carmen Zabala. Salamanca de Barrameda.

nº 522.

Divino Niño Jesús de 35 cm, con la cuna en forma de concha, tres cartabones de talla para repie. todo en madera y decorado oro fino.
Reverenda Rosa Sahun, Superiora del Colegio de Santa Ana. Molina de Aragón. (Por Monreal del Campo).

nº 524.

Nuestra Señora de los Dolores, en madera para vestir, de 120 cm.
Don Lorenzo Juan. Cura Párroco de Pedralva (Valencia).
(En nota marginal: Destruída). /

(Año 1916).

nº 526.

San José de 40 cm tallado en madera y decorado, para un altar gótico.
Doña María SAVEDRA. Valencia.

nº 528.

San Miguel modelo del de Liria de 50 cm, en madera y decorado. Corona de metal, y manto de terciopelo.
Señora de Bort. Liria.

nº 540.

San Gregorio Obispo, y San Francisco de Asís de tamaño 150 cm de figura, más la peana y corona; en madera las dos imágenes y decoradas.
Reverenda Madre Genoveva Vázquez Superiora Ministros de los enfermos. Portugalete. /

nº 541.

Purísima, con dos Angelitos y dos serafines, modelo como la que hice para Tánger, en madera y decorada, tamaño total con la enrayada 110 cm.
Señora de Aznar. Valencia.

nº 542.

Santísimo Cristo de 60 cm, en madera y encarnado, la cruz de nogal.
Reverendo Padre Justino Candela O. F. M. Valencia.

nº 544.

Purísima de 50 cm, en madera y decorada, modelo como la de la Compañía de Jesús.
Reverendo Señor Don Amado Verreral Prebitero. Valencia. /

(Año 1916).

nº 545.

San Vicente Ferrer de 67 cm en madera y decorado. modelo como el de la Casa Natalicia (Pozo).
Señora Doña Milagro de Guzmán. Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 547.

Purísima de 85 cm total en madera y decorada, modelo el de la Catedral.
Señora Doña Milagro de Guzmán. Valencia.

nº 548.

San Miguel modelo como el de Líria de 50 cm, en madera y decorado, de corona de metal y manto de terciopelo.
Señora Doña Paz Carrera. Calle de la Paz 34 pal. Valencia. /

nº 550.

San Vicente Ferrer, tallado en madera y decorado, de tamaño 45 cm.
Muy Ilustre Señor Marqués de Cáceres. Valencia.

nº 552.

Altar, de estilo vizantino de 395 x 200 para la Santísima Virgen del Rosario.
Encargo del Muy Reverendo Padre Ramón Fernández Tarcón O. P. Capellán de la Casa. Natalicia de San Vicente Ferrer. Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 553.

Grupo de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina. Para la Casa Natalicia de San Vicente Ferrer.
Encargo del Muy Reverendo Padre Ramón Fernández Tarcón O. P. Capellán de la casa Natalicia de San Vicente Ferrer. Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

(Año 1916).

nº 554.

Un cuadro relieve de Nuestra Señora del Milagro, compuesto con grupo de dos Angeles-mancebos. Todo tallado en madera y decorado en fino.
Señora Doña Milagro de Guzmán. Valencia.

nº 555.

Divino Niño Jesús, en madera y decorado.
Muy Ilustre Señor Don Julio Amat Villalón. Notario de Moncada (Valencia).

nº 556.

Divino Niño Jesús en madera y encarnado.

Señora Encarnación Serra. Calle Nave 6 – 5ª. Valencia. /

Nuestra Señora del Carmen, en madera y decorada de 45 cm con corona.
Reverendo Señor Don José Ballester Presbítero. Cura Párroco de Masalfasar (Valencia).

nº 563.

Sagrado Corazón de Jesús de 70 más la enrayada proporcionada, en madera y decorado.
Doña María Josefa Vidal. Guadasequies. (Valencia).

nº 564.

San Vicente Ferrer de 60 cm, en madera y decorado sin adornos, la peana dorada y las nubes plateadas en fino.

Excelentísima Señora Marquesa de San Joaquín. Valencia. /

(Año 1916).

nº 566.

Sagrada Familia, San José Obrero, de 45 cm figura, en madera y decorado sencillo.
Señor Don Pedro Pinedo. Los Santos. (Badajoz).

nº 568.

San Antonio, y San Lorenzo, de 135 cm, modelado en barro y pasados al porlan. Para la fachada de la Iglesia de San Lorenzo de Valencia.

Encargo del Muy Reverendo Padre Lorenzo Pérez Guardián de los Reverendos Padres Franciscanos de Valencia.

(En nota marginal: Destruídas las dos imágenes). /

nº 569.

Frontal de altar de 225 x 96, en cuatro columnas estriadas de estilo renacimiento, de talla dorada y los planos jaspes.

Reverendo Señor Don Eugenio Fermenta Pastor. Cura Párroco de Museros. Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 570.

Dos urnas de caoba pulimentadas estilo moderno, para dos imágenes.

Señora Doña Milagro de Guzmán. Valencia.

nº 572.

Sagrado Corazón de Jesús, de 70 cm, con 3 Serafines y enrayada.

Divino Niño Jesús, con los brazos abiertos sobre la cruz, todo de madera y decorado.

Reverendo Señor Don Medardo Rodríguez Presbítero. Astudillo. (Palencia). /

(Año 1916).

nº 576.

San José de 78 cm tallado en madera y decorado. el Divino Niño de pie sobre la esfera.

Señor Don Vicente Fabado. Marchalenes. (Valencia).

nº 577.

San Juan Bautista, de 70 cm, en madera y decorado.

Muy Ilustre Señor Don Juan Pérez Pérez. Canónigo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia.

nº 578.

Anda con trono-dosel, para un San José, para la Parroquia de Morella.
Doña María Barges. /

nº 581.

San Roque de 112, en madera y decorado.
Reverendo Señor don Tomás Domingo Sivera. Cura Párroco de Vergel. (Alicante).

nº 583.

Restauración del Altar e imagen de San José, haciendo una grande reforma, 4 columnas, hacer talla trasflorada en el frontal de la mesa, un gran marco de talla para el cuadro de Nuestra Señora de la leche. Decorar el nincho con enrayada, nubes, y Serafines, y más talla en el altar. y dos Angeles Mancebos. Todo dorado con oro fino.

Reverendo Don Francisco Galiano Beneficiado de San Andrés de Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

Año 1916.

nº 584.

Santísimo Cristo con cruz de nogal y retablo de nogal satén pulimentado con filetes y talla dorada, tamaño del retablo 285 por 175. gótico.

Muy Ilustre Señor Don Pedro Miñana Magistral de la Colegiata de Gandía.

nº 587.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm, sentado más el sillón, todo en madera, dorado oro fino.
Señora de Don Ibáñez Ripollés. Colón 78. Valencia.

nº 590.

Divino Niño Jesús en madera decorado, modelo eucarístico con los brazos abiertos, 45 de figura más la enrayada.

Reverendo Hermano Fray David de Jijona. Totana. (Murcia). /

nº 595.

Lápida en mármol blanco, con un Angel mancebo.

Doña Isabel Palau Viuda de Codoñes. Molino de Villacompa. Valencia.

nº 599.

San José en madera y decorado de 50 cm.
Señora de Molina. Valencia.

nº 603.

San Espedito y San Ramón, tallado en madera y decorado.

Reverendo Padre Joaquín María de Orihuela. para los Capuchinos Misioneros de Colombia. /

nº 604.

Año 1916.

Mesa de altar de dos metros por uno, y dos pedestales de 130 cm de alto, con gradas, en madera y decorado oro y jaspes de estilo gótico, para el altar de Nuestra Señora del Rosario.

Reverendo Padre Jaime Prats Prior del Convento de Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 606.

Altar gótico, en madera y decorado, para la imagen del Santísimo Cristo de tamaño natural. Modelo en forma de dosel. mesa con dos gradas, y mi (sic) grupo de 5 Almas.

Reverendo Padre Jaime Prats Prior del Convento Padres Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 607.

Via-Crucis ò sea 14 cruces, goticas talladas en caoba con talla dorada trasforada trabajo fino.

Encargo de Ilustre Señora Doña Pilar Mazarredo Vídua de Zabalbura. Para el Convento de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 609.

Purísima de un metro tallada en madera y decorada con tres Serafines, y enrayada.

Monjitas Obreras Calle Viana. Valencia.

nº 610.

Purísima de un metro, con dos Angelitos, en madera y decorada modelo de Murillo.

Reverendo Padre Gaudencio Inigues Prior del Asilo de San Juan de Dios de Valencia. /

nº 621.

Año 1916.

San Antonio de Padua, en madera y decorado, tamaño 140 cm con la peana.

Muy Ilustre Señor don Pedro Colomina. Concentaina. (Alicante).

(Año 1917).

nº 627.

Purísima para un nincho de 233 x 120 cm, modelo el de la Catedral de Valencia, con los dos Angelitos; en madera y decorada.

Reverendo Señor Don José Pons Vicario de Gandía (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 628.

San Francisco de Borja de tamaño natural en madera y decorado trabajo Extra modelo eucarístico, ò sea con la Sagrada forma y el Cupon, rebestido con casulla para la Colegiata Gandía (Valencia).

Muy Ilustre Señor Don José Blasco Canónigo.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 629.

Nuestra Señora Dolorosa con San Juan grupo para el pie de la cruz de Jesús crucificado, tamaño 35 figura trabajo fino, todo en madera decorado.

Señora Doña Julia Ferrer Gandía (Valencia).

n° 630.

Sagrado Corazón de 95 cm, con media esfera en madera y decorado en fino.
Reverenda Madre Pura Ximénez Superiora del Colegio Hermanas Carmelitas. Gandía. (Valencia).

n° 632.

San Isidro de 80 cm en madera y decorado.
Muy Ilustre Señor Dámaso Burgos Canónigo de esa (sic) de Valencia.

Facturado, para Don Anacleto Burgos Arijó Presbítero. Burgos. /

n° 633.

Año 1917.

Santa Teresa de Jesús de 83 cm en madera decorada, para un nincho de 105 x 77.
Para unos Señores de Valencia.

n° 634.

Sagrado Corazón de Jesús sentado con un sillón, de 87 cm figura. En madera y decorado en fino.
Señores Casanova Calle Sagunto. Valencia.

n° 639.

Santo Domingo de Guzmán 30 cm en madera decorado sin dorado.
Señora Doña María Almela Ibáñez. Valencia.

n° 640.

San Vicente Ferrer 50, más la peana, en madera decorado al natural.
Reverendo Ramón Catalá O. P. Capellán del Pozito de San Vicente Ferrer. Valencia. /

n° 641.

San Antonio de Padua para un nincho de 165 x 110 x 90, en madera decorado, modelo con grupo de un pobre y el Divino Niño Jesús con un canastillo de pan.
Reverendo Padre Enrique Vilar Guardián del Convento Padres O. F. M. de Consentaina (Alicante).
(En nota marginal: Destruído).

n° 642.

San José de 80 cm, con sus andas proporcionadas, en madera-dcorado.
Señor Don Fidenciano Ibarlucea Prebítero. Cura Párroco de Villanueva de las Navas (Palencia).
(En nota marginal: Lina Santander).

n° 643.

Santísimo Cristo – Piedad de 90 cm con andas sepulcro proporcionadas, todo madera y decorado.
Reverendo Señor Don José Llinares Vicario de Altea la Vieja. (Alicante). /

n° 644.

(Año 1917).

Anda-sepulcro para una imagen del Señor de 180 cm, en madera y decorada.
Reverendo Señor Don Lorenzo Juan Cura Párroco de Pedralba (Valencia).

n° 645.

Busto de Nuestra Señora Dolorosa para el pie de la Cruz del Señor, de 40 dicho busto en madera decorado.

Para Don José Belda Cura Párroco de Bañeres (Alicante).

nº 647.

Grupo de Nuestra Señora del Carmen con San Simón recibiendo el Escapulario de dos metros, por uno noventa. Tallado todo en madera y decorado.

Reverenda Hermana Sor Soledad, Carmelita. Gandía. (Valencia). /

nº 653.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 cm, en madera decorado.

Para Doña Carolina Pascual Viuda de Botella. San Nicolás 67. Alcoy.

nº 657.

Relieve de 144 x 49. en madera decorado. Sagrado Corazón de Jesús y San José, grueso del relieve 3 cm. Señora de Aznar. Valencia.

nº 658.

Divino Niño Jesús para urna, en madera y decorado, para el Reverendo Pedro Rovellar Hermano Capuchino. Barbastro. (Huesca).

nº 662.

San Antonio de 75 cm, en madera decorado.

Reverenda Madre Superiora Terciarias Franciscanas de Sordo-mudos de Valencia. /

Año 1917.

nº 663.

Santísimo Cristo de 40 cm más la cruz y peana rústica, en madera.

Señora Doña Milagro Viuda de Guzmán. Valencia.

nº 664.

Altar de 3 metros por 2. de ancho en color nogal, con mensuras para imágenes de 60 cm, la del centro San José.

Reverendo Padre Pedro Alcántara Guardián de los Reverendos Franciscanos O. M. de Cáceres.

nº 665.

Dos Angeles Mancebos de 75 cm tallados en madera decorados para el Sagrario, de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamaprados.

Muy Ilustre Señor Don José Soler Capellán Mayor de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

(En nota marginal: Destruídos). /

nº 668.

Santísimo Cristo de 37 figura de nogal pulimentado, con cruz y su monte proporcionado y craneo.

Doña María Graus de Alpera. Valencia.

nº 671.

Sagrados Corazones de Jesús y de María de 150 cm, de figura, con la esfera, peana, y enrayada proporcionada, tallados en madera y decorados, para el Santo Hospital de Alcoy (Alicante).
(En nota marginal: Reverenda Madre Superiora).

nº 673.

Purísima de 150 cm total, en madera y decorada.
Reverendo Señor Don Mariano Ovelleiro Cura Párroco de Villcalabuey (León). /

nº 674.

(Año 1917).

Nuestra Señora de la Consolación, de 80 cm en madera y decorada, con urna de nogal pulimentada fondo y Nombre de María dorado oro fino.
Señor Don Eduardo Lázaro, por Don Ricardo Ibáñez Repolles, Valencia.

nº 675.

Altar templete, tallado en madera.
Señoras Retiradas. Valencia.

nº 679.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm figura, con un Angelito, llevando el Santo Calis, Dos Serafines y enrayada. Tallado en madera y decorado.
Señora Doña Virtudes Ferrer. Valencia. /

nº 680.

Beata Imelda de 125 cm, tallada en madera y decorada.
Reverendo Padre Pomer Orden Predicadores. y pagado por el Reverendo Padre Luís Urbano O. P. de Valencia.
(En nota marginal: Destruída).

nº 681.

Santísimo Cristo de 40 cm figura, cruz de nogal proporcionada, en madera.
Señora Doña Pilar de Chabbarri. Valencia.

nº 682.

Beato Enrique Luzón O. P., San Pío V, y Santa Rosa, tamaño 125 cm. tallados en madera y decoradas las tres imágenes.
Señora Doña Pilar de Chavarri, para el Convento de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.
(En nota marginal: Destruídas). /

(Año 1917).

nº 683.

Nuestra Madre María Auxiliadora de 2 metros de figura y 50 cm de peana modelada en barro y pasada al porlán, para la fachada de los Reverendos Padres Salesianos de Valencia. Siendo Director el Muy Reverendo Padre José María Guillermo Viñas.
(En nota marginal: Destruída).

nº 684.

Divino Niño Jesús tallado en madera y decorado Extra para una imagen de San José.
Urnas de nogal satel talla para dicha imagen.

Señor Don José González. Valencia.

nº 685.

Divino Niño Jesús (para un San Antonio) de 70 cm tallado en madera y decorado en fino oro de 22 kilates.

Señorita Doña Amparo Mustieles. Valencia. /

nº 686.

Sagrado Corazón de Jesús 40 figura, en madera y decorado en fino.

Señorita Saturnina y Hermano. Valencia.

nº 693.

Nuestra Señora de los Desamparados, de 48 cm de figura, más trono de nubes con dos Serafines y enrayada.

Señor Don Eduardo Lázaro. Valencia.

nº 697.

San José e 57 cm, enrayada y la túnica dorada espolinada en fino.

Señoras Hijas de Bertomeu. Valencia.

nº 698.

San Antonio tallado en madera y decorado, de 49 cm figura más la peana.

Reverendo Padre Pedro de Alcantera. Superior. Reverendos Padres Franciscanos de Cáceres. /

Año 1917.

nº 701.

Trono para el Santísimo Sacramento tamaño del trono 340 cm, en madera y decorado en oro fino. La composición es en forma de dosel con con nubes – libro de los 7 sellos, tres Angeles mancebos, dos Angelitos, varios Serafines, y los atributos de el Evangelio.

Reverendo Señor Mosén Gil, Director del Rosario de Villarreal. (Castellón).

(En nota marginal: Destruídas).

nº 702.

Santísimo Cristo de tamaño natural en madera y encarnado.

Reverendo Padre Bernardo Verdú O. F. M. Convento de Benisa.

nº 703.

Santísimo Cristo de 40 cm en madera, y la cruz de nogal.

Reverendo Padre Bernardo Verdú. O. F. M. Guardián del Convento de Benisa. /

nº 705.

San José de 40 figura, tallado en madera y decorado.

Excelentísima Señora Doña Carmen de Donat. Valencia.

nº 706.

Santo Tomás de Aquino de 125 cm en madera y decorado.

Reverendo Padre Santiago Merseguer, O. P. del Convento de Valencia.

nº 708.

Grupo de San Antonio de Padua y altar para dicha imagen; de 4 metros por 3 todo tallado en madera y decorado esmalte, talla de estilo plateresco dorada.

Señor Don Francisco Sirvent López. Registrador de la Propiedad de Valencia. /

Año 1917.

nº 710.

Frontal de 225 x 96 cm con 4 columnas estriada renacimiento tallado doradas, y planos jaspes.

Reverendo Señor Cura Párroco de Museros.

nº 711.

Nuestra Señora del Carmen sentada con enrayada y tres serafines para un nincho de 200 Por 140 haciendo un conjunto celaje, en madera y decorado.

Corporación de Nuestra Señora del Carmen de Paterna.

(En nota marginal: Destruída).

nº 714.

Sagrado Corazón de Jesús de un metro, modelado en barro y pasado al porlan ò sea piedra artificial.

Reverenda Madre Pura Ximénez de San José Superiora del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús Terciarias Carmelitas de Gandía. (Valencia).

(En nota marginal: Destruída). /

nº 715.

Divino Niño Jesús de 50 cm, en madera y decorado estofado, trabajo Extra,

Muy Ilustre Señor Don Juan Pavía Canónigo de la Colegiata de San Bartolomé de Valencia.

nº 716.

Grupo de Nuestra Señora de las Tres Ave Marías de tamaño natural las figuras y el trono de nubes proporcionado con grande enrayada. tallado en madera y decorado Extra.

Excelentísimo Reverendísimo Señor Padre Luís Amigo Obispo de Segorbe. (Para el Seminario dicho grupo).

(En nota marginal: Destruído).

nº 717.

Purísima de 120 cm en piedra artificial para el sentro del patio del Seminario.

Reverendísimo Señor Padre Luís Amigo Obispo de Segorbe.

(En nota marginal: Destruída). /

(Año 1917).

nº 718.

Divino Niño Jesús tallado en madera y sentado sobre una concha plateada con tres cartabones de talla dorada.

Reverendo Padre Eugenio de Bilanera (Valencia).

nº 724.

San Antonio de Padua de 40 cm en madera y decorado.

Reverendo Padre Pedro de Alcantera Superior O. F. M. de Cáceres.

nº 128⁴.

Sagrado Corazón de Jesús de 112 cm de figura, con trono de nubes dos Angelitos y tres Serafines, enrayada todo proporcionada. Tallada en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco de Campanar (Valencia).
(En nota marginal: Destruído). /

nº 129⁵.

Nuestra Señora de los Dolores en madera pintada, (para vestir) de 122 cm, más la corona de 12 cm, y corazón de 7 espadas en metal.
Reverendo Señor Don José R. Vidal Cura Párroco de Cirat por Caudiel).

nº 735.

Grupo de la Sagrada Familia de 40 cm de figura, con cueva de Belén, con puesta de nubes con Angelitos y Serafines, todo en madera y decorado.
Reverendo Padre Bernardo Verdú O. F. M. Guardián del Convento de Benisa.

nº 736.

Grupo de las tres Ave Marías de 100 cm la figura y la Santísima Trinidad y trono de nubes, enrayada proporcionado, en madera de cedro decorado.
Reverendo Padre Joaquín de Albocaser para Santa Marta (Colombria). (sic) /

(Año 1917).

nº 743.

San Antonio de 45 cm en madera y decorado. trabajo de estudio Extra.
Señora de Noguera. Valencia.

nº 744.

Sagrado Corazón de Jesús de 80 cm, en madera y decorado, modelo con los brazos abiertos.
Señor Don Pablo Soler. Alcoy.

nº 745.

Sagrada Familia, la Huida de Egipto de un metro, en madera y pintado.
Reverendo Padre Víctor O. P. de Valencia.

nº 746.

Santísima Virgen Milagrosa de 150 cm total en madera y decorada.
Señor de Zaragoza Plaza Tetuán. Valencia.

nº 747.

Sagrado Corazón de Jesús de 64 cm, sentado con sillón gótico en madera y decorado.
Doña Isabel Alberola Viuda de Martínez. Valencia.

nº 748.

Repisas dos y brazos de talla gótica dorados, para el templete de los reverendos Padres Dominicos de Valencia.
Reverendo Padre Jaime Prats Prior.

⁴ El número se debe sin duda a un error y debería figurar el 728.

⁵ El error figura de este modo en el manuscrito original.

nº 749.

Busto de Nuestra Señora de los Dolores tallada en madera decorada.
Excelentísimo Señor General Donad.
Valencia.

nº 750.

San Vicente Ferrer y San Luís Beltrán de 180 cm tallados en madera decorados.
Reverendo Padre Jaime Prats. Prior de los Reverendos Dominicos de Valencia. /

(Año 1917).

nº 752.

Sagrado Corazón de Jesús. Purísima con dos Angelitos, y altar gótico de 1,80 cm todo en madera decorado.
Reverendo Padre Pedro de Alcántara Superior de la Iglesia de Santo Domingo de Cáceres.

nº 757.

Divino Niño Jesús de 53 cm total tallado en madera y decorado Extra.
Reverendo Don Nicasio Aranda Presbítero. Zaragoza.

nº 758.

Grande trono de nubes, con cuatro Angeles 13 Serafines, para el Grupo de las Tres Ave Marías todo tallado en madera y decorado.
Reverendo Padre Asequiel de Betera.
Guardián del Convento de los Reverendos Capuchinos de la Ollería. (Valencia). /

nº 759.

Sagrario tallado en madera estilo plateresco y dorado oro fino por el interior.
Reverenda Madre Superiora de la Misericordia de Alcoy (Alicante).

nº 761.

Santísimo Cristo de 35 figura más la cruz de peral rústica.
Señora Viuda de Vallbona Valencia.

nº 764.

Nuestra Señora del Rosario de un metro en madera y decorada.
Reverendo Señor Don José Gil Presbítero Director del Rosario de Villarreal (Castellón).

nº 765.

Un buey y mula tallada en madera y pintada.
Don Salustiano Lozada Capitán de Caballería. Tarragona. /

(Año 1917).

nº 766.

Divino Niño Jesús, en madera y decorado.
Reverenda Madre Vicenta Tomás Superiora del Santo Hospital de Alcoy (Alicante).

nº 772.

Dos Angeles mancebos con un marco de talla trasflorada, en gótico dorado oro doble Extra. para la Santísima Virgen del Perpetuo Socorro, en madera.

Muy Ilustre Señora Doña Matilde Martínez, para la Iglesia de los Padres Dominicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 775.

Sagrado Corazón de Jesús en piedra Novelda de 120 cm, para una fachada de una casa de Doña Rosa Oltra de Gandía (Valencia). /

nº 776.

Cuna en forma de concha con tres cartelones de talla en madera, decorado oro y plata, para un Divino Niño Jesús.

Reverenda Madre Superiora de la Beneficencia de Alcoy (Alicante).

nº 781.

Sagrado Corazón de Jesús de 135 cm, en madera y decorado.

Doña Dolores de Rojas. Cuarte 8. Valencia.

nº 786.

Nuestra Señora del Carmen de 75 cm en madera y decorada.

Don Estevan Carpi González. Beneficiado de San Nicolás de Valencia.

Para Don Manuel Solano Cura Párroco de Binies (Estacion Jaca). /

(Año 1917).

nº 787.

Sagrado Corazón de Jesús, modelo sentado sobre un sillón, que en total mide 155 cm tallado en madera y decorado.

Reverendo Señor Don Joaquín Miñana Cura Párroco de Benicolet (Por Gandía).

nº 788.

Año 1918.

Dos Angeles mancebos de 110 cm de figura mas la peana para comulgatorio, altar de San José.

Reverendo Don Francisco Galiano. Beneficiado de San Andrés de Valencia.

nº 789.

Dos Angeles para un Belén llevando una cinta que diga ¡Gloria inexcelsis Deo! En madera decorados.

Reverendo Padre Bernardo Verdú O. F. M. de Valencia. /

nº 792.

Purísima de 44 cm, con dos Serafines tallada en madera, decorada.

Señora Doña Virtudes Ferrer. Valencia.

nº 793.

Santísimo Cristo de 30 cm figura más la cruz proporcionada.

Reverendo Padre Domingo O. P. Barcelona.

nº Santísimo Cristo de 35 cm de ciprés pulimentado cruz proporcionada, trabajo Extra.

Señora Viuda de Pons. Camino del Grao. Valencia.

nº 799.

Dos Angeles mancebos de 75 cm figura tallados en madera decorados para el grupo imagen de Nuestra Señora de las Tres Ave Marías.

Reverendo Padre Ezequiel de Betera. Guardián del Convento de capuchinos de la Ollería. Valencia.
(En nota marginal: Destruído). /

(Año 1918).

nº 803.

Nuestra Señora del Carmen tallada en madera decorada.

Reverendo Padre Juan Bautista Feliu, carmelita Calzado. Onda.

nº 806.

San José de 54 cm, en madera, decorado.

Señorita N. Valencia.

nº 808.

Andas con talla compuesta y dorada, para la imagen de Santo Tomás.

Reverendo Padre Santiago Mseguer. O. P. Valencia.

nº 809.

Nuestra Señora del Carmen, en madera, decorada para la hornacina de Santa Rosa y Beato Enrique Luzon.

Padres Dominicos de Valencia. Doña Pilar Chabbarri. Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

Retablo Visantino, tallado en madera y decorado, para la imagen del Santísimo Cristo.

Reverendo Padre Gaudencio, Prior de los Hermanos de S. J. de Dios de la Malvarrosa. Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 817.

Tabernáculo para exposición menor compuesto de 8 columnas y cupula estilo renacimiento, en madera todo dorado oro fino.

Reverendo Padre Faustino Candela O. F. M. Convento de San Lorenzo de Valencia.

nº 818.

Mater Dolorosa de 65 cm en madera y decorada.

Señor Don Francisco Sirvent López. Registrador de la Propiedad de Valencia. /

(Año 1918).

nº 820.

Sagrario de estilo plateresco, de madera y dorado oro fino.

Reverenda Madre Rosa de San Pedro, Superiora de las Hermanitas de los Pobres de Consentaina (Alicante).

nº 822.

Anda con trono de nubes, con dos Angeles-mancebos, un Angelito y dos Serafines, todo en madera y decorado en fino.

Señoras de la Corporación del Sagrado Corazón de Jesús Museros. (Valencia).

nº 823.

Dos Angeles mancebos varios Serafines y nubes todo en madera y decorada para el nincho de la Santísima Virgen de los Desamparados.

Reverendo Señor Don José Ubeda Beneficiado de San Andrés de Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 826.

Templete-urna con mesa de 270 cm todo pulimentado caoba con aplicaciones de talla dorada con oro fino Extra.

Cuna en forma de concha con tres canelones de talla todo en madera dorada y patinada. Extra.

Reverenda madre Superiora de las Terciarias Franciscanas de Gandía. (Valencia).

nº 827.

Dos Angeles, y tres Serafines con nubes tallado todo en madera, decorado, para el nincho de San Francisco de Borja. Muy Ilustre Señor Abate de la Colegiata de Gandía (Valencia).

(En nota marginal: Destruído).

nº 830.

Sagrado Corazón de Jesús, de 210 cm en madera, decorada, Extra.

Reverendo Señor don J. Miguel Beneito Cura Párroco de Castalla (Alicante) por Alcoy.

(En nota marginal: Destruído). /

(Año 1918).

nº 834.

San José para un nincho que mide 290 x 155 cm, en madera, decorado con nubes.

Señor Cura Párroco de Almazora.

nº 836.

San Francisco de Asís de 65 cm, en madera decorado.

Señor Don Francisco Gisbert López. Registrador de la propiedad de Valencia.

nº 837.

Sagrado Corazón de Jesús de 140 cm, en madera y decorado.

Señor Don Fermín Villarroya. Valencia.

nº 838.

Sagrado Corazón de Jesús, sentado con un sillón que las gradas hacen un total de 80 cm en madera, decorado.

Reverenda Madre Superiora del Asilo de San Eugenio de Valencia. /

nº 839.

San José de 33 cm, en madera decorado. Trabajo bueno.

Señor Don Francisco Arazo. Valencia.

nº 842.

Dos columnas de 65 cm y dos de 90 cm, góticas talladas en madera y doradas en fino, para la Iglesia de los Reverendos Padres Dominicos.

Miu Ilustre Señora Doña Pilar Mazarredo Viuda de Zabalburu. Valencia.

nº 845.

Sagrado Corazón de Jesús de 128 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Pedro Soda. Capellán de Paracuellos de Jalón.

nº 846.

Busto del Señor coronado de espinas, de tamaño natural, en madera.
Señor Don Luís Donet. Valencia. /

(Año 1918).

nº 847.

Nuestra Señora del Carmen de 35 cm en madera decorada.
Señora Doña Teresa Albert. Valencia.

nº 848.

San Antonio Abad, de 120 cm y 20 peana en madera decorado.
Reverendo Señor José Planellas, Cura párroco de Aguas de Busot (Alicante).

nº 849.

Sagrada Familia, con pesebres, en madera y decorada.
Señor Don Aurelio de Ocon. Valencia.

nº 850.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, con tres Angelitos un Serafín y enrayada en madera, decorado en fino.
Señor Don Ignacio Benito Vitores. Cid 31. Alicante. /

nº 851.

San José de 60 cm, en madera como el de San Andrés, en madera y decorado.
Reverendo Don Francisco Galiano. Beneficiado de San Andrés de Valencia.

nº 852.

Grupo de las Tres Ave Marías, de 90 las figuras, que en total con trono y enrayada miden 250 cm, en madera y decorada Extra.
Señor Don Pascual. Crevillente. (Alicante).

nº 853.

Purísima de 70 cm modelo el de la Compañía, en madera, decorada.
Excelentísimo Señor Marqués de Lara. Valencia. /

Año 1918.

nº 855.

Sagrado Corazón de Jesús de 85 cm en madera decorado.
Señor Don Pascual Roig. Játiva.

nº 856.

Credencia e caoba pulimentada con aplicaciones de talla dorada, debe hacer juego con el nº 826.
Reverenda Madre Superiora de las Terciarias Franciscanas de Gandía. Valencia.

nº 857.

Dos Angelitos de 30 cm, para los lados del nincho de Nuestra Señora del Milagro, tallados en madera y decorados. Consentaina. (Alicante).

nº 858.

Altar de 5 metros por 3 de estilo renacimiento, en madera y decorado para la imagen del Sagrado Corazón de Jesús del nº 850.

Señor Don Ignacio Benito Vitores. Alicante. /

nº 858 (Doble)

Sagrado Corazón de Jesús, de 60 cm, sentado sobre sillón tallado en madera.

Señor Don Ignacio Pons Peris. Burjasot (Valencia).

nº 862.

Sagrado Corazón de Jesús sentado sobre sillón trono de nubes y peana, midiendo un total de 180 cm, tallado y decorado en madera.

Reverendo Señor Don José Vila. Cura Párrocode Cirat (por Caudiel).

nº 865.

Mesa de altar con tres gradas dos columnas, renacimiento, en madera y decorado.

Reverenda Madre Superiora del Asilo de San Eugenio. Valencia.

nº 867.

Purísima de Murillo tallada en madera y decorada Extra. tamaño 170 cm de figura más/

(Año 1918)

que con la esfera y peana hace un total de 2 metros cincuenta, cm, dos Angelitos con atributos de la Inmaculada y el escudo de España.

Tallada toda en madera.

Encargo de Don Gonzalo Rodríguez Romero, Capitán de Infantería. Se venera en Capitanía General. Santo Domingo, Iglesia Castrense de Valencia.

nº 868.

Mater Dolorosa de 50 cm en madera decorada.

Muy Ilustre Señora Doña Pilar de Lara. Valencia.

nº 869.

San Francisco Javier con un Indio, de 40 en madera decorado.

Reverendo Padre Javier. T. C. de los Dolores. Godella. (Valencia). /

nº 871.

San Antonio de Padua de 60 cm en madera decorado.

Señor Don Salvador Pérez.

Consentaina (Alicante).

nº 872.

Dos Angeles con trono con cartelones y atributos de talla en madera para las andas de Santa Teresa.
Masanasa (Valencia).

nº 873.

Divino Niño Jesús de 30 cm la esfera y peana, en madera decorado.
Reverendo Don Juan Cortes Soler Presbítero. Cura Párroco de Cortes de Pallás (Valencia).
(En nota marginal: Por Ayora). /

(Año 1918).

nº 875.

Tabernáculo estilo plateresco y reforma del Sagrario, tallado en madera y todo dorado.
Señor Don Ricardo Menent. Ermita de San Luís. Torrente.

nº 876.

San José de 60 cm, en madera decorado Extra.
Doña Natividad Arnau de Corner. Valencia.

nº 877.

San Ramón y San Pedro Nolasco, de 85 cm de rodillas, sobre la anda para la imagen de Nuestra Señora de la Merced. todo en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Manuel Berenguer. Cura de Odón (Zaragoza).

nº 878.

Nuestra Señora del Pilar de 60, cm, con el Pilar 100 cm, en madera decorada.
Señora Doña Josefa Viuda de Gimeno. Valencia. /

nº 879.

Divina Pastora de 50 cm, con tres corderos en madera y palillo, decorada.
Señora Doña Antonia Colecha de Ferrando. Isabel 8. Sueca.

nº 880.

San Antonio con un Pobre y reclinatorio, de 130 cm total, en madera y decorado.
Señor Don Juan Casañ. Cura Párroco. Moncada (Valencia).

nº 881.

San Gonzalo y Santa Catalina de 50 cm en madera, decorado.
Reverendo Padre Pedro de Alcantera O. F. M. Cáceres.

nº 882.

Santa Ana con la Santísima Virgen niña y San Rafael arcángel con Tobías de 45 cm, en madera decorados.
Don Ramón Palacios. Sueca (Valencia). /

(Año 1918).

nº 885.

Grupo de Almas para un retablo de 110 x 60, tallas en madera decorada.
Don Juan Casañ de Párroco de Moncada. (Valencia).

n° 886.

Nuestra Señora del Rosario de 45 cm, en madera y decorada.
Doña Dolores Ferrando. Sueca.

n° 889.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 cm en madera y palillo, decorado.
Reverenda Madre Superiora de las Carmelitas de Denia.

n° 890.

Divino Niño Jesús, sentado con trono enrayada, de 70 cm figura.
Reverendo Padre Fray Felipe Castellar Superior de los Hermanos de San Juan de Dios, Palencia.
(Todo en madera y decorado).

n° 891.

Talla en madera dorada para las andas de la Purísima.
Almasera. /

n° 899.

Purísima de 160 cm (modelo de Murillo) en madera y decorada. con Arceles y Serafines.
Reverendo Francisco Moliner Cura de Villanueva de Alcolea.

n° 901.

Purísima de 90 cm, modelo del de la Compañía, en madera y decorada.
Don Arsacio Ibáñez Vilar co. Cura Párroco de Herrera de Pisuerga (Palencia).

n° 906.

Grupo boceto en barro de Nuestra Señora María Auxiliadora con Angeles y San Juan Bosco, para hacerlo en madera.
Reverendo padre Francisco Zabaleta Administrador de los Salesianos de Sarriá (Barcelona). /

(Año 1918).

n° 907.

Divino Niño Jesús del dulce sueño, dentro de un corazón de María, composición con trono de nubes y cartabones de talla en madera y dorado.
Reverendo Padre Damián Jeramías del Sagrado Corazón de María. Valencia.

n° 908.

Cuna-concha de talla con tres cartelones, baculo y tres serafines, en madera y dorada en fino.
Reverenda Madre Encarnación Villanueva C. C. Alcoy (Alicante).

n° 915.

Dosel para exposición, con Sagrario, (para una custodia de 50 cm) todo en madera tallada y dorada con oro fino.
(Don Carlos) Señor Cura Párroco de Benisa. /

n° 916.

Santa Ana y San Joaquín con la Divina Niña María, de 44 cm, en madera y decorado.
(Don Carlos) y el Reverendo Señor Cura Párroco de Benisa (Alicante).

n° 917.

Mater Dolorosa de un metro total, en madera, decorada.
Don Carlos Torres de Orduña, y Reverendo Señor Cura Párroco de Benisa (Alicante).

n° 918.

Boceto de Domingo – sabio, de rodillas con reclinatorio, para hacerlo en madera los Salesianos de Sarria.
Reverendo Señor Viñas Director de los Salesianos de Valencia. /

(Año 1918).

n° 920.

Divino Niño Jesús, sentado sobre trono de nubes, la mano derecha dando la Bendición y la otra señalando el Corazón tallado en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco de Benisa.

n° 921.

Divino Niño Jesús de 50 cm, con una cruz, tallado en madera, decorado.
Reverendo Padre Domingo Calzada O. P. de Barcelona.

n° 923.

Divino Niño Jesús de 56 cm, sentado en madera – decorado.
Reverendo Señor Don Pedro Colomina Presbítero.
Excelentísimo Arcipreste de Cosentaina. (Alicante). /

f. 64.

924.

Dos Sagrarios góticos, tallados en madera y dorados.
Reverendo Plácido Ubeda Cura párroco de Manzaneda.

n° 927.

Tabernáculo y Sagrario, con 4, Angeles varios Serafines con nubes, formando un conjunto de gloria. todo en madera y ricamente decorado.
Reverendo Padre Felipe Castellar de la O. de San Juan de Dios Superior de Palencia.

n° 928.

San Vicente de 70 cm, de palillo con los brazos en cruz.
Reverendo Padre Lorenzo Semper O. P. Pocito de San Vicente. Valencia. /

(Año 1918).

n° 929.

Dos Angeles mancebos de un metro de rodillas sobre una almodilla en madera y palillo decorado.
Reverendo Padre Ignacio de Chulilla, Capuchino. Valencia.

n° 930.

Santa Teresa de Jesús y San Gregorio el Macno Papa, de un metro en madera decorados.
Señora Doña Josefa Marqués de Gimeno.

Valencia.

nº 931.

Purísima de 160 cm, modelo el que hice para Tánger, pero sin los Angeles. En madera, decorada.
Señor Don Salvador Puig. Valencia. /

nº 932.

Dos Divinos Niños Jesús de 33 cm y 45 cm, en madera y encarnados.
Reverendo Padre Fernando Fabregat O. F. M. Convento San Lorenzo. Valencia.

nº 933.

Purísima de 150 cm, en madera y palillo, decorada.
Reverendo Don Amadeo Núñez Cura Párroco de Albalat de Taroncher (Valencia).

nº 934.

Sagrario estilo compuesto en madera y dorado en fino.
Doña Josefa Iranzo. Valencia.

nº 936.

Ornamentación en nincho con Angeles mancebos, Angelitos enrayada con el marco todo/

(Año 1918).

dorado ricamente, colocando el Beato San Juan de Ribera de rodillas todo en Extra.
Reverendo Son Roque Cura párroco de Puzol (Valencia).

nº 937.

Purísima de 75 cm con dos Angelitos trono enrayada, y anda de estilo plateresco toda dorada en fino.
Reverendo Señor Cura párroco de Santos Juanes de Valencia.

nº 941.

Sagrados Corazones de Jesús y de María de 110 cm tallados en madera y decorados.
Reverendo Señor Don Estevan González Calleja Presbítero. Sotresgudo (Burgos). Por Alar del Rey. /

(Año 1919).

nº 942.

Purísima de 150 cm en madera y decorada.
Reverendo señor Don Estevan González Calleja Presbítero. Sotresgudo (Burgos).

nº 944.

San Luís de 100 cm, en madera y decorado, para vestir.
Reverendo Don Lorenzo Juan Cura Párroco de Pedralba (Valencia).

nº 946.

Altar gótico de 8 metros por 3, en madera y decorada, para la Purísima del nº 867 de Santo Domingo,
Iglesia Castrense de Valencia.

nº 947.

Nuestra Señora Rosario de 150 cm, con tres Angelitos en madera, decorada Extra;
Reverendo Padre S. Sarasala Superior del Convento de los Reverendos Padre Dominicos de Pamplona.

(Año 1919).

nº 948.

5 florones de un metro diámetro por 60 cm de caída, en madera talla gotica y dorados, con oro fino, para el centro de las bobedas.

Reverendo Padre Isidoro Martínez, Superior de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

nº 953.

Sagrado Corazón de Jesús sentado con sillón y trono de nubes peana en madera y decorado.

Reverendo Don José Vila cura Párroco de Cirat.

nº 954.

Sagrado Corazón de Jesús de 55 cm, en madera y decorado, en clase 1ª.

Reverendo Don Estevan Escora Presbítero. Alcañiz.

nº 955.

Sagrado Corazón de Jesús sentado sobre sillón y trono de nubes, con 4 Serafines y peana en madera, decorado 50 cm.

Excelentísimo Reverendísimo Obispo de Tánger. /

nº 957.

Beato Menés de un metro, en madera y decorado con orlas en fino.

Fray Alonso, Dominico. Calaruega (Burgos).

nº 958.

Santísimo Cristo del Salvador con Santa María Magdalena, de madera de ciprés de 40 cm figura, más la cruz y monte proporcionado.

Señor Adrián. Valencia.

nº 959.

San José de un metro de figura más el trono de nubes y peana, en madera decorado.

Don José Verdejo. Alcudia de Crespins.

nº 960.

Jesús Nazareno de tamaño natural, en madera y palillo decorado con anda.

Señor Don Francisco Juan Aviño. Agres. (Alicante). /

(Año 1919).

nº 961.

Reforma de la imagen de la Santísima Virgen del Castillo, Patrona de Miranda de Arga (Navarra).

Reverendo Padre Damián Janáriz Misionero del Sagrado Corazón de María. Aranda de Duero (Burgos).

nº 962.

Nuestra Señora del Carmen de 140 cm total en madera decorada.

Señor Don Mariano Benac. Valencia.

nº 967.

Nuestra Señora del Carmen sentada, en nube y decorada Extra.

Para, un nincho de 210 x 100 x 70 con enrayada y nubes.

Reverenda Madre J. Lozano de Nuestra Señora del Consejo. Superiora del Colegio de la Encarnación de Villena. /

nº 968.

Sagrario de 41 x 27 talla compuesto plateresco, en madera todo dorado con oro fino.

Reverenda Madre J. Lozano C. de la C. Villena.

nº 971.

Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm, en madera y decorado en 1ª.

Reverenda Madre Superiora del Colegio del Santo Angel de Gijón.

nº 972.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, piedra artificial para el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Godella.

Excelentísimo Señor Marqués de Lara (Valencia).

nº 973.

Divino Niño Jesús de 48 en madera decorado, modelo con los brazos en cruz.

Tienda de la Campana, Bolsería. Valencia. /

(Año 1919).

nº 975.

Dos Angelitos de 50 cm, en madera y decorados para el nincho de la Purísima.

Don amadeo Núñez Cura Párroco de Albalat de Taroncher (Valencia).

nº 978.

San Juan de Dios con grupo de tres Niños, en madera y decorado tamaño 70 cm figura, más la peana y andas para dicha Imagen.

Hermano Fray Francisco de la O. de San Juan de Dios. Asilo de la Malvarrosa. Valencia.

nº 983.

San Francisco de Asís, de 130 cm, en madera decorado, más las andas sencillas, dorado y jaspes. Facturado estación de Caudiel.

Don David Gil. Alcalde de Monton. /

nº 984.

Sagrario gótico, en madera y dorado oro de 22 kilates.

Doña Antonia Lázaro, Caballeros 5. Valencia.

nº 985.

San Alvaro de Cordoba de un metro figura y 20 cm peana, en madera y decorado.

Reverendo Padre Prior del Convento Dominico de Valencia.

nº 986.

Dos Sagrados Corazón de Jesús, sentado sobre nubes y uno de pie, tamaño pequeño en madera decorados.

Hermano Fray Rafael de Nazaret Capuchino. Valencia.

nº 987.

Lápida con dos Angeles mancebos, modelo para hacerlo en metal.
Señor Orrico. Valencia. /

(Año 1919).

nº 991.

Anda con trono de dos Angeles mancebos, un Angel y dos Serafines, para la Imagen de San Roque, todo dorado con oro fino. la talla estilo barroco.
Reverendo Don Federico Cervera Prebitero. Paiporta. (Valencia).

nº 992.

Anda para la Purísima que hice.
Reverenda Madre Cecilia Benlloch. Orden de Obreras. Valencia.

nº 993.

Trono de nubes con grande marco de talla dorado en fino.
Señoras de la Asociación de la Santísima Virgen del Amorermoso, del Milagro. Valencia.

nº 994.

San Vicente Ferrer de 40 figura, más el trono de nubes, en madera decorado.
Reverendo Padre Lorenzo Samper O. P. Pozito de San Vicente. Valencia. /

nº 996.

Santo Domingo, dos grupos de las Tres Ave Marías tamaño de 50 cm figuras, tronos proporcionados, en madera y palillo, decoradas.
Reverendo Andrés de Benisa. Capuchino. Valencia.

nº 997.

Grupo del Señor Jesús al huerto con el Angel para un nincho de dos metros madera y decorado.
Reverendo Señor Don Pedro Colomina Cura Párroco de Consentaina. (Alicante).

nº 998.

Dos Angeles mancebos con grupo de nubes en madera decorada, para el grupo de la Santísima Trinidad de tamaño natural, haciendo una grande reforma.
Reverendo Don José Martínez López Prebitero. Villena. /

(Año 1918).

nº 999 y nº 1000.

Anda toda dorada, haciendo una reforma à la Imagen de Nuestra Señora del Carmen colocarla sentada sobre un trono de nubes en madera decorada, y con grande marco para el altar del Sagrado Corazón de Jesús todo en madera y decorado y un Divino niño Jesús,
Reverenda Madre J. Lozano. Superiora del Colegio de la Encarnación C. de la C. Villena.

nº 1002.

Tabernáculo y Sagrario renacimiento compuesto, en madera todo dorado con oro fino tamaño 150 cm, trono de nubes para la Custodia, y la puerta con el Sagrado Corazón de Jesús y enrayada.

Reverenda Madre Sor Liduvina Besalduch. Superiora de las Hermanas de la Caridad de Nuestra Señora de la Consolación, de Requena. /

nº 1003.

Nuestra Señora del Pilar de 150 cm, tallada en madera y decorada en fino.
Reverendo Lorenzo Galdentey O. P. Superior PP. Dominicos de Manacor.

nº 1005.

Beata Imelda de 30 cm madera decorada.
Señora de Román Valencia.

nº 1006.

San Vicente Ferrer, de 50 cm en madera decorado.
Reverendo Padre Lorenzo Samper O. P. de Valencia.

nº 1007.

Anda de 114 cm en madera decorada oro y jaspes.
Señora de Sancho. Sellen Por Játiva. /

(Año 1919).

nº 1010 y 1011

San Luís Gonzaga de 50 cm en madera y decorado. y un San Antonio.
Reverendo Padre Pedro de Alcantera Cáceres.

nº 1012.

Santa Bárbera de 100 cm, en madera y decorada (palillo).
Reverendo Padre Dominico Valencia.

nº 1017.

San Jaime à caballo, con fod moros de 90 cm, en madera y palillo decorados.
Don José Sanz Valencia.

nº 1018.

Divino Niño Jesús, en madera y decorado.
Señora Anita. Molino de Villacampa. Valencia. /

nº 1024.

Nuestra Señora del Carmen de 60 cm, en madera y decorada.
Señor Don José Porres Médico. Moncada. (Valencia).

nº 1027.

Arca para el Monumento, compuesto de un grande corazón, con trono de nubes con dos Angeles-mancebos, varios Serafines y enrayada, todo en madera y decorado en bueno. Tamaño total 180 x 130 cms.
Reverendo Padre Felipe Castellás Superior de los Hermanos de San Juan de Dios. Palencia.

nº 1028.

Purísima de 40 cm, en madera y decorada.

Señor Don Lorenzo Mingez. Cruz 25 Madrid. /

(Año 1919).

nº 1032.

Divino Niño Jesús de 45 cm en madera y decorado.

Reverenda Madre Superiora de Hermanas Terciarias Franciscana de Sordomudos, de Valencia.

nº 1033.

Anda con talla. toda dorada en oro fino.

Señor Cura Párroco de Picaña.

nº 1034.

Sagrario Gótico todo dorado oro fino, tamaño 72 x 32.

Señor Don Carlos Torres Benisa.

nº 1035.

Divino Niño Jesús con trono de nubes sentado, en madera y dcorado.

Don Bernardo Carrió. Alcira (Valencia). /

nº 1036.

Arcángel San Rafael de 135 figura más la peana, en madera y decorado en fino.

Señor Don Francisco Gonzálbes. Notario de Sagunto (Valencia).

nº 1037.

Grupo de las jornadas, la Santísima Virgen llevando el Divino Niño y San José, con la burrita, de un metro las figuras, en madera y decorado.

Reverendo Padre Lorenzo Samper, Dominicó de Valencia.

nº 1038.

Dos Angeles mancebos de un metro figura más la peana, en madera decorados.

Reverenda Madre Encarnación Villanueva, C. de la C. Alcoy. /

(Año 1919).

nº 1040.

Florón de 180 cm en madera, la talla gótica dorado con oro fino para la cúpula del presbiterio.

Reverendo Padre Isidoro Martinena Prior de los Dominicos de Valencia.

nº 1041.

Divino Niño Jesús, de 28 cm, más la cuna, trabajo en madera dorado. Extra.

Reverenda Madre Benita Vidonda Superiora. Siervas de María. Alcoy.

nº 1042.

Grupo de San Joaquín Santa Ana y Divino Niño María y anda en madera decorada.

Reverenda Madre Pura Ximenez. C. de la C. Tarragona. /

nº 1051.

Andas de estilo barroco, con trono de nubes, dos Angeles mancebos, un Angelito y dos Serafines, para la Imagen de la Purísima decoración oro fino, y todo tallado en madera.
Reverendo Don Pedro Cardona Presbítero. Denia.

nº 1052.

Arcángel San Miguel, con el dragón, y Arcángel San Gabriel, de 120 cm de figura más la peana y alas, en madera y decorados.
Reverendo Padre Ramón Tascón O. P. Prior del convento de Solsona.

nº 1053.

San Antonio de Padua, de 120, de figura más 12 cm de peana, en madera y decorado.
Reverenda Madre Sor María Josefa de Jesús. Superiora del Convento de Franciscanas Descalzas de Villafranca. /

(Año 1919).

nº 1054.

Retablo renacimiento de 160 cm de ancho 250 de alto, más enrayada en madera y decorado jaspes y oro fino.
Doña Josefa Gómez Viuda de Izquierdo. Valencia.

nº 1055.

Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm, con Santa Jertrudis de rrodillas, 4, Serafines, en madera y decorado.
Reverendo Hermano Fray Rafael de Nazaret. Valencia.

nº 1056.

Nuestra Señora del Carmen de 130 cm, y dos Angeles de 100 cm, todo en madera y decorado.
Señor Don Vicente Magro Candela. Cartajena. (España). /

nº 1058.

5. Grupos de nubes, con 4 Serafines y un Sagrado Corazón de Jesús, más trabajos de talla, todo en madera y decorado.
Reverenda Madre Encarnación C. de la C. Alcoy.

nº 1060.

San José de 60 cm, en madera y decorado.
Señor Don Miguel Beneito, Cura Párroco de Castalla.

nº 1063.

Dos Angeles-mancebos, de 90 cm arrodillados, en madera y decorados.
Señor Don José Martínez López Presbítero. Villena.

nº 1064.

39 grupos de nubes con dos Angeles y 14 Serafines, para el nincho de un altar, y revestir la talla un marco de hierro todo en madera y decorada.
Reverendo Don Miguel Beneito Cura Párroco de Castalla. /

(Año 1919).

nº 1065.

Dos angeles-mancebos de rodillas sobre grupos de nubes, dos Angelitos y varias nubes con Serafines, todo en madera y decorado.

Reverendo Don Luís Carbonell Presbítero. Consentaina. (Alicante).

nº 1066.

Grupo de Angeles con trono de nubes, y anda, para la Santísima Virgen del Milagro Patrona todo en madera y dcorado.

Reverendo Don Luís Carbonell Prebítero. Consentaina. (Alicante).

nº 1067.

Anda para la Purísima, talla en madera y dorada.

Cura Párroco de Alfara del Patriarca (Valencia).

nº 1068.

Anda en madera toda dorada con talla.

Señor Don Manuel de Reyes García. Villacañas (Toledo). /

nº 1070.

7 florones de 50 cm, talla gótica en madera y doradas oro fino, para el Presbiterio.

Reverendo Padre Isidoro Martinena Prior del Convento de Dominicos de Valencia.

nº 1071.

San Isidro de 100 cm de figura con la parejada y un Angel de madera y decorado, Muy Ilustre Señor Don Isidro Fernández Cortés, Canonigo. Valencia.

nº 1072.

Altar gotico de cedro pulimentado de 370 x 220

M. I. Señora Viuda de Santonja Valencia.

nº 1075.

2 frontales de 232 x 98, en madera con 4 columnas, renacimiento, y decorado oro y jaspes, para los altares de Jesús y de María.

Reverendo Don Francisco Ferrando Vicario. Ventas de Vallbona (Valencia). /

(Año 1919).

nº 1076.

Divino Niño Jesús de cuna rústica de 45 cm, en madera, encarnado, Extra.

Reverendo Señor Don Paco Galves Capellán de Guadalajara.

nº 1079.

Nuestra Señora del Carmen, sentada 60 cm de figura. y con enrayada en madera – decorada.

Señor Don Ilario Doménech Valencia.

nº 1080.

San Antonio de 110 cm, con un pobre, y reclinatorio, en madera y decorado.

Terciarios Capuchinos de Segorbe.

n° 1082.

Sagrado Corazón de María de 50 cm en madera decorado.
Reverendo Padre Luís María Galarza del Sagrado Corazón de María. Yunma Arizona. (Estados Unidos).
/

(Año 1920).

n° 1083.

Altar gótico, en cedro, de 360 cm y de 232 de ancho, con expositor y Sagrario.

Sagrada Familia para el centro, y San Francisco y Santa Isabel para los lados con repisa.
Reverendo Fray Antonio Vicente Soler Capuchino. Riohacha (Colombia).

n° 1084.

Grupo de las Tres Ave Marías en madera decorado en fino.
Reverendo Fray Atanasio Vicente Soler Capuchino. Riohacha (Colombia).

n° 1085 – 1047.

Jesús Nazareno, y Mater Dolorosa de tamaño natural, para vestir, y andas para cada una de dichas Imágenes, en madera y decoradas.
Reverendísimo Padre Atanasio Vicente Soler Capuchino. Riohacha (Colombia). /

(Año 1920).

n° 1086 y n° 1048.

Santísimo Cristo de 160 cm, para sepulcro.
San José tamaño natural, con andas.
Reverendísimo Padre Atanasio Vicente Soler Capuchino. Riohacha (Colombia).

n° 1088.

Sagrado Corazón de Jesús de 40 cm en madera decorado.
Señora Viuda de Pons. Camino del Grau. Valencia.

n° 1090.

Santísima Virgen Milagrosa de 40 cm figura en madera decorada.
Torrente (Valencia).

n° 1092.

Divina Niña María de tamaño natural, en madera decorada.
Reverenda Madre Lozano. C. de la C. Villena. /

n° 1094.

Trono con Angeles y anda para la Purísima, en madera decorada.
Señoras Hijas de María. Benifaraig (Valencia).

n° 1097.

Dos Angeles tamaño natural, para comulgatorio en madera, decorados.
Reverenda Madre Cecilia Benlloch de las Obreras. Valencia.

nº 1098.

Divino Niño Jesús, de pie dando la Bendición, en madera, decorado. Valencia.

nº 1099.

Trono de nubes con 6 Serafines para la Custodia, en madera y decorado Extra.
Corporación de la Vela Nocturna de Valencia. /

(Año 1920).

nº 1100.

Sagrario de estilo compuesto plateresco, todo dorado oro fino.
San José de un metro en madera y decorado en Extra.
Reverenda Madre Superiora del Convento de Trinitarias de Castellar (Valencia).

nº 1101.

Santísimo Cristo yacente, con sepulcro tamaño natural, en madera y decorado.
Excelentísimo Señor Don Juan Amezcua T. Vicario General Castrense. Jimena de Jaén.

nº 1102.

Nuestra Señora del Carmen tamaño pequeño en madera decorada.
Señorita Hermana de Don Enrique Albert. Valencia. /

1105.

Sagrado Corazón de Jesús, de 70 cm en madera y decorado.
Reverenda Madre J. Lozano C. de la C. Villena.

nº 1106.

Santa barbara de 110 cm, y anda para la dicha imagen, todo en madera y decorado.
Dos Angeles en madera y decorado.
Señor Cura Arcipreste de Moncada (Valencia).

nº 1108.

Purísima de 140, con un Angel mancebo y dos Angelitos, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Román Monfort Cura Párroco de Banifairo.

nº 1109.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm, en madera decorado.
Señora Doña Julia Martínez. Calle Trabuquet. Grau. (Valencia). /

(Año 1920).

nº 1110.

San Francisco de Asís de 130 cm, en madera de cedro y decorado.
Señor Don Salustiano Lozada, capitán de Caballería. Grau (Valencia).

nº 1111.

Sagrado Corazón de Jesús de 140 cm, con dos Serafines en madera y decorado.
Señor Don Juan Bautista Martí. Gorga.

nº 1112.

San José de 88 cm figura y 12 peana en madera y decorado.
Reverendo Matías Peñalver, Cura Párroco de Almendras (Cuenca).

nº 1115.

Santísima Virgen del Rosario de 135 cm, en madera decorada.
Reverendo Padre Luís Urbano O. P. Valencia.

nº 1117.

Divino Niño Jesús, de 60 cm, en madera decorado.
Señora Doña Emilia Corberá. Sueca. /

nº 1119.

San Vicente Ferrer de 50 figura mas trono de nubes y peana, en madera y decorado.
Reverendo Padre Lorenzo Samper O. P. Valencia.

nº 1120.

Santa Catalina de 60, en madera decorada.
Señorita Luisa Prat, Escuela Nacional de Niños. Cinctorres (Por Morella).

nº 1121.

Dosel-sagrario estilo compuesto, barroco en madera todo dorado en fino.
Señor vallbona. Para la Iglesia Padres Salesianos de Valencia.

nº 1122.

Dos Angeles para comulgatorio en madera y decorados.
Hijas de María de Moncada (Valencia).

nº 1123.

Nuestra Señora Del Rosario, para un nincho de 214 x 134 en madera y decorada.
Reverendo Padre José María G. Graino O. P. Claudio Cuello 114. Madrid. /

Nota de encargos
Del Año 1900 al Año 1920.
José María Ponsoda.
(rúbrica). /

nº 2

JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO/
Escultor
Plaza San Lorenzo 2/
VALENCIA.
(cuño).

Nota de Encargos. Año 1920 al 1934. /

(Año 1920).

nº 1124.

Purísima modelo el de la catedral de Valencia tamaño total 170 cm, en madera y decorada.

Excelentísimo Reverendísimo señor Don José Sole Mercade, Asesor de la Nunciatura. Para las hijas de María de Teulada, (Valencia).

nº 1126.

Santísima Virgen de los Dolores de 140 cm total, en madera decorada (para vestir).
Reverendo Señor Don Francisco Ortimas, Cura Párroco de Catarroja.

nº 1127.

Dos Angeles-mancebos de 80 cm en madera y decorados para el lado del Sagrario.
Reverendo Señor Don José Martínez Presbítero. Villena.

nº 1128.

Dos San José de 65 cm en madera y decorados en clase 1ª.
Excelentísimo Señor Marqués de Lara. Valencia.

(Año 1920).

nº 1130.

Rehacer una grande anda, compuesta de talla barroco con 120 faroles para Nuestra Señora de los Desamparados. Dicha anda la talla trasflorada y dorada con oro fino.
Reverendo Señor Cura Párroco y Junta de fiestas de Muro (Alicante).

nº 1131.

Retablo de talla, dorado con oro fino para la Imagen de Santa Teresa.
Reverendo Padre Santiago Meseguer O. P. Valencia.

nº 1136.

Santísimo Cristo de 110 cm de figura en madera-encarnada la cruz proporcionada.
Reverendo Señor Don Jaime pascual Prebítero Alcira. /

nº 1137.

San José con andas todo tallado en madera y decorado en fino.
Reverendo Señor Francisco Galiano Beneficiado de San Andrés. Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 1138.

Divino Niño Jesús, tallado en madera y encarnado en bueno.
Señor Don José Prat de Padua. Burriana (Castellón).

nº 1141.

Santísima Virgen de 75 cm con el Divino Niño Jesús en madera encarnada y la peana dorada (para vestir).
Reverendo Señor Don Manuel Solano Pérez Cura Párroco de Binés (Huesca). (Por Jaca).

nº 1142.

Divino Niño Jesús de 50 cm, sentado sobre trono de nubes atacadas y peana dorada todo en madera.
Señor Don Carlos Torres. Benisa (Alicante). /

(Año 1920).

nº 1143.

San Isidro, de 150 cm, con el Angel y los bueyes, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Estevan Gonzales Calleja. Cura párroco de Sotregudo.

nº 1144.

Frontal barroco dorado con oro fino para el altar mayor de San Lorenzo.
Reverendo Padre Benjamín Guardian P. F. M. de Valencia.
(En nota marginal: Destruído).

nº 1145.

San Vicente Ferrer de 65 cm, en madera y decorado en fino.
Ilustre Señor don Vicente Trenor Marqués de Sardañola. Valencia.

nº 1146.

Trono de nubes con dos Angeles mancebos con anda, en madera y decorado.
Señor Don Manuel López. Godella. (Valencia). /

(Año 1921).

nº 1147.

Reforma de una Pura de 160 cm de madera, haciendo grandes retoques y rica decoración en Extra.
Muy Ilustre Señor Don José Barberá, Decano del Colegio de Abogados de Valencia.

nº 1148.

Altar de 5 metros, gótico color caoba y dorada la talla.
Reverendo Señor Don José Presbítero Iglesia de Santo Domingo de Valencia.

nº 1152.

San Francisco de 45 cm total en madera y decorado.
Reverenda Madre Sor Antonia del Milagro T. F. Asilo Lactancia. Valencia.

nº 1153.

Nuestra Señora de Lourdes de 150 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don José Landa Presbítero. Hellín. (Albacete). /

(Año 1921).

nº 1154.

Trono de nubes con peana, compuesto con dos Serafines, para un San José de 75 cm de figura.
Santísima Virgen del Carmen del mismo tamaño, y trono, en madera y decorado.
Señora Doña Milagro Marín. Alcoy. (Alicante).

nº 1156.

San Rafael Arcángel de 70 cm figura con sus andas, en madera decorado.
Reverendo Padre Francisco Prior Hermanos de San Juan de Dios. Cabañal (Valencia).

nº 1157.

Trono de nubes con 4 cartelas de talla en madera y decorado la talla dorada.
Señor Noguera. Valencia.

nº 1158.

- Anda de 100 cm en madera decorada en jaspes.
Señor Don Francisco La Banca (ilegible) Abogado. La Roda. (Albacete). /
- nº 1159.
- Nuestra Señora del Carmen de 65 cm en madera decorada.
Doña Purificación de Anchoriz Viuda de Lizarbe. Tarazona de Aragón.
- nº 1160.
- Andas de 100 cm en madera decorada.
Muy Ilustre Señor Don Juan Amescua. Jimena de Jaén.
- nº 1161.
- Purísima de 150 cm en madera decorada.
Reverenda Madre Superiora de las T. F. de la Lactancia. Valencia.
- nº 1162.
- Sagrario de 60 x 40, redondo con 4 columnas renacimiento en madera dorado.
Reverendo Padre Luís Sit, Director de los Salecianos de Valencia.
- nº 1163.
- San José en pequeño tamaño, en madera decorado.
Señor don Federico Cervera. Payporta. (Valencia). /
- (Año 1921).
- nº 1164.
- Santísimo Cristo de 40 cm, en madera con cruz rustica proporcionada.
Doña María. Valencia.
- nº 1165.
- Divino Niño Jesús de 35 cm figura sentado sobre trono de nubes, en madera decorado.
Reverenda Madre Superiora de las esclavas de María. Casa Noviciado, del Campamento. Burjasot. (Valencia).
- nº 1166.
- Anda de 90 cm de cuerpo más la talla, en madera decorada jaspes y oro.
Reverendo Padre Agustín Reguera O. P. Dominicos del Convento de Santillana. (Santander).
- nº 1167.
- Anda de 100 de cuerpo, en madera decorada jaspes y oro bruñido.
Reverendo Señor Don Eduardo Tormo Presbítero. Coadjutor de Bufali (Valencia). /
- nº 1168.
- Santísimo Cristo de 40, figura más la cruz en madera.
Reverendo Señor Don Manuel Solano Pérez, Cura Párroco de Binés (Huesca).
- nº 1169.
- San José de 98 cm, en madera – decorado.

Selorta Santonja; facturado a Don Remijio Albors Raduán. Alcoy. (Alicante).

nº 1171.

Divino Niño Jesús de Praga de 75 cm figura, más la peana en madera con adornos de relieve, trabajo Extra.
Cuerva. (Toledo).

nº 1172.

Nuestra Señora del Castillo, sentada en sillón, el Divino Niño sentado sobre las rodillas de la Santísima Virgen. Patinada del siglo XI. Extra. (Patrona). Reverendo Padre Damián Janariz C. M. y Reverendo Señor Don Bernardino Bueno Cura Párroco de Miranda. /

(Año 1921).

nº 1173.

Santísima Virgen del Carmen sentada sobre trono de nubes de 40 cm, en madera y decorada.
Reverendo Señor Vicario de Meliana (Valencia).

nº 1174.

Sagrado Corazón de Jesús de 100 cm, tallado en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora del noviciado de Hermanas T. Franciscanas de Moncada (Valencia).

nº 1178.

Dos Angeles de 140 cm más el pedestal de 43 para el lado del tabernáculo, en madera y decorado.
Señor Don Vicente Vilar Ingeniero para la parroquia de Manises (Valencia).

nº 1179.

Nuestra Señora de los Desamparados de 75 cm figura total 130 cm, con 4 Serafines en madera y decorada (para el Hospital). Señor Don Francisco Cervantes. Vera (Almería). /

nº 1182.

Beata Mariana de Jesús, de rodillas sobre trono de nubes, total de 40 cm, en madera y decorada.
Excelentísimo Ilustrísimo Señor Don José Sole Mercade, Asesor de la Nunciatura. Madrid.

nº 1183.

Santa Barbera para un nincho de 86 x 45 en madera y decorada.
Burjasot (Valencia).

nº 1185.

Sagrario tallado en madera y decorado oro y marfil.
Ilustrísimo Señor Don Vicente Serra. Vicario Capitular de Ibiza.

nº 1186.

Anda de 105 cm de cuerpo más los salientes de talla, en madera y decorada oro y jaspes.
Reverendo Señor Don José M. Vila Cura párroco de Cirat. /

(Año 1921).

nº 1187.

Altar Gótico de 3 metros por 2, en madera y dorado con oro fino para el Sagrado Corazón de Jesús. Superiora de las Hermanas Terciarias F. de San Francisco. Grau (Valencia).

nº 1190.

Alta Gótico de 5 metros x 240 tallado en madera pulimentado color nogal. Reverendo Padre Marcial Higuero. Cáceres.

nº 1191.

Anda de madera y decorada dorado y piedras, para el Divino Niño Jesús de Praga que hice, nº 1171. Reverenda Madre Carmen del Espiritusanto. Cuerva. (Toledo).

nº 1192.

Trono de nubes, para Santa Elena, en madera y decorado. Reverendo Señor Don Francisco Martínez Presbítero Liria (Valencia). /

nº 1194.

San Francisco de 105 cm, en madera y decorado. modelo del que hice para el Grau. Reverenda Madre Superiora de las T. F. de la Lactancia. Valencia.

nº 1195.

Tabernáculo y Sagrario de madera y dorado en fino por dentro y fuera oro y marfil. Señor Don miguel Barberá para la Cova (Valencia).

nº 1196.

Nuestra Señora del Carmen, sentada sobre nubes, en madera decorada; y reforma del altar para dicha imagen. Reverendo Don Joaquín Guimerá, Beneficiado de la Parroquia de san Martín de Valencia.

nº 1197.

4 Angeles mancebos de 125 cm. mas con columnas de tres metros en madera y decorado todo en fino. Reverendo Señor Don José Gil Presbítero Director del Rosario de Villarreal (Castellón). /

(Año 1921).

nº 1198.

4 Angelitos con grupos de talla para unas andas, decorado con oro fino, y tallado en madera. Señor Don José Ricart, y Señora Viuda de Olmos. Valencia.

nº 1199.

Dos Sagrado Corazón de Jesús de 40 cm sentado tallado en madera y decorado. Señor N. Valencia.

nº 1200.

Nuestra Señora de Vallivana de 40 cm figura y 20, de trono de nubes, en madera decorada. Muy Ilustre Señor Marqués de Villoros. Valencia.

nº 1201.

San José de un metro, en madera y decorado Extra. Señora Doña Agustina Ruiz Viuda de Gonzales. (Plaza Rodrigo Botet 19. Valencia). /

nº 1202.

Nuestra Señora de Loreto de 90 cm en madera y decorada.
Reverendo Señor Cura Párroco de Benisa.

nº 1206.

Santísima Virgen Milagrosa de 150 cm en madera y decorada.
Reverenda Madre Superiora del santo Hospital de Vera (Almería).

nº 1207.

Sagrario renacimiento tallado en madera y dorado oro fino.
Reverenda Madre Superiora de las T. F. Sor María Sacramento. Muro.

nº 1208.

Santísimo Cristo de 160 cm, figura, en madera, la cruz proporcionada pulimentada color natural.
Doña Josefina Iranzo. Altea.

nº 1209.

Santo Tomás de 160 cm figura, más la peana, en madera decorado, Extra.
Reverendo Padre Santiago Merseguer, O. P. de Valencia. /

(Año 1921).

nº 1210.

Beato Jerónimo Hermosilla O. P. de 160 cm de figura más la peana en madera, decorado en fino.
Reverendo Padre Prior, de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

nº 1211.

Santa teresa de Jesús, de 87 cm en madera, vestida de palillo.
Reverenda Madre Provincial Carmelitas de la Caridad. Benicasim.

nº 1212.

Purísima de 80 cm total, con enrayada y 12 Serafines, y altar gótico de 4 metros por 140, pulimentado y dora(da) la talla.
Señor Don Ricardo Lázaro. Godella.

nº 1113⁶.

Santa Rosa de Lima de 50 cm en madera y decorada en fino, con el Divino Niño Jesús.
Señor Don José Ferrando. Santa Ana 4. Valencia. /

nº 1214.

San Rafael, de 140 figura 10 de peana, en madera y decorado.
Señor Don José Sanchis Presbítero. Hellín. (Albacete).

nº 1215.

Divino Niño de Praga de 60 cm, en madera decorado.

⁶ Así figura por error en el manuscrito original en lugar de 1213 como corresponde.

Reverenda Madre Superiora de las C. de la C. de la Gran Asociación. Valencia.

nº 1216.

San Francisco de Asís de 120 cm total, con un Angel mancebo en madera decorado.
Reverendos T. Capuchinos de Alfara del Patriarca.

nº 1220.

Grupo de Nuestra Señora de las Tres Ave Marías, de 100 cm de figura, con 5 Angeles mancebos, 4 Angelitos y varios Serafines formando una gloria, todo en madera decorado.
Reverendo Padre Ezequiel de Betera, Guardián del Convento de la Madalena. Masamagrell. /

(Año 1921).

nº 1221.

San Antonio de 100 cm y 20 de peana en madera decorado.
Prior de los Reverendos Padres Dominicos. Valencia. Facturado. Baños de Huesca.

nº 1222.

San Antonio de 30 , Murillo en madera decorado.
Señor Don Emilio G. de Cardenas Moroder. (Caballeros 9). Valencia.

nº 1223.

Grupo de las Tres Ave Marías de 250 cm, con enrayada en madera decorado.
Reverendo Padre Pedro de Alcantera. O. F. M. Cáceres.

nº 1225.

Santísima Virgen de la Esperanza y San Roque de 85 cm total, tallado en madera y decorado.
Señora Doña María Gimeno Marqués. Onda.

nº 1226.

Sagrado Corazón de Jesús de 80 cm, en madera decorado.
Reverenda Madre Ignacia Superiora C. de la C. Gandia. /

nº 1227.

Urna tallada estilo renacimiento pulimentada, para la Purísima de 85 cm.
Reverenda Madre Ignacia Superiora C. de la C. Gandía.

nº 1228.

Un Angel, tres Angelitos y 9 Serafines, nincho para la Purísima que mide un metro, todo en madera y decorado.
Hijas de María del Grau. Valencia.

nº 1229.

San José de 100 cm, en madera decorado.
Reverenda Madre Superiora de la Lactancia. Valencia.

nº 1230.

Dos Angeles mancebos de 60 cm, en madera decorados, para el lado del Sagrario.
Reverenda Madre Matilde de San Vicente Superiora Hermanitas de los Ancianos Desamparados. Alcira.

nº 1231.

San José de 70 cm, en madera, para vestir decorado.
Señor Don Gregorio Campos. Toledo 106. Madrid. /

(Año 1921).

nº 1233.

Santo Domingo de 130 cm en madera y decorado.
Reverendos Padres Dominicos de la Coruña.

nº 1234.

San Francisco de Paula de 45 cm en madera para vestir.
Reverendo Padre Amado Burguesa O. F. M. Sueca.

nº 1235.

San José de un metro, en madera decorado.
Reverenda Madre Superiora de T. F. del Grau. (Valencia).

nº 1236.

Sagrado Corazón de Jesús tamaño natural 3 metros total. en madera decorado.
Señora Doña Josefa Iranzo. Altea.

nº 1237.

Dos columnas de 125 en madera y dorado la talla.
Hijas de María de Vinalesa. (Valencia). /

nº 1238.

Nuestra Señora del Carmen de 111 cm en madera decorada.
Reverenda Madre Superiora de la Gran Asociación C. de la C. Valencia.

nº 1239.

Cuna en forma de concha con tres cartelones dorados, todo tallado en madera.
Reverenda Madre Sor María Leonor de San José. Colegio de la Purísima. Teruel.

nº 1240.

Dos credencia de 125 cm, talladas en madera y decoradas, estilo románico.
Reverendo Padre Francisco Javier Superior Hermanos de S. J. D. Malvarrosa Valencia.

nº 1241.

Anda de 100 cm de cuerpo, en madera estilo Barroco toda dorada oro fino.
Señor Don Caciano Castelló Alcalde de Benisanó (Valencia).

nº 1244.

Anda de 105 cm de cuerpo, en madera talla todo dorado oro fino.
Señora de Guadiola. Paterna (Valencia). /

(Año 1922).

nº 1245.

San José de la Montaña de 75 cm, en madera y decorado.
Señora de Guardiola para la Parroquia de Paterna.

nº 1246.

Santísima Virgen de la Candelaria de 150 cm, en madera y decorada en fino.
Excelentísimo Reverendísimo Señor Fray Atanacio Vicente Soler. Obispo de Colombia.

nº 1247.

Anda con trono de nubes con dos Angeles mancebos para la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados. todo tallado en madera y dorado oro fino.
Señores Clavarios de Moncada (Valencia).

nº 1248.

Anda para el Santísimo Sacramento con trono de nubes y dos Angeles mancebos talla dorada en oro fino.
Reverendo Don Vciento Buigues. Cura párroco de Benisa. /

nº 1249.

Santísima Virgen del Rosario de 50 cm, en madera y decorada.
Señora de Pons, Camino del Grau Valencia.

nº 1250.

Sagrario renacimiento, en madera y dorado en fino.
Ilustre Señor Don Joaquín Belda Canónigo de la S. I. C. M. Para las T. Franciscanos. Valencia.

nº 1251.

Un pastor con tres corderitos en madera de 60 cm y pintado.
Reverendo Padre Guardián de San Lorenzo O. F. M. Valencia.

nº 1252.

Reforma del altar de la Santísima Virgen de los Angeles, siendo talla en madera y decorado.
Excelentísima Señora Marquesa de Sardañola, para la Iglesia de San lorenzo Padres F. O. M. Valencia.

nº 1253.

Divina Pastora de 80 cm con 3 corderitos en madera y decorada.
Reverenda Madre Superiora de las T. Franciscanas de Avila. /

(Año 1922).

nº 1254.

Sagrario de 65 x 40, gótico dorado con oro fino.
Reverendo Padre Santiago Merseguer O. P. Valencia.

nº 1255.

Nuestra Señora del Carmen, sentada tamaño natural, en madera y decorada.
Reverenda Madre Saleta Torrè Superiora de la C. de la Barida. Balaguer. (Cataluña).

nº 1256.

Santísimo Cristo Piedad de 130 cm.
Señor Don Vicente Vega. Valencia.

nº 1258.

Nuestra Señora Milagrosa de 30 cm, más la capilla, dado en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora del Santo Hospital de Ver de Almería.

nº 1259.

Santa Bernardeta de 100 cm en madera y palillo decorada.
Reverendo José Sanchis Presbítero. Hellín. /

nº 1260.

Santa Bernardeta, de rodillas 100 cm en madera palillo y decorada.
Excelentísimo Reverendísimo Fray Atanacio Soler Obispo de Colombia.

nº 1261.

Lápida en mármol negro de 60 x 60 para el Sementerio de Paterna (Valencia).
Señora Ferrando.

nº 1264.

San José de 90 cm, en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora de Sordomudos. Valencia.

nº 1266.

Dos Angeles de 140 cm, en madera.
Reverendo Padre capuchinos de Colombia.

nº 1267.

Divino Niño Jesús de 50 cm modelo del Corazón, en madera decorado.
Señor Don Estevan Cabanes. Valencia.

nº 1268.

San Antonio de 50 cm, en madera decorado en fino.
Señora Ana. Valencia. /

(Año 1922).

nº 1272.

Nuestra Señora del Carmen de 100 cm en madera y decorada.
Señora doña Isabel Herrera Torres. Jimena de Jaén.

nº 1273.

Nuestra Señora de los Desamparados de 120 cm con trono en 4 Serafines en madera para vestir.
Reverendo Señor Vicario de Meliana (Valencia).

nº 1275.

Trono de nubes de madera y decorado en fino para Custodia.
Señora Doña Josefina Irazo. Valencia.

nº 1279.

Trono de nubes con 2 Angeles mancebos y marco de talla, para la Santísima Virgen del Milagro. todo dorado oro fino.

Doña Milagro Guzmán, para el Convento de los Reverendos Padres Dominicicos de Valencia.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 1280.

Beata Imelda de 130 cm yacente con las manos sobre el pecho, en madera para vestir.

Reverendo Padre Alejandro Martín O. P. Pamplona.

nº 1282.

Nuestra Señora de los Desamparados de 50 cm en madera decorada.

Reverendo Don Amadeo Núñez Cura Párroco de Picasent (Valencia).

nº 1283.

Nuestra Señora de los Desamparados de 60 cm en madera decorada.

Reverendo Padre Fernando Alcantarilla (Escolapio). Valencia.

nº 1284.

Anda para la imagen de Nuestra Señora del Perpétuo Socorro. para la Ermita de San Roque de Burjasot (Valencia).

Doña Adela Viuda de Villena (Valencia).

nº 1285.

Sagrado Corazón de Jesús, y San José de 130 figura, en madera decorados.

Señor Silla (Tallista) Valencia. /

(Año 1922).

nº 1286.

Grupo de las Tres Ave Marías, en madera decoradas, iguales al nº 1084.

Excelentísimo Reverendísimo Fray Atanacio Soler. Obispo de Colombia.

nº 1287.

Divino Niño Jesús de 30 cm tallado en madera y decorado en fino, modelo de pie.

Reverendo Padre Arsencio S. Puerto. O. P. de Barcelona.

nº 1289.

Grupo de las Tres Ave Marías en madera y decorada, de 70 cm, y urna Gótica tallada.

Excelentísimo Reverendísimo Señor Fray Atanacio Soler. Obispo de Colombia.

nº 1290.

San José de 60 cm en madera decorada para el Excelentísimo Reverendísimo Señor Obispo de Colombia.

nº 1292.

Dos Divinos Niños de cuna 6 Divinos Pastores todo en madera y decorado, también para el Excelentísimo Reverendísimo Padre Atanacio Soler Obispo de Colombia. /

nº 1293.

Altar barroco de 8 metros por 5, en madera y dorado en fino de 22 kilates, las imágenes espolinadas Extra. Denia.

Reverendo Don Felipe Císcar Vicario de las Monjitas de la Sangre.

nº 1294.

San Juan de la Cruz de 24 cm en madera y decorado en fino.

Señor Don Salustiano Lozada. Capitán. Valencia.

nº 1295.

Reforma del altar del Sagrado Corazón de Jesús, hacer 4 columnas, decorarlo todo, lo mismo que la Imagen del Señor, todo en bueno.

Reverendo Señor Cura Párroco de Museros (Valencia).

nº 1297.

Purísima de 130 cm modelo la de la Catedral con los Angelitos, en madera decorada todo en bueno.

Reverendo Señor Don Pedro Colomina. Cura Párroco de Cuatretonda (Valencia). /

(Año 1922).

nº 1298.

Dos caperuzas de talla en madera doradas con oro fino, para las imágenes de San José y San Francisco.

Reverenda Madre Erminia T. F. Superiora de Sordomudos de Valencia.

nº 1299.

Santísimo Cristo de 110 cm, en madera.

2 Angeles de 80 cm para el tabernáculo.

2 Angeles de 40 cm para el tabernáculo.

2 Angeles de 40 cm para Nuestra Señora de los Desamparados.

2 Capirusas de talla dorada para San José y Santa Marta (de 220 cm).

Reverenda Madre Sor Matilde de San José, Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Sueca.

nº 1300.

Trono de nubes con peana dora(da) para un Divino Niño Jesús, y reformar dicha imagen, en madera y dorada.

Señor Don Antolín Laoza. Villena. /

nº 1301.

Santa Lucia de 80 cm en madera decorada.

Reverendo Padre Santiago Merseguer O. P. Valencia.

nº 1302.

Grupo del Tránsito de San José de tamaño natural, con grande composición de Angeles, y reforma del altar todo tallado en madera y decorado en fino. Extra.

Reverendísimo Padre Benjamín María Puig. O. F. M. Convento de San Lorenzo de Valencia.

(En nota marginal: Destruído).

nº 1303.

Nuestra Señora de la Paloma de 100 cm en madera (para vestir).

Señor Don Gregorio Campos (Sacristán) Madrid.

nº 1304.

Sagrado Corazón de Jesús de 85 cm sentado con un Serafín besándole el pie y dos en el sillón, y urna para el mismo todo en madera y decorado.

Señora Doña Carmen Ferrer de Alcalá. Bailén (Jaén). /

(Año 1922).

nº 1305.

San Francisco de Paula de 60 cm en madera y decorado.

Señor Don Rafael Gonzales Valencia.

nº 1306.

Santísima Virgen de la Salud de 40 cm en madera y decorada.

Señor Don José Wieden (Oculista) Valencia.

nº 1307.

Divino Niño Jesús de 30 cm en madera y decorado.

Reverendo Señor Don José Santos Presbítero. Novelda.

nº 1311.

Grupo del Beato Juan de Ribera en madera y palillo, de tamaño natural, de rodillas ante el Santísimo Sacramento, para el altar mayor.

Reverendo Don Felipe Císcar Presbítero Capellán de las Monjitas Agustinas de Denia.

nº 1312.

Marco de talla dorada con remate escudo de la Orden de San Juan de Dios.

Reverendo Padre Superior de las Hermanas de S. J. D. Malvarrosa. (Valencia).

nº 1314.

Grupo de las Tres Ave Marías de tamaño natural, haciendo una apoteosis de Angeles con reforma del altar mayor todo en madera y decorado.

Reverendísimo Padre Laureano de Masamagrell. Provincial de los Padres Capuchinos. Dicho trabajo para el Convento de Totana.

nº 1315.

Nuestra Señora Milagrosa de 100 cm en madera decorada.

Reverendo Señor Párroco del Grau. (Valencia).

nº 1316.

Anda para la Santísima Virgen Milagrosa y San Vicente de Paul: modelo de tres puntas, con rica talla dorada en fino.

Señorita Consuelo Borrás Manises (Valencia).

nº 1318.

Santa Cecilia de 100 cm en madera y palillo decorada.

Reverendo Padre Eugenio de Vinalesa Capuchino. Dicha imagen para Catarroja (Valencia). /

(Año 1922).

nº 1322.

Nuestra Señora del Rosario de 130 cm, en madera, decorada cincelada en fino.
Santo Domingo y Santa Catalina de 100 cm, en madera y decorados.
Reverendo Padre Francisco González, Cura párroco de Novallos (Zaragoza).

nº 1324.

Grupo de San Antonio de 130 cm de figura con dos pobres y tres Angeles –mancebos todo en madera sin decorar.
Señora Doña María Cadau Pallarés. Villanueva de Castellón.

nº 1325.

Divino Niño Jesús sentado sobre trono de nubes, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Pedro Colomina. Cura Párroco de Cuatretoda.

nº 1327.

Arcángel San Rafael con Tobías de 65 cm en madera y decorado.
Señor Don Francisco Gonzálbez López. Notario de Sagunto. /

nº 1328.

Divino Niño Jesús del Sagrado Corazón de 30 cm, en madera decorado.
Señor Villarroya. Valencia.

nº 1329.

Dos Angeles de 50 cm para el altar mayor, en madera decorados.
Reverenda Madre Superiora T. F. de la Lactancia, de Valencia.

nº 1330.

Altar para el Santísimo Cristo, midiendo la cruz 315 x 180, y la y la pana (sic) 550 x 12 en madera Suecia, talla barroco toda dorada.
Reverendo Padre Pedro de Alcantera O. F. M. Cáceres.

nº 1331.

Dos lados de talla para el tabernáculo dorados oro fino. para los Salesianos de la calle Sagunto.
Don Enrique Vallvona. Valencia.

nº 1332.

Transformación del altar gótico dorado oro fino.
Reverenda Madre Superiora del Noviciado de las Hermanas T. F. de Moncada (Valencia). /

(Año 1922).

nº 1333.

Santísimo Cristo de 45 figura con cruz y docel proporcionado, en madera y decorado.
Reverenda Madre Hermanitas Ancianos Desamparados de Cullera.

nº 1334.

Altar de 350 x 210 gótico en madera y decorado, para la Santa Ana de 117 cm.
Reverenda Madre Superiora de las Hermanas de Santa Ana de Liria (Valencia).

nº 1335.

Grupo de dos Angeles mancebos con un marco de talla en madera decorada.
Señora Doña Milagro Guzmán, para el Convento de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

nº 1341.

San Antonio Abat de 30 cm y Sagrada Familia de 50, en madera todo decorado.
Reverendo Don Jaime Pascual Rios Presbítero. Alcira (Valencia). /

(Año 1923).

nº 1343.

Reforma de un Santísimo Cristo Piedad de 150 cm, hacer un estudio, baciario y encarnarlo.
Reverendo Señor Cura Párroco de Paterna (Valencia).

nº 1345.

Sagrados Corazones de Jesús y María de 120 cm, en madera y decorados.
Señor Don Carlos Torres. Valencia.

nº 1346.

Santo Domingo de 100 cm madera y palillo decorado.
Reverendo Padre Santiago Merseguer O. P. Valencia.

nº 1348.

Divino Niño Jesús de 30, en madera y decorado.
Señor Don Matías Peñalver, Cura Párroco de Almendros (Cuenca).

nº 1351.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, y anda para el mismo, todo tallado en madera y decorado.
Reverendo Padre Guardián de los Capuchinos de Valencia. /

(Año 1923).

nº 1355.

Divino Niño Jesús de 20, en madera sentado sobre trono de nubes decorado.
Señor Don N. Valencia.

nº 1356.

Nuestra Señora de los Desamparados de 85 cm figura más proporcionado, el trono de Angeles y hornacina, todo en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco (Don Felix) Grau (Valencia).

nº 1357.

Divino Niño Jesús de 30 cm, en madera y decorado.
Señor Don Salvador García Cabanilles. Godella. (Valencia).

nº 1358.

Divino Niño Jesús de 30 cm, en madera y decorado.
Reverendo Padre Avelino Valdepares O. P. del Convento de Barcelona. /

nº 1362.

San José de 150 cm, en madera decorado.
Excelentísimo Señor Don Juan Luís Pérez Obispo de Obiedo.

nº 1363.

Grupo de Nuestra Señora del Carmen con Santa Jertrudis y un Angel tres Almas nubes y lalmas, tallado en madera y decorado.
Reverendo Señor Don José Sanfeliu, Cura Párroco de Museros (Valencia).

nº 1364.

Trono de nubes, con un Angel, dos Angelitos y dos Serafines, para una anda de plata, para los Santos de la Piedra dichas imágenes restauradas, en madera y decorado todo Extra.
Reverendo Señor Don José Noguera López Cura Párroco de Sagunto (Valencia).

nº 1365.

Altar mayor gótico en madera y decorado oro y marfil, mano 11 x 4 metros tabernáculo y sagrario.
Reverendo Padre Javier General de los T. Capuchinos de Godella (Valencia). /

(Año 1923).

nº 1366.

Marco de 190 x 140 de luz con mesas de dos gradas, talla buena todo dorado en fino.
Señora Doña Manuela Rodriguez Jimena de Jaén.

nº 1371.

San José de 185 cm de figura para el altar mayor, en madera decorado.
Reverendísimo Padre Javier Solana General de los T. Capuchinos Godella (Valencia).
(En nota marginal: Destruído).

nº 1374.

Beata Juana Bautista de la Concepción de un metro arrodillada sobre nubes, en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora Trinitarias Consentaina (Alicante).

nº 1375.

Sagrado Corazón de Jesús para un nincho de 147 x 93 de ancho, tallado en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora de T. Franciscanas de Moncada (Valencia). /

nº 1376.

5 Mancebos de tamaño natural. San Buenaventura 5 Angelitos. 7 Serafines y 8 nubes, en madera y decorado.
Reverendísimo Padre Laureano de Masamagrell. Provincial de los Padres Capuchinos. (Para Totana).

nº 1377.

Purísima de 150 cm, total, tallada en madera y decorada.
Reverendo Padre Santos Hueso, Franciscano. Almansa (Albacete).

nº 1378.

Lapida de 70 x 55 x 45, Modelo.
Señor Don Vicente Cuesta. Valencia.

nº 1379.

San Antonio de Padua, con un niño pobre y un Angel mancebo, de 175 cm figura, más 25 de peana, tallado en madera y decorado.

Reverendos Padres Capuchinos del Convento de Santander. /

(Año 1923).

nº 1382.

San Francisco de Asís de 150 cm, en madera y palillo decorado.

Reverendo Señor Don Bartolomé López. Cura Párroco de Aguilas (Murcia).

nº 1383.

Nuestra Señora Milagrosa de 140 cm total, en madera y decorada.

Reverendo Señor Arcipreste de Alcira (Valencia).

nº 1384.

Altar mayor con tabernáculo y Sagrario.

Reverenda Madre Superiora de las T. F. de Sordomudos de Valencia.

nº 1385.

Sagrario de cedro y el interior oro fino.

Reverendo Padre Superior de los Hermaos de San Juande Dios de la Concepción (Gibraltar).

nº 1386.

Nuestra Señora del Rosario de 100 cm total, en madera y decorada.

Reverendo Don Blas Saiz, Cura Párroco de Sasamón (Burgos). /

nº 1387.

Arcángel San Rafael con Tobías, de 100 cm, en madera y decorado y urna para el mismo.

Reverendo Señor Rafael Torres Presbítero. Valencia.

nº 1388.

Lápida de mármol.

Señorita Ferrando. Calle Joaquín Costa. Paterna.

nº 1389.

Inmaculada de 170 cm total con un Angelito y dos Serafines, tallada en madera y decorada.

(Reverendo Padre Joaquín de Orihuela) para las misiones de Colombia.

nº 1390.

Mater Dolorosa de 160 cm figura y 20 cm de peana tallada en madera y decorada, para los mismos Padres Colombia.

nº 1393.

Divino Niño Jesús de 20, tallado en madera y decorado.

Señor Don Manuel Pérez Marín. Arrecife (Las Palmas) (Canarias). /

(Año 1923).

nº 1394.

Nuestra Señora de la Candelaria tamaño 125 cm, con sus andas de 12 faroles.
Excelentísimo Señor Fray Atanacio Soler. (Obispo de Colombia) Riohacha.

nº 1395.

Trono de nubes tallado en madera y decorado, para una imagen de María Auxiliadora.
Reverenda Madre Superiora de las Salesianas de Torrente (Valencia).

nº 1400.

Nuestra Señora del Carmen y San Antonio de Padua de un metro total en madera.
Señor Don Alfonso Garín. Valencia.

nº 1401.

Divino Niño Jesús de 50 cm en madera y decorado.
Don Antonio de A. Mogen. Bijastro (Alicante).

nº 1403.

Divino Niño, con concha tallada y decorada en madera trabajo bueno.
Reverenda Madre Superiora Hermanitas Ancianos Desamparados de Sueca.

nº 1406.

San Antonio de 60 cm, en madera y decorado.
Reverendo Padre Superior del Colegio de San Antonio Padres Franciscanos de Carcagente.

nº 1408.

Grupo de las Tres Ave Marías de tres metros sin enrayada, de madera y decorada, para los Reverendos Padres Capuchinos.
Doña María de la O. Soler Viuda de Márquez. Cuevas de Vera (Almería).

nº 1411.

Purísima 80 cm, con dos Angelitos en madera y decorada.
Señora Doña Enriqueta Viuda de arenas. Molina de Aragón.

nº 1412.

Beato Juan Bautista de la Concepción de un metro, arrodillado sobre trono de nubes, en madera y decorado.
Colegio de Hermanas Trinitarias de Concentaina (Alicante). /

(Año 1923).

nº 1414.

San Pedro de 110 cm, en madera y decorado.
Doña Teresa Abate. Calatayud.

nº 1415.

Excelentísima Señora Doña Pilar de Mazarredo Viuda de Zabalburu. Madrid.
Sagrado Corazón de María de 130 cm para los Reverendos Padres Dominicos.

nº 1416.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm con sillón 70 cm, madera decorado,
Señores Hijos de Bertomeu Valencia.

nº 1418.

Altar Gótico de 430 x 330 cm con dos puertas tallado en madera, dorado y marfil bruñido.
Grupo del Sagrado Corazón de Jesús con San Francisco y Santa Margarita, en madera y decorado.
Reverendo Padre Bienbenido de dos Hermanas T. Capuchino. Godella (Valencia)
(En nota marginal: Destruído). /

(Año 1924).

nº 1920.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm tallado en madera y decorado, modelo como el que hice para la
Catedral, clase buena.
Don Ramón Fernando. Calle Liñán 15. Grau.

nº 1921.⁷

San Buenaventura de 100 cm figura 40 cm de trono de nubes con dos Angelitos, todo en madera y
decorado.
Excelentísimo Reverendísimo Señor Obispo Pastrana.

nº 1422.

Grupo compuesto de tres Angeles con talla para un cuadro de Nuestra Señora del Milagro, todo en
madera y decorado. trabajo bueno.
Doña Milagro Guzman. Valencia.

nº 1423.

San Antonio tamaño natural reformarlo y decorarlo.
Reverendo Padre Superior T. Capuchinos de Godella (Valencia). /

(Año 1924).

nº 1424.

Divino Niño Jesús tallado en madera y decorado.
Reverendo Don Manuel Pérez Marín Presbítero Coadjutor. Lanzarote. (Las Palmas Arrecife).

nº 1426.

San Francisco Javier de 150 cm, un indio en madera y decorado.
Reverendo Padre Javier de Valencia General O. T. C. Godella (Valencia).

nº 1428.

Sagrado Corazón de Jesús de 130 cm total, en madera y decorado. Don Amadeo Núñez Cura Párroco de
Picasent (Valencia).

nº 1429.

Altar crucero gótico de 430 x 330, como el número 1418, más con dos complementos a los lados para que
resulte más ancho, para una gruta o cueva de Belén.
Reverendo Padre Bienbenido de Dos Hermanas, Superior T. Capuchinos de Godella (Valencia).

⁷ El registro nº 1921 como el nº 1920 obedece a un error en la numeración del manuscrito original.

(En nota marginal: Destruído). /

nº 1431.

Anda para una imagen de San Francisco de 150 cm toda dorada en fino, de un metro de cuerpo más los salientes.

Doña Mardalena Sarnosa Oliber. Líria (Valencia).

nº 1432.

Santa Teresa de Jesús de 120 cm. Reformarla hacer la cara y varios, decorarla con orlas todo bien, y un Divino Niño Jesús de 50 cm, de palillo también hacerlo bien.

Reverenda Madre Piora, Carmelitas Descalzas de la Encarnación. Cuerva.

nº 1435.

Nuestra Señora del Carmen de 50 cm en madera y decorada.

Reverendo Padre Orero O. F. M. Valencia.

nº 1437.

Jesús resucitado de 150 cm, en madera y decorado.

Don Francisco Miralles. Calle Bachiller 6. Hellín. /

(Año 1924).

nº 1438.

Nuestra Señora de los Pueyes de 110 cm, con un Pastor, con tres corderitos, y anda toda dorada, con 12 faroles, todo Madera y decorado.

Reverendo Don Esteban Escorza. Cura Párroco de Alcañiz (Teruel).

nº 1439.

Busto de Nuestra Señora de los Dolores, de tamaño natural, en madera decorada.

Doña Teresa Abate de Rubio. Calatayud.

nº 1440.

Enrayada de 170 cm, con el Espiritusanto dorada en fino, tallado en madera.

Don Remualdo Bertomeu Lledo. Tulada (por Denia).

nº 1441.

Anda de 70 cm, con armazón de hierro y talla trasflorada, dorado en fino, con 4 farolillos.

Reverenda Madre Pura Ximénez de San José Superiora de las Carmelitas de la Carida Tarragona. /

nº 1442.

Grupo de las Tres Ave Marías decorado, y dos urnas góticas con filetes dorados.

Excelentísimo Reverendísimo Señor Fray Atanacio Vicente Soler. Obispo de Riohacha. (Colombia).

nº 1444.

Anda de un metro más los salientes, de estilo compuesto, tallada en madera y decorada oro.

Reverendo Señor Cura Párroco del Grau (Valencia).

nº 1447.

Comulgatorio de 120 cm, compuesto de angeles y talla trasflorada todo dorado en fino, trabajo Extra.

Reverendo Señor José Gil Presbítero Director del Rosario. Villarreal (Castellón).

nº 1448.

Altar renacimiento de 10 metros por 335, para una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, en madera y decorada, oro y marfil.

Reverendo Padre Ezequiel de Bétera, Castellón de la Plana. /

(Año 1924).

nº 1449.

Anda de un metro para una imagen de 105, de talla compuesta barroco todo en madera dorada en fino. Señor Párroco del Cañavate (Cuenca).

nº 1450.

Grupo de las Tres Ave Marías de 80 cm total en madera y decorado, con enrayada y dos Angelitos. Reverendo Padre Pedro de Benisa. Don Fernando Muñoz. Almoines (Por Gandía).

nº 1451.

Dos Victorias de 2 metros en madera y palillo. para un arco-triunfal. Señores Desfilis y Cortés Valencia.

nº 1453.

Anda de 2 metros para una Santísima Virgen de Agosto de 175 cm, en madera oro y jaspes bruñidos. Señores de la Junta de la Virgen de Agosto. Almusafes. /

nº 1455.

Anda de un metro más los salientes, todo en madera, oro y jaspes bruñidos, Don Cristóbal Rodríguez facturado estación Zulema. Jerez.

nº 1457.

Sagrado Corazón de Jesús de 120 cm más la media esfera y peana, en mármol blanco. Reverenda Hermana Pilar M. de Selien C. de la C. Colegio de Carmelitas Guzmán el Bueno. León.

nº 1458.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm sentado, con sillón, dorado, en madera y decorado. Doña Eustaquia Escudero, de Peñaranda de Brocamonte. (Salamanca).

nº 1460.

Sagrario de 42 cm en madera talla trasflorada barroco, todo dorado en fino. Reverenda Madre Pura Garriges, Superiora de la Beneficencia de Alcoy.

nº 1461.

Sagrario todo dorado barroco.

Reverendo P. Catalá O. P. Pozito San Vicente Ferrer. (Valencia). /

(Año 1924).

nº 1462.

Grupo de Angeles nincho para las Tres Ave Marías y decoración de todo el altar oro y marfil.

Reverendo Padre Ezequiel de Bétera, Guadián Padres Capuchinos Castellón de la Plana.

nº 1465.

Templete de 6 metros gótico barroc. todo dorado.
Señor Guardiola. Requena.

nº 1466.

Altar gótico de 400 x 250 en madera y todo dorado oro fino.
Doña Milagro Salvá de Sales Presidenta de la Asociación de Nuestra Señora del Milagro. Alcira.

nº 1467.

Divino Niño Jesús, en madera y encarnado trabajo bueno.
Doña Concha Fuster. Calle Sorní. Valencia. /

nº 1469.

Un nincho con enrayada dorada en oro fino y reforma del altar mayor.
Superiora de las Obreras. Calle Viriato. Valencia.

nº 1471.

Reforma de la anda de San Roque haciendo 4 cartelones de talla y más talla dorado oro fino. trabajo bien.
Señor Cura Párroco de Rafelbuñol.

nº 1472.

Grupo San Bernardo María y Gracia de 60 cm en madera y decorado.
Don Bernardo (El Siglo) Valencia.

nº 1473.

San Luís Beltrán de 180 cm total en madera y decorado todo Extra.
Reverendo Padre Santiago Merseguer O. P. de Valencia.

nº 1474.

Beata Inés de Benigánim de 40 cm en madera y decorada en fino.
Doña Madalena Sornosa Oliber. Líria. (Valencia). /

(Año 1924).

nº 1475.

Anda con armazón de hierro, talla barroco toda dorada para Nuestra Señora del Rosario de 60 cm, hacerle dos serafines y enrayada.
Don José Sanfeliu Cura Párroco de Museros. (Valencia).

nº 1476.

Para la anda de la Purísima, hacer un trono con dos Angeles-mancebos y tres Serafines, en madera y decorado.
Reverendo Don David Mestre Coadjutor de Masamagrell (Valencia).

nº 1477.

Mater Dolorosa de 120 cm, en madera y decorada.
Doña M. L. de Artozcoz, Pasajes Bidelieta. (Guipúzcoa).

n° 1478.

San Vicente de 60 cm, en madera y decorado.
Don Vicente Carsí Vea. Avenida del Puerto. Grau. (Valencia). /

n° 1481.

Trasformar una imagen de Nuestra Señora del Carmen, hacerla sentada, con enrayada, hacer tabernáculo, el Sagrario y reforma del altar.
Reverenda Madre Superiora C. de la C. Benicasim.

n° 1484.

Púlpito, y trono de nubes para el tabernáculo, todo en madera y decorado.
Señor Guardiola. Castellón de la Plana.

n° 1485.

Grupo de la Divina Pastora con sus andas, tamaño pequeño, en madera, dorado.
Reverendo Padre Federico María de Albocácer, Capuchino. Para Barranquilla.

n° 1486.

Comulgatorio para cuatro, de renacimiento en madera dorado.
Doña Amparo Molla Viuda de Ros. Játiva (Valencia). /

(Año 1924).

n° 1489.

Decorar con oro fino, las andas de las Santas Hermanas María y gracia.
Don Bernardo Borrás. Carlet (Valencia).

n° 1490.

San Antonio de Padua de 150 cm, en madera y decorado.
Señor Don José Gil del Castillo Meliana (Valencia).

n° 1492.

Santísimo Cristo tamaño natural en madera y decorado.
Reverendo Don Pedro Montoya Presbítero. Borgas (Toledo).

n° 1495.

Nuestra Señora del Carmen de 50 cm.
Señor don Marcos Esteban López. Fortuna (Balneario).

n° 1499.

Divino Niño Jesús de 40 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Pedro Soda Párroco de Paracuellos de Jalón. /

n° 1502.

Purísima de 102 cm en madera y decorada.
Reverenda Madre Superiora de Trinitarias de Consentaina (Alicante).

n° 1507.

Sagrada Familia de 135 cm total en madera y decorada.
Reverendo Don Enrique Marco Presbítero Vicario de San Vicente Ferrer. Tortosa.

nº 1508.

Divino Niño Jesús, con cuna de concha con tres cartelas y baculo de talla y tres Serafines todo en madera y decorado en fino.
Reverenda Madre Sor Vicenta Tomás C. de la C. del Hospital de Alcoy (Alicante).

nº 1509.

Grupo de la Santísima Virgen del Pie de la Cruz con reclinatorio y urna, todo en madera y decorado.
Señora Viuda de Don Mariano Andreu. Horno Calle de las Barcas. Valencia. /

(Año 1924).

nº 1510.

Santa Rita de 60 cm total, en madera y decorada.
Señor Don Ricardo Olmos. Moncada (Valencia).

nº 1511.

San José de 140 cm total en madera y decorado.
Reverendo Don León de Ybarreche, Cura Ecónomo de Derio (Vizcaya).

nº 1513.

San Félix de Cantalicio, de 75 figura de cedro el abito, encarnado y la peana dorada.
Excelentísimo y Reverendísimo Señor Don Félix Bilbao. Obispo de Tortosa.

nº 1514.

Purísima, y San Prudencio de 95 cm total en madera y decorado todo Extra.
Encargo del Excelentísimo Señor Capitán General de Palencia, Don Ventura Fontán, para el Excelentísimo Reverendísimo Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia. /

nº 1516.

Sagrario barroco, talla trasflorada dorado en fino.
Reverenda Madre Pura Garrigo C. de la C. Superiora de la Beneficencia de Alcoy (Alicante).

nº 1520.

San Antonio de 70 cm en madera y decorado.
Doña Teresa Pons Viuda de Martí. Valencia.

nº 1522.

Mater Dolorosa de 150 total para vestir, en madera, decorada y peana dorada.
Reverendo Padre Ezequiel de Bétera. Castellón de la Plana.

nº 1526.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm, en madera y decorado.
Don Rafael González Rodríguez Administrador de Correos. Valencia.

nº 1527.

Grupo del Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm, con varios Angeles.
Doña Joaquina Rovira Viuda de Asensi, para Alcoy. /

(Año 1925).

nº 1528.

Altar, en madera talla, dorado y marfil.
Reverenda Madre Superiora del Asilo San Eugenio de Valencia.

nº 1529.

Sagrado Corazón de Jesús de dos metros total en madera y decorado.
Reverendo Don Francisco Guiñón Cura Párroco de Santa María de Villena.

nº 1530.

Altar con grupo de San Camilo y Santísimo Cristo de 130 cm en madera decorado.
Reverendo Padre Salvador Catalá. Superior de los Camilos de Valencia.

nº 1531.

San Vicente Ferrer, con trono de nubes y 4 Serafines, tamaño total 140 cm en madera y decorado.
Reverendo Señor Vicario y Señor Ruiz Civera. Museros. /

nº 1533.

Sagrario gótico todo dorado en fino. Reverenda Madre Superiora de las Hermanas Terciarias Franciscanas de Torrente (Valencia).

nº 1534.

Altar con grupo de San Antonio en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora del asilote San Eugenio de Valencia.

nº 1535.

Divino Niño Jesús de 75 cm más 8 cm de peana, tallado en madera y decorado.
Reverendo Padre Badal O. P. Manacor (Mallorca).

nº 1536.

Mater Dolorosa de un metro para vestir, con andas, en madera y decorada oro y marfil.
Señora Doña Carlota Talavera de Mata. Baños de Fortuna (Murcia). /

(Año 1925).

nº 1537.

Santísimo Cristo en piedra para la cripta del Asilo de San Eugenio.
Ilustre Señora Doña Joaquina Viuda de Asensi. Valencia.

nº 1540.

Carroza para la Santísima Virgen del Rosario, compuesta, de grupo de Angeles y talla trasflorada, decorada con oro fino trabajo Extra.
Reverendo Señor Mosen José Gil. Villarreal.

nº 1541.

Sagrario talla compuesta, todo dorado.
Doña Antonia Lázaro de Hernández. Valencia.

nº 1542.

Frontal tallado en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora de las Obreras. Valencia. /

nº 1546.

San José de 70 cm, Obrero trabajando en el banco, con el Divino Niño de pie en madera y decorado.
Reverenda Madre Pura Garriga Superiora de la Beneficencia de Alcoy.

nº 1547.

Purísima de Murillo de dos metros total con esfera y peana, con dos Angelitos.
Reverenda Madre Superiora del Colegio de Santa Ana del Camino del Grau (Valencia).
(Dicha imagen en madera y decorada).

nº 1549.

Sagrado Corazón de Jesús de 130 cm, en madera y decorado en 1ª.
Muy Ilustre Señor don Víctor Alegre Rector de Seminario de Teruel.

nº 1551.

San Antonio de 145 cm, grupo con Divino Niño un pobre y reclinatorio.
Reverendo Señor Don León de Ybarreche Derio. (Vizcaya). /

(Año 1925).

nº 1552.

Sagrario en madera y talla trasflorada barroco dorado todo oro fino.
Reverenda Madre Sor María del Pilar Rivera. Superiora C. de la C. Hospital Militar. Gomes Jordana.
Melilla.

nº 1555.

Comulgatorio de haya pulimentado de 150 cm por 85.
Superiora de Sordomudos T. F. Valencia.

nº 1557.

Reforma del retablo del Oratorio de Palacio Arzobispal Vía Crucis en talla dorado oro fino.
San José de 50 en madera y decorado.
Excelentísimo y Reverendísimo Señor Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia.

nº 1559.

San Luís Gonzaga de 130 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Camilo Porta. Cura Regente de Moncada (Valencia). /

nº 1560.

7 Serafines en madera y decorados, para el altar de Nuestra Señora del Milagro, de la Parroquia de Alcira
(Valencia).
Doña Milagro Salva de Sales.

nº 1561.

Dosel tallado en madera y todo dorado oro fino, estilo barroco, (para el Señor) de 90 cm total.
Reverendo Señor Don José Noguera López. Sagunto (Valencia).

nº 1562.

Sagrada Familia de 60 cm, en madera y decorada.
Señor Don Buenaventura Ferrán. Teruel.

nº 1564.

Reforma de una Santa María Magdalena de 160 cm y decorarla con orlas y peana dorada.
Farmacia de la plaza Cajeros de Valencia.

nº 1564. Duplicado.

Reformar, imagen de Nuestra Señora del Carmen, de estar de pie hacerla sentada y decorarla en bueno.
Reverenda Madre Sor Tarín de San Vicente Superiora, Carmelitas de la C. de Benejama. /

(Año 1925).

nº 1568.

Purísima de 178 cm total tallada en madera y decorada, con dos Angelitos.
Reverendo Don Pedro Gomis Cura Párroco de Tabernes de Valldigna. (Valencia).

nº 1569.

Purísima 155 figura, con la peana 250 cm en madera y decorada trabajo de estudio.
Excelentísimo Reverendísimo Señor Don Francisco Frutos Valiente. Obispo de Jaca (Huesca).

nº 1570.

Altar y anda para la imagen de Santa Bárbara en madera sin decorar.
Señoras Clavariesas de Santa Barbera de Moncada (Valencia).

nº 1571.

Santísimo Cristo de 170 cm de figura, en madera.
Reverenda Madre Superiora. Carmelitas Descalzas Madrid.

nº 1572.

Reformar imagen de Nuestra Señora del Carmen de 100 cm, vestirla de palillo y decorala.
Reverenda Madre Sor Tarín de San Vicente C. de la C. Benejama. /

nº 1573.

Nuestra Señora del Carmen de 100 figura y 31 de nubes con peana, más la corona.
Señorita Mercedes Martí Calle Reyes 18. Grau (Valencia).

nº 1576.

San José de 125 de figura más la peana, modelo el que hice para San Andrés.
Señor Don José Gil del Castillo. Valencia.

nº 1577.

Reforma del altar de Nuestra Señora del Carmen, hacer mucha talla y dorarla con oro fino, y los planos marfil.

Reverendo Señor Cura Párroco de Vinalesa (Valencia).

nº 1579.

Talla dorada con oro fino para el altar del Sagrado Corazón de Jesús, Asilo de San Eugenio.
Muy Ilustre Señora Doña Joaquina Rovira Viuda de Asensi. Valencia.

nº 1580.

Dos Angeles Mancebos, 2 Angelitos grupo de talla para las andas de San Bernardo.
Don Bernardo Borrás Monzó. Carlet (Valencia). /

(Año 1925).

nº 1581.

Urna y reclinatorio estilo Luís XV en nogal del país, y dorada la urna por el interior con oro fino.
Excelentísimo Señor Dolz, General. Valladolid.

nº 1583.

San José de 160 cm más 29 de peana y altar para dicha imagen, (Visantina) todo en madera y decorado.
Reverendo Padre Leopoldo Bataller, Superior Hermanos San Juan de Dios. Malvarrosa (Valencia).

nº 1584.

Dos matronas 6 Angelitos 4 Serafines para la carroza del Rey, para la batalla de flores. Señor Villalba.
Madrid.

nº 1585.

Confesonario, madera pulimentada color nogal.
Señor Don Pedro Rubio y Doña Teresa Abate. Calatayud. /

nº 1586.

Trono de nubes con tres Serafines para el anda de San José y decorarla.
Junta de San José. Paterna (Valencia).

nº 1587.

Santísimo Cristo de 160 cm figura más la cruz proporcionado todo en madera decorada.
Señor Don Salvador Gay. Gran Vía 10, 3ª. Valencia.

nº 1588.

San Francisco Javier de 150 cm total, con dos niños-indios, en madera y decorado.
Reverendísimo Padre Javier Llana, General O. T. C. de Godella (Valencia).

nº 1589.

Divino Niño Jesús, con concha tallada y dorada oro fino, (en madera).
Reverendo Mosén Pascual Nácher Presbítero. Villarreal.

nº 1590.

Nuestra Señora de la Purificación de 50 cm, en madera y decorada.
Señora Señora Chirivella librería de la Calle Saragoza. Valencia. /

(Año 1925).

nº 1593.

Dos retablos con dos columnas en madera decoradas para el tabernáculo del altar mayor, Padres Capuchino, Totana.

Reverendísimo Padre Laureano de Masamagrell Provincial.

nº 1598.

Anda para la Patrona Santísima Virgen con armazón de hierro, revestido de talla dorada trasflorada dorado oro fino, dos Angeles manzebos, todo Extra, lo mejor.

(En llave al margen derecho del texto: Villar del Arzobispo).

nº 1599.

Divina Niña María de 70 cm en madera y decorada.

Reverendas Madres Mercedarias de Lorca.

nº 1600.

Retablo dosel gótico de 300 x 120 en madera decorado todo dorado.

Don Manuel Rodríguez. Calle Fuente. Jimena de Jaén. /

nº 1601.

Cuatro Angeles góticos de 60 cm y 4 de 50 cm, en madera sin decorar.

Señor Benedito. Valencia.

nº 1602.

Nuestra Señora del Rosario de 50 cm, hacerle la restauración sin quitarle el carácter antiguo.

Señores Camareros. Museros (Valencia).

nº 1604.

Tabernáculo redondo en madera todo dorado y Sagrario.

Reverenda Madre Superiora Sor Leonor Millán. Parque de Santa Ana, Camino del Grau Valencia.

nº 1606.

Santísimo Cristo, con andas grupo con el Conde, todo en madera y decorado.

Don Miguel Barberá. Oliva (Valencia).

nº 1607.

Nuestra Señora Patrona, sentada de 60 cm, tallada en madera y decorada carácter antiguo.

Señoritas Elvira y Josefina. Algemesí. (Valencia). /

(Año 1925).

nº 1608.

Grupo de Nuestra Señora del Carmen de madera, hacerle reforma y decorarlo.

Reverenda Madre Sor A. de las Mercedes, Priora de las Agustinas Regoletas de Requena.

nº 1610.

Trono de nubes, con un Angel-mancebo dos Angelitos y tres Serafines, con dos gradas y cúpula, todo en madera y decorado.

Reverenda Madre Liduvina Besalduch de la C. Burriana.

nº 1612.

San Pancrasio de 80 cm en madera decorado.
Doña Milagro Guzmán. Valencia.

nº 1612. Duplicado.

Beata Imelda de 80 cm en madera decorada.
Reverenda Madre Sor Asunción Calpe Superiora de las Dominicicas de San Gegerio el Magno. Alcañiz
(Teruel). /

nº 1613.

Altar-tríptico de aya de 380 x 160 pulimentado trabajo bueno.
Señora de Espinós. Valencia.

nº 1614.

San José de 60 en madera decorado en bueno.
Don Ilario Abadía San Martín. Valencia.

nº 1615.

Sagrado Corazón de Jesús de 180 cm de figura y 20 de peana, en madera decorado.
Muy Ilustre Señor Don Juan Bautista Redo Mayordomo de Palacio Equipascual (sic) Oviedo.

nº 1616.

Altar de Nuestra Señora de Lidón Patrona, reformarle y dorarlo todo con oro fino.
Reverendo Don Salvador Gozalbo Presbítero. Castellón de la Plana.

nº 1617.

Altar mayor de 15 metros de la Parroquia Santísima Trinidad, todo en madera y dorado en fino.
Reverendo Señor Don Santiago Fabra. Cura Párroco. Castellón de la Plana. /

(Año 1925).

nº 1618.

Sagrado Corazón de Jesús de 120 cm en madera decorado.
Reverendo Padre Miguel Pérez. Escuelas Salesianas. Orense.

nº 1520.

Dos tronos de nubes para dos imágenes, y una peana gótica para la Custodia, en madera y decorada.
Excelentísimo Señor Marqués de Lara. Valencia.

nº 1521.

Sagrada Familia de 55 cm, en madera y decorada.
Don Perfecto Sendra. Gandía.

nº 1628.

Santo Domingo Niño, de 100 cm total en madera decorado.
Doña Milagro Guzmán. Valencia.

nº 1529.

Enrayada de 300 x 190 en madera dorada oro fino.
Reverendo Padre Catalá O. P. Capellán del Pozito de San Vicente Ferrer. Valencia. /

nº 1632.

Trono de nubes con enrayada dos Angeles y 6 Serafines para la Custodia, todo Extra, en madera y decorado.
Señor Don Modesto de Puertoles Pardo de la Casta. (Para el altar Mayor de la Trinidad) Castellón de la Plana.

nº 1634.

San Miguel de 140 figura para el altar de la Patrona Nuestra Señora Lidón en madera y decorado.
Castellón de la Plana.

nº 1635.

Anda de armazón de hierro rebestida de talla en madera, barroco toda dorada en fino, para un San Vicente Ferrer de 80.
Reverendo Señor Don Enrique Ibáñez Rizo. Beneficiado de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia. Para la Parroquia de Gabarda.

nº 1636.

Anda para una Purísima, la armazón de hierro talla en madera estilo compuesto, toda dorada en fino.
Reverendo Señor Cura Párroco de D. J. Miralles. /

(Año 1926).

nº 1638.

Busto del Santo Cristo de Limpias de tamaño natural en madera y decorado.
Señorita Enriqueta Arenas. Molina.

nº 1639.

Columna de talla en madera para un Sagrado Corazón de Jesús, y pilastras todas doradas.
Señor Espinós. Valencia.

nº 1648.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco de Faura.

nº 1650.

Relieve en madera decorado de Nuestra Señora del Milagro, y urna de aya talla pulimentada.
Doña Milagro González Presidenta de la Asociación del Milagro. Padres Dominicos de Valencia.

nº 1651.

Altar bizantino, en madera decorado.
Señores de la Junta de Palacio Obispal de Castellón de la Plana.

nº 1652.

Santo domingo de 130 cm, en madera decorado.
Reverendo Don Juan Carrillo. Capellán de los Reyes. Toledo. /

nº 1654.

Nuestra Señora del Carmen de 140 cm, con grupo de Angelitos y Serafines, con andas tallado todo en madera y decorado en fino.

Reverendos Padres Carmelitas de Castellón de la Plana.

nº 1656.

Reforma y restauración de un San Pedro, de madera y decorarlo.

Reverendo Padre J. Gomis Ginestra. Cura Párroco de Tabernes de Valldigna.

nº 1657.

Comulgatorio en madera decorada la talla.

Reverendo Señor Cura Párroco de Manises.

nº 1658.

San Antonio de Padua de 170 cm total en madera y decorado.

Reverendo Padre Eugenio Chanbel Redentorista. Administrador del Perpétuo Socorro. Madrid (10).

nº 1661.

Dos credencias en madera color marfil.

Reverendo Padre Federico Fuertes Presbítero. Para el oratorio del Palacio Obispal. Castellón de la Plana. /

(Año 1926).

nº 1662.

Sagrado Corazón de Jesús de 120 cm, en madera y decorado.

Señores de Carpi. Castellón de la Plana.

nº 1664.

Purísima de 120 en madera y decorada.

Señorita Matilde Vázquez Presidenta de las Hijas de María. Novallas. (Zaragoza).

nº 1666.

Dos retablos en madera, y decorados la talla oro fino planos marfil.

Señorita Manuela Rodríguez. Jimena de Jaén.

nº 1669.

Trono de nubes para el tabernáculo y Sagrario, en madera dorado en fino.

Reverenda Madre Superiora de las T. Franciscanas de Moncada (Valencia).

nº 1670.

Retablo gótico de 371 x 250, en madera dorado en fino.

Reverendo Don Salvador Gozalbo Presbítero. Castellón de la Plana.

(En nota marginal: Para la Iglesia de San Nicolás). /

nº 1671.

Santísimo Cristo de la agonía un metro de figura, y otro Santísimo Cristo de 40 cm tallados en madera y decorados.

Doña Remedios Latorre. Villarreal.

- nº 1672.
San Francisco de Asís de 170 cm en madera y decorado.
Superiora T. Franciscanas Reverenda Madre Jacinta de San Luís. Cabañal (Valencia).
- nº 1673.
San Elías, y restaurar las andas.
Hermanos Asociación de San Elías, Parroquia de Santa Cruz. Valencia.
- nº 1678.
Anda de 80 cm de cuerpo, armazón de hierro, con talla barroco en madera y dorada en fino.
Reverendo Señor Cura Párroco de Peñíscola (Castellón de la Plana).
- nº 1679.
San Antonio de 180 cm, en madera y decorado.
Reverendo Padre Miguel Pérez. Director del Oratorio Salesiano María Auxiliadora. Orense. /
(Año 1926).
- nº 1680.
Divino Niño Jesús, sentado, en madera y decorado.
Reverendo Don Ricardo Barros Presbítero. Alcira (Valencia).
- nº 1681.
Sagrado Corazón de Jesús, de 155 cm, en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco de Benifaraig (Valencia).
- nº 1683.
Nuestra Señora del Rosario, de 180 cm, en madera de cedro, y decorada en fino.
Reverendo Padre Jacinto Jesús Palacios O. P. de Guayaquil (Ecuador).
- nº 1685.
Nuestra Señora del Rosario, sentada de 70 cm figura, en madera y decorada.
Don Sexariano López. Director Simarro AT Valencia. /
vº.
- nº 1687.
Santísima Virgen del Carmen de 80 cm, en madera decorada.
Reverendo Padre Castor Álvarez, Tánger.
- nº 1688.
San Francisco de Asís de 110 centímetros, en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora T. Franciscanas Arenas de San Pedro.
- nº 1690.
Santísimo Cristo, tamaño pequeño, en madera y decorado.
Señora Doña Carmen Arguibula Viuda de Bueso. Valencia.
- nº 1691.

San Francisco de 170 cm. (capuchino) en madera decorado.
Reverendo Padre Agustín de Albocacer. Totana.

nº 1692.

Busto del Beato Juan Grande en madera decorado.
Reverendo Padre Superior de los Hermanos de Sal Juan de Dios Malvarrosa. (Valencia). /

(Año 1926).

nº 1693.

San José de 140 cm, en madera decorado modelo el Divino Niño de pie 80 cm.
Reverendo Don Salvador Gozalbo Presbítero. Castellón de la Plana.

nº 1694.

Tres tronos de nubes en madera y decorado para la carroza del Rosario, y dos pedestales de talla en fino.
Reverendo José Gil. Presbítero. Villarreal.

nº 1695.

Altar de 77 x 2. 80 Gótico en madera todo dorado en fino.
Reverenda Madre Superiora Casa de la Salud. T. F. Camino del Grau (Valencia).

nº 1696.

Trono de nubes, en madera decorada para la Santísima Virgen del Remedio.
Reverendo Señor Cura Párroco de Alfara del Patriarca. (Valencia). /

nº 1697.

Nuestra Señora de la Consolación de 155 cm, en madera decorada.
Reverenda Madre Superiora del Colegio de la Consolación. Villarreal.

nº 1698.

Divino Niño Jesús, en madera, con concha toda dorada en fino.
Reverendo Mosén Nácher Presbítero. Villarreal.

nº 1701.

Sagrario de talla compuesta en madera, todo dorado oro fino.
Reverendo Don Jesús Gresa Presbítero. Valencia.

nº 1702.

Divino Niño Jesús de 60 cm en madera, decorado. Bonrepós.

nº 1703.

Cuna en madera para un Divino Niño Jesús.
Reverenda Madre Superiora de las C. de la C. Villena. /

(Año 1926).

nº 1704.

Carroza e imagen de San Antonio, con composición de Angeles-mancebos, Angelitos, y varios serafines con trono de nubes con un pobre, enrayada, todo en madera tallada trasflorada sobre armazón de hierro, y tres ruedas todo decorado. trabajo Extra.

Reverendo Padre Rosendo Lloréns O. F. M. Villarreal. Castellón.

nº 1706.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 cm, en madera y decorado.

Don Ramón Yrurzum, C. Conquista 203. Valencia.

nº 1707.

Dos Angeles de 100 cm, de madera decorada para el comulgatorio.

Reverenda Madre Sor celestina de la Cruz. Señoritas sordos ciegos. Madrid.

nº 1709.

Nuestra Señora del Carmen de 110 cm en madera y decorada.

Don Fernando López. Godelleta (Valencia). /

nº 1710.

Beata Imelda de 130 cm, en madera decorada.

Reverendo Padre Vicente Velasco O. P. La Coruña.

nº 1711.

Templete de 120 cm en madera tallada plateresco compuesto; todo dorado en fino; para el Señor Reverendo Don José Noguera, Arcipreste de Sagunto.

nº 1712.

Comulgatorio gótico, en madera.

Reverenda Madre Superiora del Noviciado, T. F. de Moncada (Valencia).

nº 1713.

San Francisco de Asís de 90 cm, en madera decorado sin oro solo en la peana.

Don Domingo Orero. Segorbe (Provincia de Castellón).

nº 1714.

Santo Domingo de Guzmán de 125 cm, en madera decorado.

Muy Ilustre Señor Don Juan Carrillo. Capellán de Reyes. Toledo. /

(Año 1926).

nº 1718.

Santa Teresa de tamaño natural en madera para vestir, Espíritu Santo.

Muy Ilustre Señor Don Juan Benavet. Canónigo. Valencia.

nº 1720.

Angel decorado Extra, espolinado para la Inmaculada.

Planes (Alicante).

nº 1721.

Piedad de 155, con anda sepulcro, en madera y decorado.

Reverendo Señor Cura Párroco de Alacuás (Valencia).

nº 1722.

Gradas con balaustrada en madera y decorado con oro fino para el Monumento.
Reverenda Madre Superiora. Casa de Salud. Camino del Grau. (Valencia).

nº 1724.

San Rafael de 50 cm en madera decorado.
Doña Esperanza Lloréns. Calle Fresquet 42. Valencia. /

nº 1727.

Santa Teresa y San Luís de 110 cm, en madera y decorado.
Muy Ilustre Señor Don Juan de Dios Martínez. Canónigo de Gandía (Valencia).

nº 1728.

Sagrado Corazón de Jesús de 115 total, en madera de cedro pulimentado, cara manos y pies color marfil patinado.
Muy Ilustre Señor Doctor Don Fernando Rodríguez Fornos. Valencia.

nº 1730.

Urna gótica para el altar de San José, colocar el Arcángel San Rafael. en madera dorado oro fino.
Reverendo Señor Don José Noguera Cura Párroco de Sagunto.

nº 1736.

Arca para el monumento con enrayada trono de nubes y peana, en madera todo dorado con oro fino, para el Monumento, trabajo Extra.
Reverendo Don Jacinto Moreno, Superior de la casa de la Salud de Santa Ageda de Mondragón. /

(Año 1927).

nº 1737.

Tres relieves de 70 cm en madera decorada.
Señor Orrico. Valencia.

nº 1743.

Divino Niño Jesús sentado sobre trono de nubes y peana, en madera decorado.
Reverendo Don Vicente Peiró Presbítero. Foyos.

nº 1744.

Reformar y decorar un San José y San Juan de la Cruz de 150 cm.
Reverenda Madre Amalia del Sagrado Corazón de Jesús, Priora de las Carmelitas Descalzas, Cuevas (Toledo).

nº 1745.

2 Angeles de 130, en madera y palillo, decorados.
Reverendo Don José María Badía, Cura Párroco de Fortaleny. /

nº 1747.

San José de 85 cm, en madera decorado.

Reverendo Doctor Jaime Carbonell Presbítero. Parroquia de San José. Gandía.

nº 1750.

San Jacinto de 124 cm en madera, decorado.
Hermano Fray Jacinto Dominico. Valencia.

nº 1751.

San Luís Beltrán de 125 cm en madera y decorado.
Hermano Fray Jacinto O. P. de Valencia.

nº 1752.

Templete con trono de nubes para la Custodia en madera y decorado.
Reverendo Padre Constantino Superior Capuchinos de Alicante.

nº 1753.

Nuestra Señora de Lidón de 50 cm más con trono de nubes y Angeles, en madera y decorado.
Reverendo Don Salvador Gozalbo Presbítero. Castellón de la Plana. /

Año 1927.

nº 1754.

Santísima Virgen del Carmen de 80 más con trono de nubes y peana, en madera decorada.
Reverendo Mosén Nácher, para Don Eduardo Manzana. Cura Párroco de Eslida (Castellón).

nº 1755.

Divino Niño Jesús en madera y decorado, Don Salvador Fon. Cura Párroco de Planes (Alicante).

nº 1756.

San Francisco de Asís de 180 cm en madera con el Santísimo Cristo, todo en madera el abito al natural,
trabajo Extra ò sea estudio.
Reverendo Padre Fray José Jordá O. F. M. Superior del Convento de Alicante.

nº 1760.

Sagrado Corazón de Jesús, sentado sobre un sillón, en madera decorado.
Reverenda Madre Superiora de las Hijas de la Caridad. Beneficencia de Guadalajara. /

nº 1761.

Sagrado Corazón de Jesús de 67 cm, en madera y decorado, para el Colegio de San José de la calle
Alborada.
Don Miguel Amorós Director. Valencia.

nº 1762.

Santa Teresa de Jesús de 110 cm en madera y decorada.
Don Miguel Amorós, para D. Pedro Planes. Ciudad Real.

nº 1763.

Nuestra Señora del Rosario de 130 cm en madera y decorada.
Muy Ilustre Señor Don Juan Carrillo Capellán. Toledo.

- nº 1764.
Comulgatorio, en madera y dorado en mate y brillo.
Monjitas de Jerusalén C. de San Vicente. Valencia.
- nº 1765.
Santísimo Cristo de 40 cm, más la cruz en madera.
Reverendo Padre Laureano de Masamagrell. Provincial Capuchino. Valencia. /
(Año 1927).
- nº 1767.
Dos marías = candelabros y cruz en talla madera, estilo bizantino.
Reverendo Padre Modesto guardián Capuchinos.
(para el altar de los T.A.M) Castellón.
- nº 1768.
Trono de nubes y peana para la Custodia, en madera y dorado en fino.
Señores T. Franciscano de Nuestra Señora de la esperanza. Torrente.
- nº 1769.
Divino Niño Jesús, de 40 cm, en madera y decorado en fino,
Hermano Constantino Roco O. de San Juan de Dios de Calafell (Tarragona).
- nº 1770.
Santa Paula Virgen y Mártir de 70 cm, en madera y decorada.
Doña Isabel Linares Viuda de Lloret. Villajoyosa (Alicante). /
- nº 1771.
Vengalero, tallado renacimiento español pulimentado. trabajo bueno,
Don Pedro Rivera. Valencia.
- nº 1772.
Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm, en madera decorado, modelo sentado sobre sillón.
Don Benito Prieto Rodríguez. Liria (Valencia).
- nº 1773.
Frontal de 223 x 100 con 4 medias columnas, dorado y piedras jaspes.
Doña Rafaela Viuda de González. Muro (Alicante).
- nº 1774.
Banqueta de nogal tallada estilo compuesto y dorada oro fino.
Don Pedro Rivera. Valencia.
- nº 1775.
San Vicente con cartabones de talla dorada para el tornavoz del Púlpito de la parroquia de Moncada.
(Valencia).
- nº 1776.

Sagrado Corazón de Jesús de 135 cm, en madera y decorado.
Excelentísimo señor Marqués de Vado. Altura. /

(Año 1927).

nº 1777.

Dos reclinatorios góticos caoba y dorado oro fino, con almodillas de terciopelo. Valencia.

nº 1778.

Sagrado Corazón de Jesús, tamaño pequeño en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora de las Reparadoras de Valencia.

nº 1779.

Grupo de Almas con llamas para una Santísima Virgen del Carmen, en madera y decorado.
Fray Juan de Benisa.

nº 1781.

Santísima Virgen de Agosto de 80 cm en madera para vestir.
Madre Superiora Siervas de María. Zamora.

nº 1782 y 84.

Decorar el altar de Santa teresa como el del Carmen.
Hijas de Santa Teresa de Vinalesa (Valencia). /

nº 1783.

Divino Niño Jesús de treinta figura sentado sobre trono de nubes, en madera.
Reverendo Señor Don Ricardo Borrás. Cura Párroco de Alcalá de Favara.

nº 1786.

Reformar el altar del Santísimo Cristo de Alboraya.

nº 1788.

San Joaquín de 114 cm en madera para vestir.
Don Antonio Laoza. Villena.

nº 1789.

Santa Teresita de 75 cm, en madera de cedro y decorada.
Señorita Herrieta de González para el Reverendísimo Padre Joaquín de Orihuela. Palacio Episcopal. Santa Marta.

nº 1790.

Dorar con oro fino el altar de Nuestra Señora del Carmen.
Reverendo Don Ramón Presbítero Vicario de Moncada (Valencia).

nº 1792.

Tabernáculo-bizantino, en madera dorado con oro fino, para el altar mayor.
(quitar el que ay y facturarle à Granada).
Reverendo Padre Provincial de los Hermanos de San Juan de Dios. Malvarrosa. (Valencia). /

Año 1927.

nº 1793.

Enrayada de 195 x 115, compuesta de tres Serafines con grupos de nubes todo decorado con oro fino por las dos caras.

Reverendo Don Miguel Beneito Cura Párroco de Castalla.

nº 1794.

San Juan de Dios y San Rafael de 70 cm, en madera y decorados.

Reverendo Padre Jacinto Moreno, Superior Hermanos de San Juan de Dios, Mondragón (Guipuzcua).

nº 1795.

Sagrario-renacimiento, dorado por el interior y por fuera oro y color marfil.

Reverendo Don Luís María Cid y Pozo. Prefecto del Oratorio Salesiano). Capello (Alicante).

nº 1798.

San José de 50 cm en madera y decorado, el Divino Niño de pie sobre nubes.

Señora N. de Meliana (Valencia). /

nº 1799.

Santísimo Cristo de 30 cm más la cruz, modelo à la agonía.

Reverendo Don Leonardo Gascó Presbítero. Mogente.

nº 1800.

Divino Niño Jesús en madera y decorado, con un estuche trabajo de estudio.

nº 1801.

Retablo gótico con mesa, en madera pulimentado, modelo tríptico.

Reverendo Don Federico Ferreres Provicario del Arzobispado de Valencia.

nº 1802.

Dos anforas de talla compuesta en madera y doradas oro fino.

Reverendo Señor Cura Párroco de Moncada (Valencia).

nº 1804.

Santísimo Cristo de 180 figura la cruz de madera de cedro, decorado trabajo de estudio.

Señor Don Juan Antonio Tormo. Albaida. Facturado à Colombia. /

Año 1927.

nº 1805.

Purísima y anda hacer reforma y decorarla en bueno.

Reverendo Señor Don José María Serra Cura Párroco de Benichembla.

nº 1806.

Sagrada Familia de 72 cm en madera con movimientos en las articulaciones para vestir (Belén).

Reverendo Don Vicente Calafí Coadjutor de Consentaina (Alicante).

nº 1807.

En la capilla del Santísimo Cristo decorar, con oro fajas y cordones de oro fino.
Reverendo Señor Cura Arcipreste de Moncada (Valencia).

nº 1808.

San José obrero trabajando y el Divino Niño con una cruz, en madera, decorado de 45 cm.
Señor Castelló. Moncada (Valencia). /

nº 1809.

Concha con tres cartelones de talla dorada en fino para un Divino Niño Jesús.
Reverenda Madre Superiora T. F. Alqueria de la Condesa.

nº 1812.

San Vicente de Paul de 60 cm en madera y palillo, decorado.
Reverendo Don Cipriano Centelles Presbítero. Valencia.

nº 1813.

Modelo de lápida para hacerla en mármol Don Vicente Costa. Valencia.

nº 1814.

Divino Niño Jesús en madera y decorado para las Hermanas C. de la C. Gandía.

nº 1815.

Urna para Monumento toda de talla dorada, para las Hermanas Capuchinas. Agullen (Por Játiva).

nº 1816.

Sagrario para exposición menor para el altar del Rosario todo en madera con grupo de Angeles, Extra.
Reverendo Don José Avellano Capellán del Rosario. Villarreal. (Castellón). /

Año 1927.

nº 1817.

Nuestra Señora de los Desamparados de 60 cm tallada en madera y decorada.
Don José Angeles. Benimámet (Valencia).

nº 1818.

Marco de talla compuesto barroco con un Angel, un Angelito y Serafines todo decorado oro fino. para la imagen de la Santísima Virgen Convento de Santa Tecla, San Vicente de la Roqueta. Catarroja. Valencia.

nº 1821.

Expositor-menor, compuesto de un corazón de María con dos Angeles mancebos y enrayada, todo con oro fino, en madera tallada. Villarreal.

nº 1823.

Sagrado Corazón de Jesús de 40 cm en madera y decorado.
Don Francisco Noval Zafraned. Lécara. Zaragoza. /

nº 1824.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 cm, en madera y decorado, con enrayada.
Moncada (Valencia).

nº 1827.

Cuna tallada en madera y dorada oro fino.
Manicomio de Valencia.

nº 1828.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm tallado en madera y decorado.
Don Vicente Pons. Calle Císcar 20. Valencia.

nº 1829.

San José de 60, en madera palillo y decorado.
Hermanos de San Juan de Dios Malvarrosa (Valencia).

nº 1830.

Santísimo Cristo de 35 figura más la cruz proporcionada, en madera y encarnado.
Señoras N. Andalucía. /

Año 1928.

nº 1832.

Altar, reformar y decorar tallado en madera.
Muy Ilustre Señor Don José Bernal Director de la Cruz-Roja Valencia.

nº 1834.

Santa Catalina de 120 figura y 20 de peana, en madera y decorada.
Reverendos Padres Dominicos de Pamplona.

nº 1835.

San Vicente Ferrer de 80 cm peana y nubes 15, en madera y decorado.
Don Eduardo Mengot. Cura Párroco de Eslida.

nº 1838.

Retablo gótico de 2 x 185 de haya pulimentado, con filetes oro fino.
Señorita Elvira Laporta Catequista Alcoy.

nº 1839.

Divino Niño Jesús de 40 cm, con la cuna modelo concha con 3 Serafines en madera y decorado en fino.
Reverenda Madre Sor Celestina de la Cruz. Superiora T. F. Colegio Sordomudos. Madrid. /

nº 1840.

Santo Domingo de 125 cm, en madera y decorado (para los Padre Dominicos de Segovia).
Muy Ilustre Señor Don Juan Carrillo de los Silos. Capellán de los Reyes. Toledo.

nº 1842.

Concha de talla toda dorada para un Divino Niño Jesús de 35 cm.
Reverenda Madre Superiora de las T. F. de Obispo Mayoral. Valencia.

nº 1843.

Divino Niño Jesús de 19 en madera decorada.
Monjitas Franciscanas Descalzas Reales. Valladolid.

nº 1845.

Sagrario en forma de Corazón, para el Monumento, en madera dorado en fino.
Don Salvador Liern Alcozer. Burjasot.

nº 1849.

San Roque de 80 cm en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Manuel Marqués Presbítero Valencia. Para Bronchales. /

(Año 1928).

nº 1850.

Santísima Virgen de Agosto de un metro en madera, con vestido de tela, corona de metal.
Reverenda Madre Superiora de Siervas de María Azpeitia (Guipúzcoa).

nº 1855.

Anda para una Divina Niña María de 80 cm en madera dorada.
Doña Antonia Gisvert Viuda de Moltó Alcoy.

nº 1856.

Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm, en porlan blanco.
Reverenda Madre Pura Ximénez, Superiora del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús T. F. Tarragona.

nº 1857.

Retablo-románico, en madera todo dorado.
Reverenda Madre Liduvina Besalduch Superiora Hermans de la Consolación. Burriana.

nº 1858.

Beata Beatriz de Silva de 150 cm total, en madera y decorada, con 2 Angelitos.
Don José Olivares Presbítero. Madrid.

nº 1859.

Urna para el Divino Niño Jesús y concha dorada, tamaño 105 x 60 x 60 de luz, en madera dorada.
Reverenda Madre Celestina de la Cruz Superiora T. F. Sordomudos y ciegos. Madrid. /

nº 1861.

4 Angeles de 130 cm, con grandes columnas de 250 barroco, en madera y decorado dos leones. Para la
Parroquia de Santos Juanes. Valencia.

nº 1862.

4 Altares, de 350 x 220. Góticos en madera melis todos dorados en fino.
José Olivares Presbítero Capellán Hermanas T. F. Blasco de Garay 61. Madrid.

nº 1865.

Dos jarros de talla compuesta, de barroco, con dos columnas, en madera todo bueno y dorado en fino.

Reverendo Don José Avellana Capellán Director del Rosario. Villarreal.

nº 1866.

Nuestra Señora del encuentro de 100 cm, en madera para vestir.
Reverendo Don Miguel Segura Presbítero. Valdeltorno. (Alcañiz).

nº 1867.

Nuestra Señora Patrona de Algemés de 60 cm sentada, sillón todo dorado y en madera.
Don Pácido Quiles del Campo. Secretario del Ayuntamiento. Favareta. /

(Año 1928).

nº 1868.

Santo Domingo, y un Angel Mancebo de 135 cm, para la carroza del Rosario, en madera y decorado.
Extra.
Reverendo Mosén José Avellana Presbítero. Villarreal.

nº 1869.

Altar gótico de 9 metros por 4, todo dorado con grande Sagrario, nincho con enrayada y nubes. San José y San Carlos de 90 cm. todo en madera y decorado.
Don Carlos Torres, Parroquia Benisa.

nº 1870-

Anda de 110 cm, con armazón hierro talla trasflorada barroco, compuesto de un Angel mancebo, un Angelito y trono de nubes con la casita de Loreto todo en madera y decorado.
Don Luís Sanchis Bergón. Valencia.

nº 1871.

Anda de 100 cm más los salientes 15 en madera, decorada oro y jaspes.
Don Juan Francés Pastor. Cura Párroco de Alcudia de Concentaina. (Alicante). /

nº 1872.

Santísima Virgen y San José de 45 cm para vestir, y San José de 50, todo tallado en madera y decorado.
Don José Olivares. Convento de la Concepción. Madrid.

nº 1873.

Divina Pastora de tamaño natural con tres corderitos, en madera y palillo decorado.
Capuchinos. Reverendo Padre Laureano Provincial Capuchinos. Ollería.

nº 1875.

Dosel de madera de haya para pulimentar.
Reverendo Padre Rosendo Llorens O. F. M. Villarreal.

nº 1876.

Mesa de altar y un marco en madera y decorado oro y jaspes.
Don Miguel Barberá. Valencia.

nº 1877.

San Sebastián de 120 cm modelo en barro para hacerlo en piedra artificial.

Señor Silla. Valencia. /

(Año 1928).

nº 1882.

Purísima de 102 cm y Beata Juana de la Concepción de 100 cm tallada en madera y decoradas, tabernáculo expositor.

Reverendísima Madre General sor María de la Trinidad. Trinitarias de Vallada y Piedrahita (Avila).

nº 1883.

San José de 160 cm, con el Divino Niño Jesús en la mano, sobre trono de nubes, todo en madera y decorado.

Reverendo Padre José María de Oyargán Superior de los Capuchinos de Tudela (Navarra).

nº 1886.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm y Purísima de 60 en madera decoradas.

Reverenda Madre Superiora de las Terciarias Asilo del Sagrado Corazón de Jesús. La Gonilla (Salamanca).

nº 1888.

Anda trono, para la Purísima en madera de cedro, con armazón de hierro compuesto de varios Angeles mancebos Serafines, y talla trasflorada, en Extra dorado en fino.

Don José Juan Marco Presbítero. Villarreal. /

nº 1889.

Divino Niño Jesús de cuna tamaño natural, en madera y encarnado trabajo Extra, Doña Modesta, Castellón de la Plana.

nº 1891.

Trono de nubes, y marco en madera, todo dorado en fino.

Don Enrique Borrachina Cura Párroco de Bejís.

nº 1892.

Purísima de 135 cm total con dos Angelitos, en madera y decorado.

Don Luís Selva, para el Señor Cura Párroco Cañada. Estación Villena.

nº 1894.

Anda de 80 cm, para un Divino Niño de Praga, dorado con oro fino y jaspes bruñidos.

Reverenda Madre Sor Carmen de Santa Teresa. Priora Carmelita Descalza. El Escorial. /

(Año 1928).

nº 1895.

Un Angel-mancebo, un Angelito y un Serafín con enrayada, todo en madera y decorado en fino.

Don Vicente Tamarit. Valencia.

nº 1896.

Mater Dolorosa de 170 cm, de rodillas resulta de 126 cm y 15 de peana. tallada en madera y decorada.

Reverendo Don Mereciano Clemente. Presbítero. Villanueva de Alcardete. (Toledo).

nº 1897.

Decorar en fino, Purísima San Juan de Dios y el Arcángel San Rafael, y Hacer un nincho para la Virgen de Agosto.

Reverendo Padre Superior Hermanos de San Juan de Dios. Malvarrosa.

nº 1898.

Santísimo Cristo de 80 cm, más la cruz proporcionada, pulimentada, todo en madera trabajo bueno.

Cura Párroco de Albaida. /

nº 1899.

Grupo de tamaño natural de San Juan de Dios, con 5 figuras ò sea las 5 razas, el grupo en conjunto mide 2 metros 50 cm, todo en madera y decorado, para la Exposición de los Misiones.

Reverendo Padre Juan Grande O. S. J. D. Ciempozuelos.

nº 1900.

Relieve de 150 x 100 cm y dos cabezas de estudio, de tamaño natural de San Juan de Dios, para la Exposición de misiones, Hermanos S. J. D. de Ciempozuelos.

nº 1901.

Nuestra Señora del Carmen de 50 cm, en madera y decorada.

Señor Doctor Don Luís Sanchis Bergón. Valencia.

nº 1902.

San Pancrasio de 70 cm, en madera y decorado, tiene que hacer juego con una Purísima, la que debo restaurar y hacer dos ménsulas, de estilo barroco doradas en fino.

Don Gaetano Roca, camino del Grau, Valencia. /

(Año 1928).

nº 1903.

Sagrado Corazón de Jesús de 80 cm, en madera y decorado en fino.

Reverenda Madre Angela Galarza Teruel.

nº 1904.

San Francisco de Asís de 130 cm total en madera, y decorado.

Reverendísimo Padre Lureano de Masamagrell. Provincial de los Capuchinos. Valencia.

nº 1906.

Dos Angeles-mancebos de 113 cm, dos Angelitos y tres Serafines, en madera y decorados.

Reverenda Madre Jenoveva Torres, General. Zaragoza.

nº 1907.

Altar de 455 x 365, para Santo Domingo Beato Castañeda y Beata Imelda, dichas imágenes hacerlas proporcionadas al altar, todo en madera y decorado en fino.

Reverendo Padre Bellido O. P. para Jativa. /

nº 1908.

Decorar una Santísima Virgen del Carmen de 130 cm.

Reverenda Madre Superiora C. de la C. Valencia.

nº 1910.

Santa Teresa de Jesús, de 80 cm en madera de cedro y decorada, para el Excelentísimo Señor Obispo de Santos (Estado de San Paul[o] Cortado).

nº 1912.

San José de 140 cm, Obrero con el banco del trabajo en madera, y decorado.
Don José Olivares Presbítero Madrid.

nº 1913.

Reforma y decoración de un Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm.
Superiora C. de la C. Colegio Sagrado Corazón de Jesús Valencia.

nº 1914.

Reforma y decoración de un San Francisco de 80 cm , haciéndole la cabeza nueva.
Reverendo Don Salvador Fons Cura Párroco de Planes.

nº 1915.

Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm de figura y 30 cm de esfera-peana, total 180cm, en madera y decorado en fino.
Reverendo Don Salvador Fons Cura Párroco Planes. /

Año 1929.

nº 1916.

San José de la Montaña de 30 cm en madera.
Don Joaquín Macarell. Gandía.

nº 1917.

Santísimo Cristo de 170 figura, más la cruz proporcionada, en madera y decorado.
Reverendo Don Samuel Verdejo Cura San Pedro del Pinatar.

nº 1918.

Divina Pastora de medio tamaño en madera y decorada, con 3 corderitos.
Reverendo Padre Salvador de Rafelbuñol, Capuchino Superior Barranquilla. (Colombia).

nº 1920.

Anda para una imagen de 120 cm, en madera y decorada. Reverendo Don Cipriano Centelles Presbítero.
para las Hermanas Paulas de Beneficencia de Murcia.

nº 1921.

San Francisco, y un San José, de 150 cm, en madera y decorados.
Reverendo Padre Antonio de Carracera Superior, Capuchinos de Santander. /

nº 1923.

Grupo de la Beata Luisa de Marillac de 120 cm, en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora de la Misericordia de Murcia.

nº 1925.

Sagrada Familia de 50 cm, en madera y decorada.
Señora Viuda de Gil, Pascual y Jenis 13, Valencia.

nº 1926.

Divina Niña María de 80 cm total, en madera, para vestir, trabajo-bueno.
Convento de Dominicas de S. G. M. Alcañiz. Teruel.

nº 1927.

Altar de 5 x 2.70 metros, en madera dorado. estilo compuesto Barroco.
Reverendo Don Marciano Clemente Presbítero. Villanueva del Alcardez. (Toledo).

nº 1928.

Anda para Nuestra Señora de Agosto en madera talla compuesta dorada toda.
Señores Clavarios Parroquia de Paterna.

nº 1930.

Frontal de talla en madera estilo barroco sin dorar, para el altar del Santísimo Cristo.
Señor Cura Párroco de Masalfasar (Valencia). /

Año 1929.

nº 1931.

Dos Angeles-mancebos de 150 cm figura, con grande enrayada y escudo de María del Rosario todo en
madera y decorado bueno para el remate del altar mayor.
Reverendo Don José Avellana P. Director del Rosario de Villarreal. (Castellón).

nº 1933.

Reformar y decorar una Santa Ana de 120 cm.
Don Antonio Laozo Villena.

nº 1934.

Omacina con repisa y capirusa de estilo bisantino-romanico en madera dorada.
Reverenda Madre Superiora T. F. Calle Obispo Mayoral. Valencia.

nº 1936.

Purísima de 160 cm de estilo Murillo en madera y decorada, con dos Angelitos.
Reverendo Padre Pedro López O. F. M. Alicante.

nº 1937.

Jesús Nazareno de 130 cm, en madera de cedro y decorado.
Reverendo Don Juan de Vallcanera Cura Párroco de Mercedes (San Luís). (República Argentina). /

nº 1938.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm más la esfera y peana, en madera y decorado.
Don Francisco Ollingor de Salamanca.

nº 1939.

Dos Angeles mas como los del número 1906 en madera y decorados, puestos de rodillas.

Reverenda Madre Jenoveva Torres Superiora General. Calle del Pilar 15. Zaragoza.

nº 1941.

Reforma de una Divina Pastora y decorarla.
Reverendo Padre Hermegildo de Alcoy Capuchino Valencia.

nº 1942.

Concha de talla toda en madera y dorado oro fino.
Reverenda Madre Superiora de las T. F. Plaza de la Catedral Coria (Provincia de Cáceres).

nº 1943.

Reforma y decoración de un Sagrado Corazón de Jesús.
Reverenda Madre Superiora, C. de la C. Muro Santa Ana Valencia.

nº 1944.

Divino Niño Jesús de 35 cm figura, más con trno dnubes y peana, en madera y decorado.
Reverendo Don Desiderio Jerez Presbítero Bocarimente. /

(Año 1929).

nº 1945.

Santísimo Cristo de 30 cm, cruz proporcionada, en madera y encarnado.
Señora de Sendra, C. de Vallier 12. Gandia.

nº 1946.

16 repisas de talla en madera y doradas oro fino, para el Director del Rosario.
Reverendo Mosén José Avellana Presbítero Villarreal.

nº 1947.

Purísima de Murillo pulimentada de 80 cm, peana de nogal, peana de mármol.
Señora Viuda de Rios, Grabador Esteve 4. Valencia.

nº 1949.

San Antonio de 120 cm, en madera y decorado, Reverendo Don Manuel Cruz Serrano.
Párroco de Domez (Zamora para Fornillos)

nº 1950.

Urna de haya bizantina-románica para una Sagrada Familia de 50 cm.
Doña Amalia Puig Viuda de Gil Valencia.

nº 1951.

Un negrito y un chinito, para las misiones.
Reverendo Don Juan Marco P. Director de las Purísimas. Villarreal, (Castellón de la Plana). /

nº 1952.

Busto de San Juan Bosco de tamaño natural, en madera para los Reverendos Padres Salesianos, de Sarria Barcelona.

nº 1953.

Mesa de altar de 2 metros con encajonada, de haya pulimentada de color caoba.
Don Miguel Berbera. Valencia.

nº 1955.

Dos mensuras y capirusas, dos columnas y peana trono de nubes en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora Hermanas de la Consolación. Burriana.

nº 1957.

Reforma, de un San José, colocarle 7 Serafines, 2 Angelitos, 8 nubes en madera y decorado.
Reverendos Padres Redentoristas de Valencia.

nº 1958.

Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm, sentado, en madera, trabajo de estudio. Decoración Extra.
Doña Sara Ortis de Martinez Cuenca. /

(Año 1930).

nº 1960.

San Juan de Dios y el Arcángel San Rafael de 60 cm y 10 de peana, en madera y decorados.
Reverendo Padre Isidro Martí Superior de los Hermanos de San Juan de Dios de Palencia.

nº 1961.

Reformar, y decorar, un San José de 70 cm, Don Angel Torres, Plaza San Lorenzo 2 Valencia.

nº 1963.

Altar Gótico de 3.30 x 2.40 de haya, con grupo de relieve del Santísimo Cristo y 4 figura, la Santísima Virgen, todo en madera decorado.
Muy Ilustre Señor Don Manuel Pérez Canónigo de Valencia.

nº 1964.

Dos pedestales Luís XVI en madera talla dorada.
Señora Viuda de Rios Grabador Esteve 4 Valencia.

nº 1967.

Santísimo Cristo de 160 cm figura, cruz proporcionada.
Reverendo Don Nemesio Luque Cura Párroco de Villanueva de Algaida. (Málaga). /

nº 1968.

Divino Niño Jesús con trono de nubes y peana, todo en madera y decorado.
Reverendo Don Desiderio Jerez Presbítero Bocairente.

nº 1969.

Mater Dolorosa de 115 cm, en madera y para vestir.
Reverendo Don Macsemino de Llago Presbítero Seminario de Valencia.

nº 1970.

Reclinatorio, compuesto de un Angel y talla trasflorada y dorado todo oro fino.
Muy Ilustre Señor Don Joaquín Padilla Canónigo Mayordomo de Palacio Arzobispal de Valencia.

nº 1973.

Cancel todo de caoba y nogal con talla, para la Ermita de Nuestra Señora de Lidón.
Don Emilio Llansola Castellón de la Plana. /

(Año 1930).

nº 1974.

Mesa de altar de 2 metros de haya pulimentada palosanto, con centro armario y dos columnas.
Don Miguel Barbera. Valencia.

nº 1975.

Templete de talla con dos Serafines en madera y decorado y un Angelito.
Villarreal para Benasal.

nº 1978.

Purísima de 70 cm, en madera y decorada.
Doña Isabel Losada Viuda de Potó.
Alfonso I. nº 26. Zaragoza.

nº 1979.

Cuatro jarros de 118 cm, en madera tallada y dorado por delante en fino.
Señora Viuda de Sanchiz de León Valencia.

nº 1980.

San José de 50 cm de peana y San Francisco del mismo tamaño, en madera y decorados.
Reverenda Madre Sor Isabel Ursula de Jesús. Superiora Hermanas T. F. Lagunilla (Salamanca). /

nº 1981.

Divina Niña María, en madera y decorada.
Reverenda Madre Petra Agurri Superiora Hermanas de Santa Ana Camino del Grau Valencia.

nº 1982.

Modelo de lápida (para hacerla en mármol) con dos cartelones, Grupo de San Francisco con el Santísimo Cristo.
Señora Viuda de Poquet. Poeta Quintana 3. Valencia.

nº 1983.

Nuestra Señora de los Desamparados de 149 cm de altura, en madera y decorada.
Don Elías Carbonell Presbítero, para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Concentaina.

nº 1985.

San Elías de 35 tallado en madera y decorado.
Don Emilio Monpó Presbítero Vicario de San Valero. Valencia. /

(Año 1930).

nº 1986.

Purísima de 170 cm figura, y 30 de media esfera y peana, en madera y decorada Extra, para la Parroquia de Trinidad.

Doña Grabiela de Frabra. Castellón de la Plana.

nº 1987.

San José de 58 cm, en madera y decorado.

Doñas Grabiela Andrés de Fabra. Castellón de la Plana.

nº 1988.

Angel de 3.50 metros en madera para revestir en flor, con grandes alas, para la fuente de la plaza de la Virgen.

Señor Carbonell de Valencia.

nº 1989.

Santa Ana de 135 cm figura, en madera y decorada, más 15 de peana.

Reverendo Padre Leonardo de Picaset. Bigastro (Alicante). /

nº 1990.

Nazareno de 160 figura para vestir, ponerle peluca de seda.

Don Manuel de Reyes García. Villacañas.

nº 1991.

Cuna de talla con tres cartelones y tres serafines.

Reverenda Madre Sor Celestina de la Cruz. Terciaria Franciscana de Torrente.

nº 1995.

Altar gótico de 350 x 210 para tres imágenes, todo dorado con oro fino doble, tableros contra chapados.

Reverenda Madre Superiora Hermanas de Santa Ana del Hospital de Algemesí.

nº 1998⁸.

Reforma de las andas de la Patrona, Nuestra Señora de las Virtudes, hacer los dos Peregrinos y trasflorar la talla dorando toda la anda en oro fino. Sigue. /

nº 1998.

Una grande enrayada, tres Angeles de 110 cm, cuatro Angelitos 10 Serafinescon nubecitas.

Reverendo Don Manuel Nadal Cura arcipreste Parroquia de Santiago Villena.

nº 2000.

Anda ara Mater Dolorosa de 140 cm y reformar, la imagen dicha anda de talla trasflorada, armazón de hierro y talla dorada.

Doña Ma'ria Soler Ortis Viuda de Velda. Gran Vía Marqués de Altura (sic) 4 Valencia.

nº 2001.

San Antonio de Padua de 70 cm.

Doña Señora Viuda de Zaragoza. Valencia.

nº 2002.

⁸ El asiento nº 1998 se repite por duplicado.

Marco de talla barroco, todo dorado para un Santísimo Cristo de 60 x 34.
Director Don Vicente García Donato. Torno de San Cristóbal nº 1 Valencia. /

nº 2003.

Santísima Virgen de la Soledad Gloriosa, para vestir de 90 cm total, en madera.
Don Francisco Soler Abogado, Espartero 11. Madrid.

nº 2004.

Reforma de las andas y dorarla, con las 4 arandelas.
Señores Clavarios de Nuestra Señora de los Dolores. Paterna.

nº 2005.

Nuestra Señora del Carmen de 80 cm, sentada sobre nubes, todo en madera y decorada en fino.
Doña Josefa Cabedo de Navarro, Valencia.

nº 2006.

Nuestra Señora de la Salud de un metro total, en madera y decorada en fino, romanico, para los Planos.
Barcelona. Doña N. Buguera. Calle San Vicente 41, Objetos de marfil Valencia (facturada, à Don Luís Burguesa Sarria Barcelona).

(Año 1930).

nº 2010.

Nincho camaril para Nuestra Señora de la correa, hacer una gloria de nubes con enrayada, pintando el nincho.
Reverenda Madre Superiora del Convento de Agustinas de Valencia.

nº 2012.

Sagrado Corazón de Jesús, de cedro, sentado sobre sillón, dorado y grada, de 100 cm, y un pedestal de madera haya pulimentado en fino.
Señora Viuda de Coco. Valencia.

nº 2013.

San Antonio de 124 cm total, en madera decorado.
Reverendo Padre Bautista Juan Gomis. Rector del Colegio PP. Franciscanos Onteniente.

nº 2014.

Dos angeles, mancebos, 3 Serafines enrayada y nubes, en madera y decorado.
Reverenda madre Superiora Hermanitas Ancianos Desamparados. Concentaina. /

nº 2015.

4 columnas talla en madera estilo barroco y doradas en fino.
Señor Bargues. Albalat de Sorells.

nº 2016.

Santos de la Piedra, y reforma de las andas en madera dorada.
Señor Bargues Albalat de Sorells.

nº 2017.

Urna tallada en madera en forma de dosel, dorada en fino.
Señor Don Juan Jiménez Registrador de la Propiedad. Alberique (Valencia).

nº 2018.

San Blas de 125 cm, en madera y decorado.
Reverendo Marcelo Gómez Malias, Cura Párroco de Castillo de Bayuela (Toledo).

nº 2019.

Busto tallado en madera y decorado tamaño natural, del Sagrado Corazón de Jesús eucarístico.
Reverendo Padre Palacios. Rector PP. Redentoriatas del Temple Valencia. /

Año 1930.

nº 2020.

Trono de nubes con dos Angelitos y dos Serafines en madera y decorado.
Excelentísimo Don Enrique Ibáñez Canónigo. Pueblo de Gabarda (Castellón).

nº 2021.

Reforma y decoración de un San José y un divino Niño.
Don Manuel Soriano de Valencia.

nº 2022.

Decorar retablo, oro y marfil.
Señorita Isabel Aparicio Palop. Calle de Santa Ana 1. Valencia.

nº 2023.

Trono de nubes para la Custodia en madera gótico y dorado en fino.
Reverendos Padres Dominicos de Valencia.

nº 2024.

Nuestra Señora del Carmen con dos Almas para un nincho de 86 x 46, en madera y decorado.
Doña Asunción Martí. Torrente (Valencia). /

nº 2026.

Credencia de metal, con piedra mármol estilo compuesto.
Don Joaquín Pau Mollar Valencia.

nº 2027.

Divino Niño Jesús de 30 cm con trono de nubes en madera decorado.
Reverenda Madre Sor Asunción Superiora de las Hermanitas Ancianos Desamparados de Valencia.

nº 2029.

2 credencias góticas en madera doradas.
Reverenda Madre Superiora de las Hermanas de Santa Ana. Hospital de Algemesí (Valencia).

nº 2030.

Sagrado Corazón de Jesús sentado en un sillón, todo en porlan tamaño natural para el centro de un patio.
Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia.

nº 2031.

San Francisco sw 150 total, en madera y decorado.
Colegio Nuestra Señora de la Paz. Torrelavega. /

(Año 1931).

nº 2033.

Mascarilla para una Santísima Virgen de 176 cm de figura, tallada en madera.
Reverenda Madre Sor Purificación. Superiora siervas de María de Portugalete.

nº 2034.

Divino Niño Jesús en madera trabajo de estudio.
Señores Sanchis de León. Valencia.

nº 2035.

San Vicente de 80 cm para el tornavoz del púlpito en madera y palillo.
Reverendo Don Pascual Ferrer Botella Presbítero. Algemesí (Valencia).

nº 2036.

Templete y Sagrario gótico, en madera todo dorado en fino.
Reverenda Madre Matilde de San Joaquín. Superiora Terciarias Franciscanas de Chelva.

nº 2037.

Dosel de baculos en madera todo dorado en fino, para la custodia.
Reverenda Madre Superiora Terciarias Franciscanas de la Lagunilla. /

nº 3038.

Angel decorativo, sosteniendo un canastillo de flores, en madera decorado.
Doña Gabriela de Fabra. Castellón de la Plana.

nº 2039.

Tabernáculo de 285 x 157 cm en madera de melis todo dorado oro fino.
Don emilio Gascó. Castellón de la Plana.

nº 2040.

Divino Niño Jesús sentado sobre tyrono de nubes, en madera decorado.
Reverendo Don Ricardo Borrás Cura de Guadasuar.

nº 2041.

Frontal de 281 x 100 para el altar de Nuestra Señora de la Virgen, todo dorado en fino. San Vicente de la
Roqueta Valencia.
Don Vicente Tamarit. Ruzafa.

nº 2042.

Reforma y decoración de un dosel para la Custodia, de 150 x 80/

(Año 1931).

Con trono de nubes anacaradas y dorado oro fino, tallado en madera.
Don Gregorio Cura Párroco de Casinos (Valencia).

nº 2043.

Decorar el nincho de la Purísima poner enrayada 6 Serafines y 9 nubes, en trabajo bien.
Reverendo Señor Don Francisco Bosch Roig. Cura Párroco Puebla de Vallbona.

nº 2044.

Dosel de baculos con tableros calados al lado del Sagrario, para la Custodia.
Reverenda Madre Rosa de San Pedro. Hermanitas Ancianos Desamparados. Teruel.

nº 2045.

Mater Dolorosa de 160 cm total en madera y decorada.
Reverendo Don José Oya, Beneficiado de San Nicolás (Valencia).

nº 2047.

Nuestra Señora del Carmen de 70 cm en madera y decorada.
Don Baltasar Coll. Eliana (Valencia). /

nº 2048.

Trono de nubes con el libro de los siete sellos y enrayada para el Santísimo en madera dorada.
Reverenda Madre Piedad Avellana. Superiora Hermanas de Santa Ana. Hospital de Algemesí.

nº 2049.

Concha y mensula de talla en madera y dorada para un Divino Niño Jesús.
Reverenda Madre Guadalupe tena, Superiora Colegio de Señoritas Hermanas de la Consolación.
Burriana.

nº 2051.

Dos Angeles mancebos. reforma de un Sagrado Corazón Jesús, hacer nubes y varias mejoras, todo en
madera y decorada.
Reverenda Madre Florentina Almendoca, Superiora de las Señoras Retiradas de Valencia.

nº 2052.

Sagrada Familia de un metro, en madera y decorada.
Señora de Aloy. Valencia.

nº 2053.

Trono de nubes con enrayada para la Custodia, en madera y dorado doble en fino.
Reverenda Madre Superiora de Señoritas del Colegio de las Hermanas de Santa Ana. Líria. /

(Año 1931).

nº 2054.

Anda para una Piedad de un metro en madera decorada jaspes y oro.
Reverendo Don Antonio Asins Cura Párroco de Lugar Nuevo de Fenollet.

nº 2055.

San Antonio de 180 cm, figura más con el trono de nubes mide 250 cm, en madera y decorado trabajo Extra.

Reverendo Padre Silvario Felipe O. F. M. Madrid.

nº 2056.

Santísima Trinidad de tamaño natural, en madera y decorada.

Reverendo Don Pascual Ferrer Boetella. Algemesí (Valencia).

nº 2057.

Altar mayor románico, tallado en madera y decorado.

Reverendo Padre Silvario Felipe O. F. M. (Duque de Sexto) Madrid. /

nº 2058.

Altar camaril para el Santísimo Cristo del Hospital, en madera y decorado.

Reverendo Don José Avellana Capellán del Santo Hospital de Villarreal.

nº 2059.

Lápida en Piedra negra para Mosén Gil Presbítero.

Reverendo Mosén José Avellana. Director del Rosario de Villarreal (Castellón).

nº 2060.

Purísima de 130 total, en madera y decorada, con 2 Serafines.

Reverendo Don Tomás Blasco Hijas de María de Soneja.

nº 2061.

Andita, para la Divina Niña María en madera dorada.

Reverenda Madre Sor Petra Aguirre Hijas de Santa Ana del Camino del Grau.

nº 2065.

Santa Marta de 40 cm, en madera y decorada.

Don Francisco Navarrete Govea. San Marco 16. Madrid. /

Año 1931.

nº 2064.

Frontal para mesa de altar.

Señorita Isabel Aparicio Palop. Valencia.

nº 2066.

Sagrario grande de estilo renacimiento todo dorado oro fino.

Señora de Guzmán Parroquia San Andrés. Valencia.

nº 2076.

Reforma hacer trono de nubes en la carroza de San Antonio.

Reverendo Padre Guardián Padres Franciscanos O. M. Villarreal.

nº 2080.

Pedestal de talla para San Juan Grande y dos repisa de talla para San José y San Agustín.

Reverendo Padre Superior Hermanos S. J. D. Malvarrosa. (Valencia). /

nº 2082.

Divino Niño Jesús, tallado en madera de cedro de 60 cm, modelo como el que hice para Benicasim.
Reverendo Don Juan de Dios Presbítero. Mercedes (República Argentina).

nº 2083.

Santísima Virgen Milagrosa de 20 cm, en madera y decorada en 1ª corona de metal.
Reverendo Don José Noguera Cura Párroco de San Agustín. Valencia.

nº 2084.

Dos reclinatorios en haya tallados pulimentados.
Muy Ilustre Señor Doctor Manuel Pérez Canónigo de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2091.

San Francisco de Asís de 140 cm en madera y decorado, modelo como el que hice para Portugaleta.
Reverendo Padre Francisco Suluaga O. F. M. Colegio de San Antonio. Cáceres. /

Año 1932.

nº 2092.

Santísimo Cristo de 20 cm figura, modelo el de Limpías 1ª clase en madera.
Reverendo Don Paulino. Beneficiado de San Nicolás. Valencia.

nº 2095.

Dos pedestales de talla para unos candelabros.
Reverenda Madre General de las Hermanitas Ancianos Desamparados. Valencia.

nº 2098.

Dos vitrinas de 176 x 130 cm, de tres cristales, en talla color coaba.
Reverendo Señor Don José Avellana Presbítero. Villarreal.

nº 2099.

Cuna de talla forma de concha para un Divino Niño de 40, toda dorada.
Reverenda Madre General T. F. Obispo Mayoral. Valencia.

nº 2101.

14 cruces de talla Via-Crucis caoba.
Reverenda Madre General Hermanitas Ancianos Desamparados. Santa Mónica. Valencia. /

nº 2102 (tachado)

Dos urnas talla barroco, dorado oro fino.
Señoritas Ferrando. Paterna.

nº 2106.

Santísimo Cristo de 25 cm figura tallado en madera y encarnado.
Doña Vicente María Calle Mayor Almusafes.

nº 2107.

Un marco de talla de 100 x 60 en nogal.
Don Francisco Montagud. Godella. Valencia.

nº 2110.

Santísimo Cristo de 20 cm, en madera imitado al marfil, cruz y peana de talla dorada en fino.
Muy Ilustre Señor Don Claudio Vázquez. Valencia.

nº 2116.

Credencia gótica 85 x 70 x 45 en madera dorada la talla, planos azul bruñido. Reverenda Madre Ramona Llusó Superiora, Hermanas Santa Ana Puebla Larga.

nº 2117.

P. D. Dos grupos de nubes con cartelones, dos repisas góticas y varios detalles de talla, y colocación de todo/

Año 1932.

nº 2118.

Sagrario pequeño, en madera tallada barroco dorado oro fino.
Señora Rojas, Trosalt. Valencia.

nº 2119.

Reforma de una Purísima de 120 y decorarla.
Reverendo Don Agustín Salomón Presbítero, Ulldecona.

nº 2120.

Reforma de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús de 150 cm, y decorarlo Extra, y baciarse.
Reverenda Madre Superiora Colegio Sagrado Corazón Vicente Dualde. Valencia.

nº 2121.

Urna para una Virgen del Pilar de 40 barroco nogal y oro.
Doña Carmen Lluç, Hrono San Francisco Valencia.

nº 2122.

Sagrado Corazón de Jesús de 85 en madera y decorado corona de metal.
Reverenda Madre Concepción Marques. Superiora Hermanas de Santa Ana. Líria. (Valencia). /

nº 2123.

Trono de nubes con peana en madera y decorado.
Reverendo Don Luí Juan Cura Párroco de Gabarda.

nº 2127.

Grupo de la Virgen Santísima de las Tres Ave Marías de 70 cm figura trono proporcionado. Altar para dicha imagen gótico de 2 x 2 dorado.
Doña Dolores llobert Viuda de Andreu. Herno Pintor Sorolla 30. Valencia.

nº 2129.

Nuestra Señora de los Desamparados de un metro figura más la peana con los Santos Inocentes, en madera.

Reverendísima Madre General de las Hermanitas Ancianos Desamparados (Santa Mónica) Valencia para la Residencia del Perú) Pacasmayo.

nº 2131.

Credencia gótica en madera y dorada la talla planos marfil.

Reverenda Madre Superiora de la Consolación Valencia.

nº 2133.

Dos Angeles Mancebos para el tabernáculo, tallas en madera de 45 cm y decorados.

Reverenda Madre Superiora del Colegio Parque de Santa Ana Camino del Grau Valencia. /

(Año 1932).

nº 2134.

Santísima Virgen en yeso de dos metros con 4 angelitos sin alas, y con el Divino Niño Jesús en brazos, todo sin decorar.

Reverendo Padre Amado Burguesa O. F. M. Facturado a Don Juan José Echezarrieta. Zumárraga (Gupúzcoa).

nº 2135.

Grupo del Santísimo Cristo de tamaño natural con la Santísima Virgen San Juan y Santa María Magdalena, todo en madera y decorado.

Reverendo Señor Don Antonio Alemán Cura Párroco de San Andrés Teruel.

nº 2136.

Trono de nubes con peana para un Divino Niño Jesús en madera y decorado.

Reverendo Don Sebastián Reos Cura Párroco de San Esteban Valencia.

nº 2138.

Dos pedestales decorativos con grupo de luces, de gran tamaño.

Reverendo Don José Avellana Presbítero Director del Rosario Villarreal (Castellón).

nº 2140.

Santísima Virgen de las Mercedes de 70 cm, sentada con Divino Niño, en madera y decorada.

Don Pácido Tárrega, Aludín 15 Valencia.

nº 2141.

Santísima Virgen del Pilar de 22 de figura y 15 del Pilar, en madera y decorada.

Señor Don Cirilo Roca Salanova Coso 117 – 3. Zaragoza.

nº 2143.

Dos urnas de estilo barroco con celaje y dos Serafines dos pedestales con talla todo dorado y trasflorado, en fino.

Señor Don Plácido Tarraga. Aludín 15. Valencia.

nº 2144.

Reformar imagen de Nuestra Señora de Lourdes de 80 y decorarla en fino.

Señora Viuda de Martínez Pintor López 5 Valencia.

nº 2146.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 y un Sagrario pequeño renacimiento todo dorado en fino.
Doña Dolores Rojas Viuda de Almela Trosalt Valencia. /

(Año 1932).

nº 2147 y 2150.

Frontal de 310 x 61 con faja de talla dorado oro fino.
Reverenda Madre Sor Petra Aguirre Superiora de las Hermanas de Santa Ana del Colegio Parque Camino del Grau Valencia.
Nubes trono para tres ninchos.

nº 3155.

Sagrado Corazón de Jesús de 63 cm tallado en madera y decorado, modelo como el que hice para Salamanca.
Reverendo Señor Cura Párroco de Benicarló.

nº 2156.

Santísimo Cristo de 40 figura con cruz 70 cm, en madera imita el marfil, la cruz dorado oro fino.
Doña Irene Santonja y Don Valeriano Jiménez. Valencia.

nº 2166.

Trono de nubes con peana en madera y dorado y anacaradas las nubes.
Librería de la Almoína. Valencia.

nº 2168.

Sagrado Corazón de Jesús de 55 de ciprés al natural, y la peana de mármol, modelo el/

(Año 1933).

de los discípulos de Maíz (sic).
Don Lorenzo Martínez Sorní 24. Valencia.

nº 2169.

Anda camilla ò sea urna con cristales, para un Santísimo Cristo de 140 cm, con capcelera enrrayada, dorada y planos marfil.
Señora Encarnación Muñoz Albal.

2196 nº 2170.

Nuestra Señora de los Desamparados con urna de un metro. trabajo Extra, en madera y decorada.
Señores de Criado Valencia.

nº 2175.

Via-Crucis como el que hice para los Reverendos Padres Dominicos.
Don Félix Yuste Cava Párroco de San Juan y San Vicente de Valencia.

nº 2177.

Purísima y Santa Leonor de 110 cm en madera y decoradas.
Reverendo Padre Francisco Ferrer O. F. M. Concentaina.

nº 2178.

Purísima de 78 cm en madera y decorada.
Señores Villalonga Valencia. /

Año 1933.

nº 2179.

Dos candelabros en madera con armazón de hierro, para luz eléctrica, estilo románico todo dorado oro fino.

Reverendo Padre Francisco Blas Almendras O. F. M. Provincial San Francisco el Magno de Filipinas Duque de Sexto 7. Madrid.

nº 2183.

Reformas en el altar de Reyes haciendo todo en madera dorada.

nº 2184.

Dosel para el Santísimo Cristo del Amor misericordioso; estilo renacimiento y dorado.

nº 2185.

5 tableros para la base del altar para la Iglesia de Santo Domingo.
Reverendo Don Francisco Arnau Presbítero Castrense Valencia.

nº 2188.

Mesa de Altar dorado y jaspes y dosel con enrayada.
Don Antonio Alamón Cura Ecónomo de San Andrés Teruel.

nº 2189.

Dos cartalones de talla y decoradas para un dosel.
Señor Don Miguel Barberá. Valencia. /

nº 2190.

Santísimo Cristo de 40 cm, más la cruz, color marfil y cruz dorada en fino.
Don Miguel Barberá. Valencia.

nº 2191.

Templete de 300 x 100 cm para el altar mayor estilo románico todo dorado en fino.
Trono de nubes para la Custodia.
Reverendo Padre Blas Almendros O. F. M. Provincial Duque de Sexto 7. Madrid.

nº 2192.

Canastillo de talla en madera y dorado en fino para flores.
Señorita Carmen Monforte Conejos. Valencia.

nº 2193.

8 adornos medias puntas de talla románica en madera y decorada para el altar mayor de 100 x 50 cm.
Reverendo Blas Almendros Provincial O. F. M. Duque de Sexto 7. Madrid.

nº 2198.

San José de 78 en madera y decorado, que haga guego con la Purísima 2178.
Señor Villalonga. Valencia. /

(Año 1933).

nº 2201 – 2202.

Reforma imagen Nuestra Señora de los Desamparados, y hacer un sillón de estilo Luís XVI todo dorado.
Don José Rodríguez y D M I(ilegible) Valencia.

nº 2204.

Santa Rita de 45 cm en madera y decorada.
Don Carlos Torres de Orduña. Benisa.

nº 2205.

Nuestra Señora del Carmen modelo como la que hice para Melilla. dE 35 cm en madera.
Don Julián Benlloch. Conde de Torreong (sic) 29 Madrid.

nº 2906.

Sagrado Corazón de Jesús de sentado con sillón de 70 cm, en madera y decorado.
Señora Viuda de Moltó, Pizarro 16 Valencia.

nº 2207.

Santísimo Cristo de 25 cm de marfil, más la Corona y cruz.
Don José María Berenguer. Fábrica de Harinas. Valencia. /

nº 2208.

San José de 110 cm, trabajo Extra en madera y decorado en fino.
Señorita Josefina Segarra García. Vallducso.

nº 2210.

Una Victoria de tamaño natural, reformarla en madera para la feria de Julio Alameda. Valencia.

nº 2212.

Mater Dolorosa de 135 cm en madera y decorada.
Doña Consuelo Sanchiz Viuda de Moreno.
Facturado Santana de Poza (Toledo).

nº 2214.

Nuestra Señora del Rosario de 108 figura, solo el busto en madera y encarnado.
Reverenda Madre Superiora Dominicas de Caleruega (Burgos).

nº 2216.

Mesa de altar en madera, la talla dorada planos jaspes bruñidos.
Don Juan J. Ibáñez. Fábrica de mantas. Bocairente. /

(Año 1933).

nº 2217.

Enrayada con composición de nubes en madera y dorado.
Reverenda Madre Sor Petra Aguirre Superiora del Colegio Parque de Santa Ana. Valencia.

nº 2222.

Purísima de 90 cm en madera y decorada, Don Diego Bertomeu.
Pi Margall 15. Valencia.

nº 2223.

Beato Ignacio Delgado de 65 en madera y decorado. Dominico Mártir. Señorita Viuda de Coco. Valencia.

nº 2225.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 y 10 peana en madera y decorado.
Don Antonio Peris Benlloch. Valencia.

nº 2226.

Reforma y decoración de una Inmaculada de Murillo de 130 cm.
Superiora Sor Concepción Colegio del Sagrado Corazón de Jesús Hermanas C. de la C. Cerrajería.
Valencia. /

nº 2227.

Nuestra Señora de las Planas, de 45 cm en madera decorada patinada imitada à antigua.
Don José María Torra. Gran Vía 435 Cortes catalanas Barcelona.

nº 2228.

Decoración de un nincho para un Santísimo Cristo de 150 cm.
Don José Ramón Santarrufina Montalat Presbítero Capellán de los Niños de San Vicente Valencia.

nº 2233.

Divino Niño de cuna de 20 cm, cueva
Dos Divino Niño con urnas y cuevas
1 Divino Niño con camisita y dos imágenes de 108 San José y la Santísima Virgen, todo en talla.
Señoritas Catequistas de C. Avillanas Valencia.

nº 2236.

San Francisco y Santo Tomás de Aquino de 100 cm, en madera y palillo.
Grupo de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo en madera y decorado.
Reverendo Padre Francisco Calvo O. P. de Valencia. /

(Año 1933)

nº 2237.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 c, sentado con sillón en madera y decorado.
Don Daniel Ferrandiz Dtor Medico Valencia.

nº 2240.

Santa Bernardeta de 100 cm en madera decorada. M. I. S. Don Pedro Tomás Montañana Canónigo
S.I.C.M. Para la Parroquia de Santa Catalina Valencia.

nº 2246.

Trono de nubes para el Smo Cristo de M. Rafols. Liria.

n° 2247.

Smo. Cristo de 40 cm en madera imitando el marfil cruz y peana dorada oro fino.
Rdo. Sr. D. José Vila Cura Arcipreste de Moncada.

n° 2248.

Divino Niño Jesús de 175, en madera para urna petitoria.
Hermano Limosnero de los Capuchinos de Valladolid.

(Año 1934).

n° 2250.

Mater Dolorosa de 50, para vestir en madera y decorada.
Reverenda Madre Mercedes Escudero, Superiora de las Hermanas de Santa Ana, de la casa de la Salud Sagrado Corazón de María. Camino del Grau. Valencia.

n° 2254.

Dos repisas góticas en madera Muy Ilustre Señor Don Manuel Pérez Canónigo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia.

n° 2256.

Sagrario renacimiento de 60, cm de 4 columnas dorado todo oro fino.
Reverendísimo padre Laureano de Masamagrell para el convento de Totana.

n° 2357.

Modelo de lápida compuesto de flores para hecerlo en mármol.
Señor Ferrando Paterna Valencia.

n° 2258.

Divino Niño de Praga 35, en madera y decorado.
Reverenda Madre Escolástica Mulet de San José Superiora de la Purificación. Pedralva /

(Año 1934).

n° 2261.

Sagrado Corazón de Jesús de 110, cm, color madera y las carnes imitadas al marfil.
Inmaculada de 60 cm y San Pablo de 60.
Don José Villalonga Valencia.

n° 2263.

Pedestal para el Sagrado Corazón de Jesús n° 2227 jaspes los planos y la talla dorado oro fino.
Don Daniel Ferranez (sic) Doctor Valencia.

n° 2264.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 figura y 60 cm de esfera peana, y más la enrayada trabajo Extra.
Reverendo Padre Francisco Calvo O. P. (para América) Guayra.

n° 2266.

San Rafael de 100 y 20 nubes, tallado en madera y decorado.

Reverendo Don Jaime Marco Presbítero Cura Párroco de Nucia (Alicante). /

Nota de trabajos hechos des del Año 1920 al año 1934.

José María Ponsoda.
(rúbrica). /

nº 3.

Nota de encargos del Año 1924 al 1960. /

(Año 1934).

nº 2270.

Divino Niño Jesús de 20 cm, con una cuna en forma de concha, en madera y decorado.
Doña Adela Font Viuda de Escriba. Valencia.

nº 2271.

Decorar un San Manes de 100 cm de madera, hacer un Santo Domingo de un metro paras vestir.
Muy Ilustre Señor Don Juan Carrillo Capellán de reyes de la Santa I. C. P. Para mandarlo á la Reverenda Madre Sor Rodario Arago Priora Madres Dominicicas de Calarruega (Burgos).

nº 2274.

Santísimo Cristo de 40 cm figura con la cruz proporcionada dorada en fino y la imagen tallada en madera imitada al marfil.
Señora Viuda de Roig Calle Pascual y Genís en Valencia.

nº 2276.

Modelo para una ornacina para la imagen de San Bosco, formando una gloria de Angeles, Serafines y nubes.
Reverendos Padres Salesianos de Sarria. Barcelona. /

(Año 1934).

nº 2277.

Pedestal para un Sagrado Corazón de Jesús con 4 cartelas de talla y dorado oro fino.
Señora Viuda de Roig Pascual y Genís 2 – 2. Valencia.

nº 2278.

Anda de un metro de cuerpo más los salientes talla dorada y planos jaspes para San rafael con Tobías.
Reverendo Don José Marco Párroco de Nucia (Alicante).

nº 2279.

Nuestra Señora de los Desamparados para vestir de 49 cm total.
Doña Dolores Viuda de Zapater. Valencia.

nº 2280.

Santa Juana de Aza, y San Manes de Guzmán de 140 cm total, en madera y decorados.
Reverenda Madre Rosario Arago. Priora Convento Dominicicas Calarruega (Burgos).

nº 2281.

Sagrado Corazón de Jesús de un metro madera y decorado en fino.
Sindicato de Vall Uxó, para regalarla al Reverendo Señor Cura Párroco de Burriana por sus bodas de plata. /

nº 2282.

Anda para Santa Otilia dicho anda de 130 cm, dorada y patinada en bueno.
Reverendo Don Avelino Roselló Cura Arcipreste de Villel (Teruel).

nº 2283.

Encarnar un Santísimo Cristo de 100 cm, de madera imitarlo á antiguo.
Don Juan Llorca. Alicante.

nº Reformar y baciarse una imagen del Santísimo Cristo de tamaño natural.
Reverendo Don Félix Yuste Cura Párroco de San Juan y San Vicente Valencia.

nº 2285.

San Antonio de 55 cm, en madera y decorado.
Don José Soriano, Murillo 8. Manises (Valencia).

nº 2287.

Santísimo Cristo de 70 cm, figura, en madera, color marfil, y la cruz dorada en fino.
Reverendo Don Fabián Yuste Cura. Valencia.

nº 2288.

Manifestador de 127 x 38 gótico en madera de cedro y dorado en fino.
Excelentísimo Señor Don Babino Val del Castellar Capitán General, paramandarla a las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Puerto Rico. /

(Año 1934).

nº 2289.

Santísima Virgen de Agosto de 50 cm para Vestir.
Reverendo Don Vicente Valero Almodóvar, Cura Ecónomo de Puzol (Valencia).

nº 2290.

Sagrario Barroco, dorado y marfil.
Reverenda Madre Superiora del Sanatorio de Santa Rosa, Camino del Grau Valencia.

nº 2292.

Restaurar un Apostolado de yeso haciendo 6 manos de madera, y retoques de talla á unas marcos.
Excelentísimos Señores del Cabildo de la Santa Iglesia. Catedral Metropolitana de Valencia.

nº 2293.

Angelito de palillo, Docel para el Santísimo Cristo y dorar en fino el manifestador.
Reverenda Madre Marcelina Escudero Superiora delas Hermanas de Santa Ana Camino del Grau (Valencia).

nº 2296.

Altar barroco todo dorado en fino con imágenes Inmaculada, San José y San Francisco de Asís, de 80 cm figura en madera y decorado.
Reverenda Madre Amalia de Jesús Genera de las Hermanas Terciarias de San Francisco. Gandía. (Valencia). /

nº 2297.

Reforma de un Divino Niño Jesús vestirlo de palillo y decorarlo.
Reverendo Don Félix Huste. Cura Parroco de San Juan y San Vicente. Valencia.

nº 2302.

Comulgatorio de 168 x 80, renacimiento, dorado oro fino.
Reverendo Don Pascual Nácher Presbítero. Villarreal (Castellón).

nº 2303.

Sagrado Corazón de Jesús, sentado con sillón gótico con dos gradas, doradas, la imagen pulimentada, de cedro alnatural, de 50 cm figura.
Señora Viuda de Coco. Valencia.

nº 2307.

Concha toda dorada, con talla en madera, para un Divino Niño de 42 cm.
Reverenda Madre Superiora Carmelitas de la Caridad Oliva (Valencia).

nº 2308.

Arcángel San Rafael de 60 cm, en madera y decorado.
Señores Comisión (sic) del Pescado. Nucia (Alicante).

nº 2309.

Dos reclinatorios, en madera, estilo barroco, dorado, oro fino doble.
Reverenda Madre Sor Amaslia de Jesús General de las Terciarias Franciscanas. Gandía (Valencia). /

(Año 1934).

nº 2312.

Anda de un metro más los salientes dorada la talla y planos a jaspes barnizados.
Reverendo Padre Misionero para las Misiones.

nº 2313.

San José de 150 cm, en madera y decorado.
Reverendo Padre Misionero para las Misiones.

nº 2314.

Via. Crucis, 14 cruces madera tallada barroco dorado oro fino doble.
Reverenda Madre Amalia de Jesús General de Hermanas Terciarias Franciscanas. (Obispo Mayoral Valencia) para Gandía.

nº 2317.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm sentado en sillón gótico dorado, la imagen cedro pulimentado.
Señor Don Antonio de Fuentes García. La laguna Tenerife. (Islas Canarias).

nº 2318.

Una cruz de haya con talla y la peana con cartelones toda dorada oro doble para un Cristo de 40 cm.
Adela Berenguer. Yesares de (ilegible) Valencia.

nº 2319.

Sagrario pequeño renacimiento todo dorado oro fino doble.
Doña María Valdés Viuda de Hernández. Biar (por Villena). /

nº 2320.

Tres Angelitos de 35 cm, 2 Serafines y varias nubes de 70 cm en madera y decorarlos.
Señorita Emilia Blas. Pintor Calbo 30. Mahón.

nº 2321.

Cuna en forma de concha con un Angel y aguila, sosteniendo la dicha cuna toda dorada con oro fino, y el repie de talla.
Trono de nubes toda plateada y la base de talla dorado en fino y un Serafín, en madera.
Reverenda Madre Sor María Ferrán General de las Hermanitas Ancianos Desamparados de Valencia
(Santa Mónica).

nº 2323.

Beata Inés de Benigánim de 80 cm en madera y palillo.
Señorita N. Valencia.

nº 2324.

12 grupos de San Bernatrdó María y Gracia de 50 cm hacer el modelo y baciarnos en pasta y decorados.
Don Pascual Albiñana, C. Lonja Valencia.

nº 2325.

Mesa de altar para urna de 150 x 95 x 55, pulimentada con talla dorada.
Reverendo Don Rafael Presbítero. Valencia.

nº 2326.

San Miguel de 30 cm modelo del de Liria en madera y decorado.
Señores Librería Chirivella Valencia. /

(Año 1934).

nº 2327.

Santísimo Cristo de 25 cm, imitado marfil cruz y peana dorada oro fino.
Doña Angélica Arago Carretera de Barcelona 255 Valencia.

nº 2329.

Dos Angeles antiguos restaurarlos decorándoles de nuevo.
Reverendo Señor Vicente Calafi Brivar Presbítero Consentaina.

nº 2332.

Reforma, de un Sagrado Corazón de Jesús de 140 cm y decoralo.
Asociación del Sagrado Corazón de Jesús, Benicasim.

(Año 1935).

nº 2336.

Santo Domingo de 135 total, en madera y decorado como el que hice para Segovia.
M. I. S. D. Juan Carrill(o) Capellán de Reyes Toledo.
Facturado à las Madres Dominicanas de Ciudad Real.

nº 2343.

Purísima de 185 cm total, en madera y decorada, nuevo modelo (Extra).
Reverendo Padre Patricio Botijo O. F. M. Duque de Sexto. Madrid. (Dicha imagen con 2 Angeles).

nº 2345.

Nuestra Señora del Rosario de 85 cm en madera y decorada.
Muy Ilustre Señor Don Juan Carrillo. Capellán de Reyes. Toledo. /

nº 2346.

Divino Niño Jesús de cuna y cuna rústica, todo en madera y decorada.
Señorita Doña María Teresa Ruíz de Galarrete Pamplona.

nº 2347.

3 relieves Ave Marías, una para facturarla à Don Mariano Martínez.
Estella (Navarra).
Don Mariano Martínez Ros Presbítero. Lugo.

nº 2350.

San antonio de 170 en madera y decorado en fino.
Señor Don Pedro López O. F. M. P. San Antonio Alicante.

nº 2352.

6 candeleros de 150, en madera tallada plateados en fino.
Señor Don Miguel Pedrós Bañón Arcipreste Villarreal.

nº 2354.

Via Crucis, cruces en madera pulimentada para el Convento de Totana.
Reverendo Padre Laureano de Masamagrell. Provincial de Capuchinos Valencia.

nº 2355.

Santísimo Cristo de 170 cm yacente con los brazos movibles para poderle colocar en la cruz, en madera y encarnado.
Don Doroteo Diaz Castrogeriz (Burgos).

nº 2358.

Sagrario estilo compuesto, dorado y esmalte por el interior oro fino.
Reverenda Madre General de las Carmelitas Clínica de Santa Rosa camino del Grau Valencia. /

(Año 1935).

nº 2360.

Mater Dolorosa de medio cuerpo, que mide 115, en madera y decorada, y una Santa María Magdalena del mismo tamaño y también de medio cuerpo.
Reverendo Don Santiago Fabra Cura Párroco de la Trinidad. Castellón de la Plana.

nº 2362.

Mater Dolorosa de medio cuerpo ò sea de 45 cm, en madera y decorada.
Para unos señores de Torrente.

nº 2363.

San Juan de dios con grupo de los niños, de 70 cm total y Arcángel San Rafael del mismo tamaño, todos en madera y decorados.
Reverendo Padre Guillermo llop Superior del Manicomio de San Juan de Dios (Madrid – Ciempozuelos).

nº 2366.

Retablo gótico con mesa talada de 355 x 200 cm, tallado en madera y dorado con oro fino, y Sagrario.
Señor Don Luís Jiménez Calle Colón 68 2ª. Valencia. /

nº 2367.

Sagrario de 50 x 30, en madera estilo barroco y todo dorado con oro fino.
Reverenda Madre General de las Carmelitas de Santa Rosa. Orihuela.

nº 2368.

Sagrario Renacimiento en madera plateada la puerta y el interior dorado con oro fino, midiendo 57 x 32 cm.
Señor Don Fausto Tornero, Alcalde de Abarón (Murcia).

nº 2369.

Altar ayor de 500 x 500 cm en forma de medio punto, con tabernáculo Sagrario, en madera y decorado de estilo renacimiento, todo dorado y adornado.
M. I. S. D. Juan Carrillo Presbítero. para las Monjitas del Servicio Doméstico de Valencia.

nº 2372.

San Cristóbal de 110 cm, en madera y decorado.
Reverendo Padre Francisco Calvo y Reverendo Don Santiago Merseguer O. P. del Convento de Valencia, Facturado PP. Dominicos Calaruega (Burgos).

nº 2373.

San José de 150 cm más el trono de nubes y un San Antonio del mismo. /

(Año 1935).

nº 2373.

tamaño 140 más las nubes tallados en madera y decorados.
Reverendo Don Hermógenes lorenzo Cura Párroco de Mieres (Asturias).

nº 2374.

Sagrado Corazón de Jesús, sentado, de tamaño natural, en porlán y con pedestal à bloques para las Agustinas de Requena encargo del Reverendísimo Padre Laureano de Masamagrell Provincial de los Reverendos Capuchinos de Valencia.

nº 2376.

Reformar y decorar una Santa María Magdalena de 140 cm.
Reverendo Señor Don José María Gutiérrez Cura Párroco de Moncofar (Castellón).

nº 2377.

Santísimo Cristo de 120 cm figura, más la cruz proporcionada con monte de peana.
Señora Viuda de Pallares, Navellos 4 Valencia.

nº 2378.

Nuestra Señora de los Desamparados de tamaño como la patrona de Valencia en madera de cedro y decorada todo en Extra con los dos Angeles, y 5 Serafines y trono de nubes.
Señor Don Jaime Ferrer Vercher Para la Parroquia de San Nicolás de Bari Buenos Aires. /

nº 2383.

Altar gótico para una imagen que mide 130 cm más la peana, en madera los planos color marfil y la talla dorada en brillo y mete oro fino.
Señor Don Manuel Gonzalez de Lara. Valencia.

nº 2387.

San Miguel Arcángel modelo del de Liria de 40 cm de figura tallado en madera y decorado.
Doña Dolores Suay Calle Tránsitos 1. Valencia.

nº 2389.

Reforma del altar del Santo Cristo hacer talla y dorado.
Reverendo Don José Avellana Presbítero. Villarreal (Castellón).

nº 2390.

Reforma del altar mayor talla y dorado.
Reverendísima Madre General T. F. de Obispo Mayoral Valencia.

nº 2391.

Arcángel San Rafael con Tobías de 50 cm en madera y decorado.
Reverendo Padre Francisco Ferrer O. F. M. Pego.

nº 2392.

Ninincho (sic) para el altar de Nuestra Señora del Pilar, dorado y espolinado, y reforma de una imagen.
Reverendo Don Antonio Alamón Cura – Párroco de San Andrés Teruel. /

(Año 1935).

nº 2393.

Reforma de una peana para la Nuestra Señora de la Salud, colocando tres nubes y 4 cartelas de talla dorada.
Reverendo don Julio Trullenaque Presbítero Algemesí (Valencia).

nº 2394.

Santísimo Cristo de 62 cm más la cruz proporcionada, en madera y encarnado.
Señor Don Eugenio Aracil T. 127. Alcoy.

nº 2395.

Santísimo Cristo de 35 cm más la cruz proporcionada en madera y encarnado.

Don Epifanio Abad. Calle Muñoz de Grain. Teruel.

nº 2396.

Santísimo Cristo de 35 cm, más la cruz de talla dorada en fino y la imagen marfil.
Reverendo Don José Avellana Presbítero. Villarreal (Castellón).

nº 2397.

4 llameros de tala en madera plateada en fino, tamaño 160 cm total.
Reverendo Don miguel Pedrós Cura Arcipreste de Villarreal (Castellón).

nº 2399.

Hacer retoques y limpieza de todos los relicarios de las Santas reliquias.
Excelentísimos Señores Cabildo de la S. I. C. M. de Valencia. /

nº 2400.

Ave María relieve en terracota y decorado en bueno.
Don Eledig Frodo. Mahón.

nº 2402.

Altar Mayor, con tabernáculo y Sagrario, tallado en madera y decorado dorado con brillo y mate, con dos hornacinas.
Reverenda Madre General T. F. para sordomudos Madrid.

nº 2404.

Decoración de un San Luís de un metro, la peana dorada en fino.
Reverendos Padres Salesianos de la Calle Sagunto Valencia.

nº 2407.

Relieve de Ave – María, imitada al marfil y el fondo nogal.
Mosén Marro Presbítero. Tortosa.

nº 2408.

Dosel de un metro de estilo compuesto en madera todo dorado en fino para un relicario de San Francisco de Asís.
Don Francisco Ferreras Ferris Algemesí.

nº 2412.

Sagrado Corazón de Jesús sentado sobre un sillón gótico como el que hice nº 2303.
Señora Viuda de Coco Valencia. /

(Año 1935).

nº 2413.

Via – Crucis, de cedro en forma de cruz en tala pulimentado con toques de oro.
Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Santander.

nº 2414.

Sinco Serafines, con 8 nubes en madera-
Don Enrique Garses Segorbe.

n° 2417.

Nuestra Señora de los Desamparados de 40 cm en madera y decorada, con trono de nubes.
Señor Don primo Redo Forner. Valencia.

n° 2418.

Reforma y decorar una Purísima de 120 cm con 3 Serafines.
Don Antonio Sanchis Cura Párroco de Fuente la Higuera.

n° 2420.

Un pedestal de 120 x 30 x 30 de talla en madera y dorado piedras y oro fino.
Doña Rosario Vidal, Maestro Chapi 5 Valencia.

n° 2425.

Sagrado Corazón de Jesús de 115 cm total en madera y decorado, modelo como el de Teruel Seminario.
Don Blas Moltó López colón 34. Valencia. /

n° 2426.

2 reclinatorios de haya, góticos con filetes dorados en fino.
Don Luís Gómez plaza Picadero Valencia.

n° 2427.

Nuestra Señora de Lourdes (con la Bernardeta) de 140 cm, en madera y decorada.
Don Francisco Ibáñez. Játiva.

n° 2428.

Altar de caoba gótico de 5 metros pulimentado, con un grupo de Nuestra Señora del Carmen en madera y decorada.
Reverendo Padre Eugenio de Valencia. Capuchino. Valencia.

n° 2429.

Dos pedestales en madera y decorados para 2 Angeles a los lados del Sagrario.
Reverenda Madre Superiora T. F. Lactancia de Valencia.

n° 2430.

Enrayada para el Manifestador redonda dorada en fino.
Reverenda Madre Superiora del Servicio Doméstico Valencia.

n° 2432.

Sagrado Corazón de Jesús de 30 (modelo el que hice para Salamanca) tallado en madera y decorado en fino y la madera de cedro.
Doña Luisa M. Regiardo de Gino Calle Tolcaguano 638 Buenos Aires. /

(Año 1935).

n° 2434.

Dos pedestales de 130 góticos con talla en madera y dorados en mate y brillo.
Superiora de las Adoratrices de la sAnta Madre Sacramento. Valencia.

nº 2435.

Reformar el Tabernáculo y Sagrario y dorarlo orofino.
Reverenda Madre Magdalena Superiora Hermanas T. F. Moncada (Valencia).

nº 2436.

Reforma de una Virgen Dolorosa de 130 para vestir.
Reverendo don Hermógenes Lorenzo, Cura Párroco Arcipreste de Mieres (Asturias).

nº 2438.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 cm en madera y decorada, modelo el que hice para el que hice para el Seminario de Teruel. Señora Viuda de Original Gran Vía Marqués del Turia 30 Valencia. Facturado a Don José Oliva García Médico Paterna del Campo (Uelva).

nº 2439.

Dorar con oro fino el altar del Santísimo Cristo Ermita de San Roque y hacer un pabellón.
Don Juan Santiago. Obispo Muñoz 97. Burjasot. /

(Año 1936).

nº 2440.

Mesa de altar de 180 x 70 x 100, y dos columnas tableros cahpados, color nogal y talla dorada.
Señora Doña Luisa Vives, Conde de Altea1, Valencia.

nº 2477.

nº 2443.

Sagrario barroco todo dorado y frontal 290 x para una grada.
Reverendo Don Julián Presbítero. Seminario de Teruel.

nº 2444.

Trono para una Custodia de 40, formado con una esfera, peana con el libro de los 7 sellos y un querubín todo en madera y decorado.

Reverendo Don Miguel Sastre Vallés, Cura de la Alqueria de la Condesa (Valencia).

nº 2445.

Grupo del Divino Niño Jesús Obrero con un Niño y una Niña, en madera y decorado.
Señorita Encarnación Sanchiz del Catecismo de la calle Sagunto Valencia.

nº 2449.

Sagrado Corazón de Jesús de 60 cm, sentado en madera y decorado.
Doña Consuelo Porcar Ribelles. San Cristóbal 7. Protección Social de la Mujer. Vall de Uxó. /

(Año 1936).

nº 2450.

Sagrado Corazón de Jesús de 20 cm en madera y decorado.
Don Alfonso Pérez Victoria. Calle Gascons 1 – 1ª Valencia.

nº 2458.

Santa Rita de 100 de figura y 10 de peana en madera en forma de túnica para vestir-
Reverendo Don Pedro Juan Dufuru Coadjutor de Villajoyosa (Alicante).

nº 2463.

San Juan de la Cruz de 40 cm, en madera y decorado.
Señora Chirivella Librería Calle Zaragoza Valencia.

nº 2464.

Bustos de tamaño natural, en terra cota y mitados al metal de Cervantes y de Menéndez Pelayo.
Librería Universal Calle Comedias Valencia.

nº 2465.

Dos sujeta libros de terra cota, dados de goma laca.
Señor Comisionista. Valencia.

nº 2466.

Concha con 4 chiquitos de terra cota imitada al marfil y oro Lactancia Valencia. /

(Año 1938).

nº 2467.

Dos sujeta libros de terracota en forma de Angeles, y decorados color marfil y oro viejo.
Reverendo Don Rufino García Presbítero. Valencia.

nº 2468.

11 objetos decorativos, en terracota imitados al marfil y oro viejo, para el Bazar de San Rafael.
Don José Castells Valencia.

nº 2469.

San Rafael con Tobías de 40 cm, en madera y decorados.
María y Rosario de Benifaraig (Valencia).

nº 2470.

Busto de un Joven militar, de tamaño natural en terracota y mitado al marfil y à natural.
Don Santiago López Fernández. Madrid.

nº 2471.

Ave María en relieve y un grupo de decorados.
Don Ilario Casa Blanca Valencia.

nº 2472.

Tríptico con Nuestra Señora del Carmen en el centro de 60 cm, y en los lados San José y San Antonio del
mismo tamaño, en madera y decorado en fino.
Don Ilario Doménech Casa Blanca Valencia. /

(Año 1939).

nº 2473.

Purísima de 130 cm, modeo el de la catedral con dos Angelitos, Serafines y enrayada, en madera y decorada en fino.

Señoritas Hijas de María de Alfara del Patriarca.

nº 2475.

Divino Niño Jesús de 70 cm sobre trono de nubes, en madera y decorado.

Don Antonio Laoza. Villena.

nº 2476.

Nuestra Señora de los Desamparados y el Arcángel San Rafael de 120 cm total en madera y decorados para la parroquia Señoras de la Núcia.

nº 2477.

Sagrario Barroco en madera y decorado en fino.

Reverendo señor Cura Párroco de Benifaraig (Valencia).

nº 2478.

Sagrario Barroco en madera y dorado en fino.

Reverendo Señor Cura Párroco de Moncada (Valencia).

nº 2479.

Sagrario Barroco con 4 columnas en madera corlado, y el interior oro fino.

Don Antonio Brau Cura Párroco de San Jorge (Por Vinaros). /

nº 2480.

Trono de nubes con esfera (para una Purísima de 70 cm, en madera y decorado.

Manises (Valencia).

nº 2482.

Santísimo Cristo de la FE, de un metro de figura más la cruz proporcionada en madera y encarnado.

Don Jesús Alberola Benaven, Ingeniero de Caminos de Valencia. Catretonda.

nº 2482 D.

Santísimo Cristo de 170 cm, más la cruz proporcionada, y anda con monte para dicha imagen, todo en madera y decorado.

Junta del Santísimo Cristo. Paterna (Valencia).

nº 2483.

Santísima Virgen de 120 cm en madera y decorada, copia de una foto Patrona de Totana.

Don Juan Cuadrado Delgado de Bellas Artes y Director del Museo Provincial de Almería.

nº 2484.

Sagrario gótico en madera y todo dorado en fino.

Reverenda Madre Superiora de las Hermanas de Santa Ana Algemesí (Valencia).

nº 2485.

Sagrario gótico en madera y todo dorado en fino.

Reverenda Madre Superiora de las Hermanas de Santa Ana de la casa de Salud del Camino del Grau. Valencia. /

(Año 1939) De la Victoria!

nº 2487.

Nuestra Señora Asunta ò sea de Agosto de 140 cm de figura.
M. I. S. Don Pedro Tomás Montañana Canónigo de la Santa I. C. M. de Valencia. Benifaraig.

nº 2491.

Reformar una imagen Nuestra Señora Patrona y decorarla, (hecha por unos jóvenes aficionados).
La pagó el Ayuntamiento. Algemesí.

nº 2492.

Restaurar los Angeles mancebos y enrayada del Santo Cáliz.
Excelentísimo Cabildo de la Santa I. C. M. de Valencia.

nº 2493.

Restaurar, imágenes destrozadas por los rojos en el año 1936. Una Purísima San José San Juan de la Cruz
Santísimo Cristo. Señor Oliac. Plaza de Tetuán 17. Valencia.

nº 2494.

Restaurar, una Santísima Virgen del Carmen con grupo de Almas, San Pascual, San José.
Señores Hijos de la Viuda de Galula Torrente. (Valencia).

nº 2495.

Restaurar, los 4 Angeles mancebos de palillo del camaril de la Santísima Virgen de los Desamaprados
Patrona de Valencia.
Señores de la Cofradía. /

nº 2496.

Anda e imagen de San Vicente tallado en madera y decorado.
Don Rafael Ruiz. Alquería del Emperador (Valencia).

nº 2497.

Sagrario pequeño, estilo renacimiento, en madera y todo dorado en fino.
Don Fermín Vidal. Alfajar (Valencia).

nº 2498.

San Elías de 150 cm y 15 de peana en madera y decorado.
Cofrades, Parroquia del Carmen y Santa Cruz. Valencia.

nº 2499.

Dos Sagrarios Barrocos en madera y decorados, uno para Játiva.
El otro para Señora Viuda de Don Vicente Vilar, Manises (Valencia).

nº 2500.

Restaurar Sagrado Corazón de Jesús sentado sobre sillón.
Doña Carmen Pons Catarroja.

nº 2501.

Santísimo Cristo de 170, con la cruz proporcionada, en madera y encarnado.
Doña María Debesa Marqués de Campo 42 Denia. /

(Año 1939).

nº 2502.

Santos Eleuterio, y Liberato de 100 cm figura y 15 peana, en madera y decorados.
Reverendo Don Fulgencio Bordería Verdejo Cura Párroco de Maora (Albacete).

nº 2504.

Restauración de una Mater Dolorosa de 130 cm en mader para vestir, (bastantes destrozos) y encarnarla de nuevo.

Doctor Don Ramallo Brodín, médico de Vera (Almería).

nº 2505.

San Vicente Ferrer de 130 cm de figura 30 cm de nubes y 10 de peana en madera y decorado.

Señor Vilar Manises (Valencia).

nº 2506.

Restaurar un Santísimo Cristo del Socorro de un metro de figura, dejándolo todo bien en su perfecto estado.

Tambiébn restaurar un San Juan Bautista de 60.

Don Cayo Pinedo Vara, y Doña Laureana March. Hontarraya (Cuenca).

nº 2507.

Nuestra Señora del Remedio de 85 cm sentada sobre trono de nubes, en madera y decorada trabajo bueno.
Señoras de la Junta Callosa de Ensarria (Alicante). /

nº 2508.

Santísima Virgen Milagrosa de 195 cm en madera y decorada.

Reverenda Madre Sor María Perrona Superiora de las Religiosas Paulas de Cullera.

nº 2510.

Santa Ana antigua, reformarla y decorarla de nuevo, haciendo 4 cartelas doradas con pátina.

Reverendo Don José Hurtado Zragozá Cura Párroco de (Los Valles de Sagunto) Cuartell.

nº 2511.

Santísimo Cristo de 130 cm figura en madera y encarnado.

Reverendo Don Pelegrín Lloréns Cura de Masalfasar para Masalavés (Valencia).

nº 2512.

Reforma de un Santísimo Cristo de un metro figura y encarnarlo.

Doña Rosa García Robledo Villamarchante.

nº 2513.

Arcángel San Miguel. Patrón de Liria de 133, cm de figura. Copia exsacta del que se veneraba, que fue destruido por los bárbaros rojos.

Reverendo Don Francisco Martínez Enguídanos Presbítero Coadjutor, Reverenda Madre Superiora del Beaterio, y Señor Representante del Señor Alcalde de la ciudad de Liria. /

(Año 1939).

nº 2514.

Purísima de 140 cm, en madera y decorada trabajo Extra, con 5 Serafines exacta à la que destruyeron los barbaros rojos!

Señores de la Comicion de Torre Vieja (Alicante).

nº 2516.

Sagrario gótico, en madera y decorado.

Reverenda Madre Macdalena Superiora de las T. F. de Moncada (Valencia).

nº 2517.

Modelo en madera para el remate del Sag(ra)rio del Santo Cáliz, para fundirlo en metal.

Excelentísimo Cabildo de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2518.

Resturación de un Santísimo Cristo de 120 cm en madera, y decorale, profanado por los bárbaros rojos.

Señor Don Eleuterio Sorlano Gran Vía 16. Valencia.

nº 2520.

Santísimo Cristo de 140 cm de figura más la cruz proporcionada en madera y decorado.

Reverendo Don José Esplá Nave 14. Valencia.

Para San Juan de Alicante. /

nº 2521.

Ecce Homo de 170 cm figura, en madera y encarnado.

Señora Viuda de Victoriano Pineda. Callosa de Segura.

nº 2522.

San José de 180 cm en madera y decorado, modelo id à José!

Señoritas Linas Albaida.

nº 2523.

Resturación de un San Juan Bautista. (de Sarcillo) en madera y decorarlo.

Don Sebastián Serra Costa Catral (Alicante).

nº 2524.

Jesús Nazareno de 165 figura y 10 peana, en madera para vestir.

Don José Frías Gran Vía Marqués de Alturia 30 Valencia.

Para Alcázar de San Juan.

nº 2525.

Reforma de una imagen de Nuestra Señora de los Desamparados la que trajeron los militares de Burgos, y que se venera en la Parroquia de San Andrés. Valencia.

Reverendo Don amado Cura Párroco. /

(Año 1939).

nº 2530.

Santísimo Cristo del Feliz Tránsito de 120 cm el bulgo el Santísimo Cristo de la Cobeta) que se venera en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

Reverendo José Garín Capellán Mayor.

nº 2531.

Restaurar una imagen de 70 cm, de Nuestra Señora de los Desamparados.

Don Estevan Cabanes, Rotereros 12. Valencia.

nº 2532.

Divino Niño Jesús de 80 cm, en madera y decorado espulinado estilo barroco, colo blanco.

Doctor Don Octavio Llanas Valero, Médico. Urna de 2 metros dorada, estilo barroco. Mula (Murcia).

nº 2533.

San José de tamaño natural, en madera y decorado, con varios Serafines, y dos Angelitos modelo como el que quemaron del Maestro Esteve para la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados.

Lo pagó Don José Bellot Senté de Valencia. /

nº 2534.

Santísima Virgen de la piedad con grupo del Santísimo Cristo de 70 cm en piedra Novelda decorada.

Don José Muro y Santos Villanueva de Alcardete (Toledo).

nº 2535.

Restaurar dos imágenes Nuestra Señora del Rosario de 170 cm, y Santa Bárbara de 100.

Reverendo Don Ramón Rodríguez Cura Párroco de Mieres.

nº 2536.

Santa Ana de 110 cm, con la Divina Niña María, en madera y decorada.

Reverenda Madre Superiora de las Hermanas del Hospital de Santa Ana de Algemesí.

nº 2537.

Nuestra Señora Patrona de 63 cm de altura en madera y decorada, Algemesí.

Señoritas N.

nº 2538.

Nuestra Señora de la Paz, patrona de 160 cm, en madera y decorada, con nubes.

Reverendo Joaquín Castellano Villar del Arzobispo.

nº 2539.

San Antonio de un metro, (para vestir) con trono de nubes y dos Serafines en madera y decorado.

Señores Clavarios. Godella. /

Nota.

Al venir la República hicieron la profanación de romper la inmaculada que se veneraba en la S. I. Catedral M. de Valencia (obra del Gran Maestro Esteve) hicieron dicha imagen en 82 pedazos.

[32.] El Excelentísimo Señor Arzobispo Doctor Don Prudencio Melo me confió la restauración, que la hice en la misma Catedral en presencia del M. I. Cabildo y con el visto bueno de Don Mariano Benlliure que me dio un abrazo.

[33.] Pero más tarde vino la barbarie y la quemaron. La que se venera hoy en la S. I. C. M. la hice por mi cuenta recordando aquella en acción de gracias.

[34.] El Santísimo Cristo de madera de doradillo tamaño natural, que está en la Sacristía de la Catedral, que de milagro se salvó en mi casa, lo regalé en acción de gracias. /

(Año 1939).

[35.] Lo primero que hice al venir la Liberación fue la restauración de la Imagen de nuestra Patrona Nuestra Señora de los Desamparados que tan cruelmente profanaron.

Hice dicha restauración en la misma casa Ayuntamiento de Valencia delante del Señor Alcalde y Señores del Archibo por orden del Reverendo Don José garín Capellán Mayor de la Bacilica de Nuestra Patrona y del Señor Presidente de la Cofradía. /

(Año 1939).

nº 2540.

Nuestra Señora de los Desamparados de 150 más el trono, y anda para dicha imagen. Señores de la Junta de Nuestra Señora de los Desamparados de Orihuela.

nº 2541.

Sagrado Corazón de Jesús para urna urna de 6? en madera y decorado. Doctor Don Olegario Chapa Valencia.

nº 2542.

Santísimo Cristo de 160 cm, más la cruz en madera y decorado. Reverendo Don Lucio Salomón, Cura Párroco Benicarló.

nº 2543.

Sagrario, de hierro y revestido en madera dorada. Reverendo Mosén Vicente Calafí Presbítero Concentaina (Alicante).

nº 2545.

Restaurar un relieve del Sagrado Corazón Eucarístico de madera decorada. Reverendo Padre Prior de los Redentoristas Valencia.

nº 2547.

Restaurar un San Miguel de madera decorado. Líria (Valencia). /

nº 2548.

Sagrado Corazón de Jesús de porlan blanco, sentado sobre sillón, en tamaño natural. Fábrica de cerillas Alfara del Patriarca (Valencia).

nº 2549.

Sagrado Corazón de Jesús de porlan blanco, sentado sobre sillón, en tamaño natural. Reverenda Madre Superiora Hermanitas Desamparados de Castellón de la Plana.

nº 2550.

Sagrado Corazón de Jesús tamaño natural en madera y decorado, para la Catedral. Excelentísimo Señor Doctor Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia (por Don Miguel Fenollera presbítero)

nº 2551.

Grupo de la Santísima Virgen de la Aurora y andas dicho grupo, en madera y decorado.
Reverendo Señor Don Luís Silvestre Cura párroco Benejama.

nº 2552.

Divino Niño Jesús con cuna en forma de concha con tres cartelas de talla, en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora T. F. Obispo Mayoral Valencia.

nº 2553.

San José de 110 cm, en madera decorado.
Doña Josefina Segarra. Vall Uxo. /

(Año 1939).

nº 2554.

Purísima de 130 figura, modelo el de Esteve, más la esfera y peana total 190 cm en madera y decorada.
Señoras de Vilar Manises (Valencia).

nº 2555.

Sagrado Corazón de Jesús de tamaño natural sentado sobre sillón, en porlan, blanco.
M. I. S. Don Miguel Fenollera Canónigo de la S. I. C. M. de Valencia. Benimámet.

nº 2356.

Santísimo Cristo de 130, en madera y encarnado, me entregan la cabeza del que profanaron.
Señoras del Santísimo Cristo de Líria (Valencia).

nº 2557.

Dos imagen del Apóstol San Andrés y San Juan de un metro, en piedra.
Santísimo Cristo de 130 cm de figura, más la cruz en madera, la cruz en talla y dorada en plata.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor de Almoradí (Alicante).

nº 2558.

Restaurar un San José de 50 cm en madera y decorarlo.
Don Miguel Martínez Marín. Enguera. /

nº 2559.

Arcánjel San Rafael con Tobías de 45 cm, trabajo bueno.
Don Rafael Calvo, Calle Colón 46 – 1ª Valencia.

nº 2561.

Dos Mater Dolorosa (para vestir) en madera y encarnadas, la peana dorada, de tamaño 160 cm.
Señores de Portillo, Conde Trenor 5. Valencia.

nº 2562.

Purísima, de un metro, en madera de cipres pulimentado, trabajo Extra.
Señores de Rios, (Grabador Esteve Valencia).

nº 2563.

Mater Dolorosa de madera restaurarla y decorarla.
Torreveja.

nº 2564.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 cm total en madera y decorado, como el que hice para Teruel.
Reverenda Madre Superiora de las Angélicas Plaza del Carmen. Valencia.

nº 2565.

Santísimo Cristo de 160 cm de figura, la cruz proporcionada, en madera y encarnada modelo el de Llimpias.

Doña Manolita Porras de García Yecla. /

nº 2566.

Purísima de 140 cm figura más el trono, para vestir), en madera y decorada, copia de la que destruyeron.
Reverendo Padre Antonio Sobrino, Franciscanos O. M. de Pastrana (Guadalajara).

nº 2567.

Restaurar un Grupo de 60 cm en madera la Santísima Virgen de la Correa con los Santos, Agustín y Santa Mónica, y restaurar un Santísimo Cristo de 40 figura, madera y un San Antonio, también de madera.
Don José amador (Calle San Vicente 2 Valencia. Todo para el balneario de Bellús.

nº 2570.

Restaurar una Santísima Virgen del Carmen de 60.
Para N. Valencia.

nº 2571.

Nuestra Señora Asunta de 140 cm en madera decorada.
Señora de Garrigues. Real de Montroy.

nº 2569.

Nuestra Señora de los Desamparados.
Señor de la Cofradía de los Desamparados de Moncada (Valencia). /

(Año 1940).

nº 2572.

Nuestra Señora de los Desamparados, para vestir.
Señor Don Juan Oltra Martínez. Cuatretonda.

nº 2573.

Nuestra señora de la piedad Patrona, (en piedra) restaurarla, haciéndole las estremidades , y un pedestal gótico en madera.

Reverendo Padre Manuel González Guadián O. F. M. Baza (Granada).

nº 2574.

Nuestra Señora de la Salud, de las Planas, de 96 de figura más 5 de peana, las carnes color marfil, la túnica plateada y el manto dorado, gótico, para la Iglesia de Vallvidesa. Señora Burguera. Barcelona.

nº 2575.

Santísimo Cristo para una ornacina de 160 cm por 95 en madera y encarnado.
Señora Don Juan Villalonga. Valencia.

nº 2576.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm de figura, madera como el que hice para la Catedral de Valencia.
Reverendo Don Pedro Cardona Arcipreste de Denia. /

Año 1940.

nº 2577.

Nuestra Señora del Carmen, sentada de 170 de figura, más trono de nubes y enrayada en madera y decorada, y la ménsula.

Reverendo Don José Noguera, Cura Párroco de San Juan y San Vicente de Valencia.

nº 2576.

Virgen de Agosto de 140 cm en madera. (para vestir).

Señora Doña Isabel Rodes Viuda de Vilar Manises (Valencia).

nº 2577. D.

Restauración de un San Vicente Ferrer de 120 cm hacerle la parte de detrás y plateralo todo en plata fina.
Ilustre Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana, Canónigo Deán de la S. I. C. Metropolitana de Valencia.

nº 2578.

Nuestra Señora del Carmen de 135 cm de figura 25 cm de nubes y 20 de peana, con dos Serafines.
Ilustre Señor Don Claudio Vázquez y Doña Elvira de Vázquez Morata (Madrid). /

nº 2579.

Santísima Virgen de gran tamaño, para vestir, en madera y decorada.

Reverenda Madre Rosa del Santísimo Sacramento, Superiora de las Agustinas de Denia.

nº 2580.

Purísima con dos Angelitos y dos Serafines en madera y decorada.

Señoritas Hijas de María Benifaraig (Valencia).

nº 2581.

Santísimo Ecce Homo de 170, total en madera y decorado, copia del que quemaron.

Señora Doña Carolina Aracil Viuda de Vidal para Bélgida.

nº 2582.

Santísima Virgen Dolorosa de 155 figura y 15 peana, en madera y decorada (para vestir) pero con túnica de palillo.

Señora Doña Rafaela Alcolado. Alcázar de San Juan.

nº 2583.

San José de tamaño natural en madera y decorado.

Reverendo Padre Grabiél de la Dolorosa Trinitario. Donante, Don José Suñer. Alcázar de San Juan. /

(Año 1940).

nº 2584.

Santísima Virgen de Agosto de 145 cm las manos colocadas como la Purísima en madera y decorada.
Señor Don Luís Celva, Guadalets.

nº 2585.

San José de 50 cm en madera y decorado.
Señor Don José Cantó Dentista) Valencia.

nº 2586.

Santísima Virgen de la Consolación de 114 cm de figura, con 22 cm de peana con un negrito de 75 con,
todo en madera y decorado.
Reverendo Don Manuel Verdejo. Párroco. Para la Reverenda Madre Sor Francisca (ilegible) Superiora
Hermans de San Vicente de Paul de Montalegre del Castillo (Albacete).

nº 2587.

Santísimo Cristo, para un camaril que mide 260 x 142. Tallado en madera y decorado.
Reverendo Don Manuel Castelló quilis. Cura de Ayelo de Malferit.

nº 2589.

San Juan Bautista (Niño) de un metro en madera y decorado.
Reverendo Don Joaquín Barberá Barberá Cura Párroco de San Juan de Enova. /

nº 2590.

Restauración de una imagen de 170 cm, de la Santísima Virgen María Ausiliadora.
Reverendos Padres Salesianos de Alicante.

nº 2591.

Anda, en madera y decorada para una imagen de 125 cm.
Don Antonio Gisbert San Vicente 20. Valencia.

nº 2592.

Nazareno de tamaño natural 170 cm (para vestir) en madera y decorado.
Reverendo Don pedro Lloret Cura Párroco de Javía (Alicante).

nº 2593.

Restauración de dos Divinos Niños Jesús de 50 cm, en madera decorados.
Reverenda Madre Superiora de las Bernardinas de Fon Salutas. Algemesí (Valencia).

nº 2594.

San Vicente Ferrer de 120 figura y 2 de la peana en madera y decorado.
Don Gilberto Llinares, Conde de Altea 21. Valencia.

nº 2595.

Restaurar un Santo cristo de 80 cm, de madera y encarnarle.
Reverendo Don Francisco Arnau Presbítero. Calle Zaragoza. Valencia. /

Año 1940.

nº 2596.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 figura que con la media esfera mide 200 cm, en madera y decorado.
Señor Don José Magro Espinosa Paseo de los Mártires 1 – 3 – D Alicante.

nº 2597.

Restaurar un busto de tamaño natural, del Santísimo Ecce Homo.
Muy Ilustre Señor Deán de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2598.

Restaurar un Divino Niño Jesús de 40 cm, y hacerle un trono de nubes en madera y decorado.
Señor Estellés Godella. (Valencia).

nº 2599.

Retablo bisantino en madera y decorado, 200 x 110 cm, para un cuadro de la Reverendísima Madre Fundadora.
Reverenda Madre Superiora de Carmelitas de la Caridad Vicente Dualde Valencia.

nº 2600.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm figura y 35 cm de media esfera y peana, en madera y decorado. con dos Serafines uno besándole el pie.
Señor Don Bartolomé Gómez Vila. Comercio. Albaida. /

nº 2601.

Purísima de 110 cm de figura y 50 de esfera y peana en madera y decorada.
Reverendo Don miguel Zaragoza Cura Párroco, Benimaclet (Valencia).

nº 2602.

San José de 170 cm figura más la peana en madera y decorado modelo de Vergara.
Reverendo Don amado Veral Cura Párroco de San Andrés de Valencia.

nº 2603.

Restaurar tres imágenes Arcángel San miguel, San pedro Pascual y un Angelito.
Muy Ilustre Señor Deán de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2604.

Santa Berbera de 125 total en madera y decorada, por recomendación de Don Rufino García Presbítero Magistral de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, para el Reverendo Don Juan Calabuig Cura Párroco de Tárbena (Alicante).

nº 2605.

San Antonio de Padua de 170 figura más con trono de nubes y dos Angelitos, y enrayada decoración celaje del nincho, todo en madera y decorado, para la Pía Unión de San Lorenzo Reverendísimo Padre Lorenzo Pérez O. F. M. Valencia. /

Año 1940.

nº 2606.

Nuestro padre San Francisco de Asís de 170, figura y con grupo de los Santos Reyes Patronos de la Tercera Orden, todo en madera y decorado.
encargo del Reverendísimo Padre Provincial O. F. M. Convento de San Lorenzo de Valencia.

n° 2607

Restaurar un Sagrado Corazón de Jesús de madera de cedro, de 50 cm.
Señores de Coco, Conde de Altea Valencia.

n° 2608.

Restaurar un Divino Niño Jesús de madera, decorado.
San Jorge. Tortosa.

n° 2609.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 cm de figura con esfera y peana total 215 cm en madera y decorado
Extra.
Señora Doña Teresa Pérez [.] Cánovas 29, Cieza (Murcia).

n° 3611⁹.

Restaurar, la Santa Barbera de la Ermita, profanada por los rojos.
Moncada (Valencia). /

n° 000.

Sagrario gótico dorado à la corladura, y en madera tallada.
Hermanas del Colegio de Santa Ana Líria.

n° 000.

Sagrario en madera tallada barroco y dorado à la corladura.
Doña Isabel Viuda Don Vciente Vilar (Mártir) Manises (Valencia).

n° 2612.

Grupo de San Juan de Dios con los tres Niños enfermos de tamaño natural en madera y decorado.
Reverendo Padre Superior de los Hermanos de San Juan de Dios de Malvarrosa. Valencia.

n° 2613.

San Luís de 125 cm en madera para vestir.
Don José Monreal Presidente de los Luises de Sagunto (Valencia).

n° 2614.

Purísima de 50, modelo del d ela Catedral en madera.
Don José Casanova Valencia. /

(Año 1940).

n° 2615.

Sagrado Corazón de un metro, en madera restaurarle por estar profanado por los rojo(s) hecho a trozos.
Reverendo Don Juan Seguí Presbítero. Gobernador Viejo 21. Valencia.

n° 2616.

Santísimo Cristo exsacto como el que hice del feliz tránsito, para la Capilla de Nuestra Señora de los
Desamparados vulgo de la Coveta.

⁹ El número está equivocado y debería figurar el 2611.

Don José Corrales. Almoradí (Alicante).

nº 2617.

Nuestra Señora de los Desamaprados de 120 figura con trono de nubes sin Angeles, en madera y decorada, con los Santos Inocentes.

Doña Josefina Segarra. Valencia.

nº 2618.

Restaurar un Divino Niño Jesús, hecho trozos por las turbas, (en madera y decorado).

Señores de Bellús. /

nº 2619.

Restaurar un Divino Niño Jesús, profanado por las turbas, de tamaño natural, colocarle los ojos y decor(ar)le de nuevo.

Hospital Provincial de Castellón de la Plana.

nº 2620.

Restaurar, una Santísima Virgen del Pilar de 70 cm, de madera, decorarla.

Reverendo Señor Crua Párroco de Quertal-Gar. (Gestalgar?)

nº 2621.

Restaurar platearlo en plata fina, la imagen de San Vciento Mártir.

Muy Ilustre Señor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la S. I. C. Metropolitana de Valencia.

nº 2622.

Restaurar imagen de la Santísima Virgen de los Dolores (para vestir) haciéndole las piernas.

Señora Hermana de Don Antonio Beltrán. Valencia.

nº 2623.

Santísima Virgen de la Señora, de 160 cm total con media esfera y peana, en madera y decorada.

Reverendo Señor Rector del Seminario de Murcia. /

(Año 1941).

nº 2624.

Santísima Virgen del Carmen de 160 cm, sentada en madera y decorada.

Don Francisco Grau Sorní 21 pal. Valencia. Para Yecla.

nº 2625.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm de figura y con media esfera y peana mide total 205 cm en madera y decorado, y enrayada.

Don Jesús Leal y Don José Monserrat Esportadores de Vinos. Campo de Criptana.

nº 2626.

Mater Dolorosa de 130 cm, restaurarla encarnar cara manos y pies.

Doña María Navarro, Sorní 18, 3ª Valencia. Para Yecla (Murcia).

nº 2627.

- Santísima Virgen de la Candelaria de 115 figura y 15 peana en madera y decorada.
Doña Carmen Viuda de Nicolás Pérez Requena. (Facturada para Albatera). /
nº 2628.
- Nuestra Señora del Pilar de 50 figura y 45 del Pilar y 5 de base, en madera y decorado.
Reverendo Don Francisco Bernícula, Coadjutor Almoradí (Alicante).
nº 2629.
- Mater Dolorosa de 150 cm y 10 de peana (para vestir) en madera y decorada con túnica color morado.
Don Ángel Villaviciencio Sierra de Yeguas (Málaga).
nº 2630.
- Restaurar imagencita de Nuestra Señora de los Desamparados, hacerle el Divino Niño Jesús, y los Santos Inocentes y decorarlos con oro fino.
Señora de Rodríguez de la Encina, Valencia.
nº 2631.
- Santísima Virgen del Carmen de 140 cm para vestir, en madera y decorada.
Señora amiga de Conchita Cet de Puchol Valencia.
nº 2632.
- Purísima de 150 cm, con esfera y peana proporcionada, con un Angel y dos Serafines grupo besando el pie de la Santísima Virgen.
Reverendo Señor Cura Párroco de Pedreguer. /
(Año 1941).
nº 2633.
- San Lorenzo de 170 a 175 de figura, y 15 de peana, con dalmática, en madera y decorado.
Reverendo Don Ramón perales Cura Párroco de Bélgida (Valencia).
nº 2634.
- Santísimo Cristo de 130 figura y la cruz plana proporcionada, en madera y decorado.
Don romualdo V. Bertomeu Lidó. Teulada (por Denia).
nº 2635.
- Restaurar 3 imágenes de 80 cm, de madera, Sagrado Corazón de Jesús, Nuestra Señora del Rosario, San Luís,
Don Manuel Hernández San Juan 20 Teruel.
nº 2636.
- San Roque de 105 figura y 15 peana en madera y decorado.
Reverendo Padre Angel Millan Serrano de la Orden de la Merced Cura Párroco del Puig (Valencia). /
nº 2637.
- Nuestra Señora del Carmen de 80 cm de figura y 20 de trono de nubes, con dos Serafines, en madera y decorada.
Excelentísima Señora Candela Viuda de Campos de Orellana Madrid.
nº 2638.

Nuestra Señora de los Desamparados de 110 de figura, y tro(no) y peana proporcionada en madera y decorada.

Comición de Señoras de Alfara del Patriarca.

nº 2639.

San Luís Gonzaga de 125 cm de figura, en madera y decorado, (para vestir).

Reverendo Don Francisco Martínez Enguídanos, Coadjutor Beneficiado. Líria (Valencia).

nº 2640.

Santísima Virgen Milagrosa de 180 cm con la esfera y peana en madera y decorada.

Doña María Luisa Ferrer de Miralles Valencia.

nº 2641.

Divino Nazareno de tamaño natural (para vestir) copia del que destruyeron la barbarie!

Reverendo Don Vicente Calafí Briva Presbítero Capellán de las Clarisas de Concentaina (Alicante). /

(Año 1941).

nº 2642.

Restauración, de un Sagrado Corazón de Jesús de 70 cm, y un San José, haciendo el Divino Niño Jesús, muchos retoques y decorarlo.

Don Alfredo Pérez Victoria. Calle Castellón 20 Valencia.

nº 2642 D.

Purísima de 150, más el trono proporcionado con dos Angelitos y dos Serafines y enrayada, para Señoritas Hijas de María. Señorita Pons Señorita Miralles. Oliva (Valencia).

nº 2643.

Grupo de San Joaquín con la Divina Niña María en tamaño natural, en madera y decorado, trabajo Extra.

Reverendo Don José Noguera de C. P. de San Juan y San Vicente Valencia.

nº 2644.

San Antonio de 170 cm y 15 de peana en madera y decorado trabajo Extra.

Señor Don Benjamín Colomer Castelló Tabernes de Valldigna (Valencia). /

nº 2645.

Purísima para un nincho de 277, modelo el de la Catedral, sin los Angelitos ni Serafines, en madera y decorado.

Señoritas Hijas de María,

Reverendo Don Salvador Peñarrocha Cura Párroco de Villamarchante.

nº 2646.

Ave María modelo nº 2 con marco Renacimiento Español.

Don Ignacio Calabuig Valencia.

nº 2647.

Mater Dolorosa de 150 figura 10 de peana en madera y decorada, para (vestir).

Señor Don E. Ballester Oliva (Valencia).

nº 2648.

Dos negritos, tamaño natural en madera y pintados traje de batonco.
Don Jesús Leal y Don José Monserrad. Campo de Criptana.

nº 2649.

Sagrado Corazón de Jesús para un nincho de 180 x 82 x 58, en madera y decorado, con enrayada.
Reverendo Señor Cura Párroco de Real de Montroy. /

(Año 1941).

nº 2650.

Mater Dolorosa (para vestir) de 143, total, en madera y decorada, el cuerpo en forma de túnica sencilla.
Doña Trinidad Mira Alvert. Ondón de las Nieves (Alicante).

nº 2651.

Mater Dolorosa de 130 cm y 12 de peana, en madera y decorada (para vestir).
Doña Amparo Sanz Viuda de Sanchiz Almansa.

nº 2652.

Santísimo Cristo para sepulcro de 110 figura, en madera y encarnado.
Reverendo Don Francisco Bernícolo, Coadjutor de Almoradí.

nº 2653.

Nuestra Señora Milagrosa de 90 cm total, en madera pulimentada y la cara color marfil, con peana de mármol.
Don Andrés García Blanco. (Banco, Matías Blanco) Salamanca. /

nº 2654.

Santísimo Cristo de 170 cm figura; la cruz proporcionada, modelo de Alonso Cano, en madera y encarnado.
Doña Metodia Albors Viuda de Carretera.
Para el Monasterio del Puig (Valencia).

nº 2655.

San Juan Evangelista de 155 cm de figura en madera y decorado (para vestir).
Señorita Viuda de Victoriano Pineda Callosa de Segura (Alicante).

nº 2656.

Purísima de 170 cm de figura, más la esfera y peana proporcionada, estilo gótico.
Reverenda Madre Sor Concepción Salvador Superiora de las Religiosas de la Pureza Onteniente.

nº 2657.

Restaurar la imagen del Sagrado Corazón de Jesús de 130 cm total, (profanada por las turbas,) decorarla de nuevo.
Muy Ilustre Señor Don Juan Julián, Rector del Seminario Consiliar de Teruel. /

(Año 1941).

nº 2658.

Nuestra Señora de los Desamparados von su anda, como la de los Valles de Josefino, todo en madera y decorada.
Pocito de Pescadores Denia.

nº 2659.

Restaurar un grupo de Nuestra Señora de Lourdes con la Bernardeta de 80 cm.
Sastrería de la plaza de la Reyna Valencia.

nº 2660.

Santísima Virgen de los Dolores, (para vestir) con túnica larga en madera, y anda para dicha imagen.
Doña Concepción Quiles Castañar Pedralva.

nº 2661.

Santísimo Cristo de Olimpia de tamaño natural, en madera y decorado.
Doña Adela de Garrigós Real de Montroy. /

nº 2662.

Restaurar una imagen de San Pascual de 50, decorarlo todo dejandolo bien!
Reverendas Hermanas Clarisas de Oliva.

nº 2663.

Anda para Nuestra Señora de los Desamparados. Exsacta á la que destruyeron, toda dorada con oro fino de 22 kilates.
Señores de la Junta de Nuestra Señora de los Desamparados de Muro de Alcoy (Alicante).

nº 2664.

Restaurar una Purísima de 80 cm de madera y decorarla.
Señor Arquitecto de Rocafull Valencia.

nº 2666.

Anda para el grupo de la Patrona, la Piedad, toda dorada à la corla.
Señor Don José Muro y Santos. Villanueva de Alcardete (Toledo).

nº 2667.

Mater Dolorosa en madera y encarnada (para vestir).
Doña Mercedes Martí Callamellar (Valencia). /

(Año 1941).

nº 2668.

San José de 173 cm de figura, más la esfera y peana, nuevo modelo y decoración toda de relieve, la túnica plata y el manto oro con el fondo cincelado.
M. I. S. Doctor Don Tomás Montañana Deán de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2669.

Mater Dolorosa de 150 figura más 10 de peana, en madera y decorarla (para vestir).
Doña Soledad Castroverde Viuda de Folquíe Lorca (Murcia).

nº 2670.

Restaurar un Santísimo Cristo, (profanado) hacerle un brazo y un pie y varios destrozos reponerlos, encarnarle de nuevo y hacer la cruz y la base de monte.
Reverendo Señor Juan Martínez Cura Párroco de Chilches (Castellón).

nº 2671.

Restaurar un busto de la Santísima Virgen (profanada) Colocarle los ojos y varios retoques en la cara y manos y encarnarla.
Señora Carmen Perelló Teruel. /

nº 2672.

Dos imágenes de tamaño natural San Luís Rey de Francia y Santa Isabel Reyna de Ungria, en madera y decoradas, para el altar de Nuestro Seráfico Padre San Francisco.
Reverendo Padre Guardián de O. F. M. del Convento de San Lorenzo de Valencia.

nº 2673.

Sagrado Corazón de Jesús de 170, igual modelo del que quemaron los rojos, en madera y decorado.
Una Inmaculada y una Santa Teresa todo en tamaño natural y en madera y decorada.
Reverenda Madre Superiora del Colegio de Santa Teresa de Jesús (Mercado Colón) Valencia.

nº 2674.

San Vicente Ferrer de 140 cm y 12 de peana, en madera y decorado.
Reverendo Don José Sastre, Capellán de la Casa de Niños de San Vicente de Valencia.

nº 2676.

Purísima de 166 total con dos Serafines en el trono, en madera y decorada.
Señoritas Hijas de María de Altea (Valencia). /

(Año 1941).

nº 2677.

Mater Dolorosa de 130 cm de figura, más la peana 12 en madera y decorada (para vestir).
Señores de Portillo, Conde de Trénor Valencia.

nº 2678.

Nuestra Señora del Rosario de 100, total, en madera y decorados, y enrayada.
Reverendo Señor Cura Párroco de Real de Montroy.

nº 2679.

San José de 140 cm total, el Divino Niño con los brazos abiertos: Venit a mi! el Santo indicando: id a Jesús!
Purísima del mismo tamaño, todo en Extra en madera y decorado.
Reverendo Señor Director General del Seminario de Josefinos Salamanca.

nº 2680.

Sagrado Corazón de Jesús de tamaño natural en madera y decorado Extra modelo como el que hice para Salamanca.
Señoritas Dolores Bono, y Pilar Bono. Calle San Antonio Villarreal (Castellón). /

(Año 1942).

nº 2681.

Lápida en mármol, para mosén José Avellana.
Reverendo Don Mosén Vicente Rector del Seminario de Zaragoza.
(Colocar la lápida en el Cementerio de Villarreal).

nº 2682.

Restaurar, el Santísimo Cristo del Coro hacerle la cruz y encarnarlo.
Reverendo Padre Guardián del Convento Padres Franciscanos de San Lorenzo de Valencia.

nº 2683.

Trono, peana para la imagen Milagrosa en madera y decorado.
Reverenda Madre Superiora, Asilo San Eugenio de Valencia.

nº 2684.

San José de 238 total, modelo como el que hice para la Catedral, todo en madera, decorado en relieve plata y oro fino. Extra.
Doña Josefa Ramada Villamarchante.

nº 2685.

Santa Catalina Mártir, de 145 cm de figura y 10 de peana, en madera/

(Año 1942).

y decorada.

Trabajo Extra.

Excelentísimo Señor Don Joaquín Mollinedo Rojas Presidente de la Diputación Provincial de Jaén.

nº 2686.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, en madera y decorado, modelo como el que hice para el Seminario de Teruel.

Reverendo don Joaquín Torres Cura Párroco de Faura (Castellón).

nº 2687.

Santísimo Cristo tamaño 170 de figura, cruz proporcionada en madera y encarnado.

Reverendo Padre Director de los Salesianos de Valencia.

nº 2688.

San Bartolomé Apóstol de 170 figura y 15 de peana, en madera y decorado. Santo titular de la Parroquia de Alfara del Patriarca (Valencia).

Reverendo Señor Cura Párroco. /

nº 2689.

Nuestra Señora del Rosario de 150 cm en madera y decorada (para vestir).

Doña Julia Moris, Calle Santa Elena 4 Gijón (Asturias).

nº 2690

Nuestra Señora de los Dolores de 160, cm total, en madera, con trono de nubes decorada.

M. I. S. Doctor D. Ramón Soler Canónigo Gandía.

nº 2691

Trono de nubes con dos Angeles mancebos, para la imagen de Nuestra Señora de la Cabeza, en madera y decorados.
Señorita Asunción de la Santísima Virgen de la Cabeza Burjasot (Valencia).

nº 2692

Restaurar un Santísimo Cristo de 80 cm figura, hacerle piernas y brazos, de madera y encarnarlo.
Doña Rosa Ferrer Tabernes de Valencia.

nº 2693

Mater Dolorosa de 140 cm en madera y decorada (para vestir).
Don Manuel Rocamora. Granja de Rocamora (Valencia). /

(Año 1942).

nº 2694.

Nuestra Señora de los Desamparados de 125 cm de figura, el trono de nubes y peana proporcionado, en madera, y decorado, la imagen (para vestir).
Don Fabián Lull Estela Benimeli (por Gandía).

nº 2694 D.

Restaurar un San Vicente de 50 cm en madera.
Hermano de Don Victoriano Beltrán Valencia.

nº 2695.

Santísima Virgen Dolorosa del Pasma.
Reverenda Madre Superiora Franciscanas de Burjasot (Valencia).

nº 2696.

San Antonio de 135 cm total, en madera y decorado, modelo como el que hice para Santander con un pobre recibiendo el pan.
Doña Adela de Garrigós. Real de Montroy.

nº 2697.

Santísimo Cristo, piedad de 160 cm, con el sepulcro de 210 x 120, todo dorado à la corla la talla con atributos de la pacion.
Reverendo don Francisco Bernícola Coadjutor de Almoradí. /

nº 2698.

Santísima Virgen del Carmen de 173 total, en madera y decorada, modelo como la que hice para el Ecuador.
Doña Carmen Beltrán Llopis Viuda de Anes. Almenara.

nº 2699.

San Juan de Perusa y San Pedro de Saxoferrato, mártires, de 100 cm de figura 30 de ciprés y 20 la peana, en madera y decorados (para vestir) Patronos de Teruel. Reverendísimo Provincial O. F. M.

nº 2700.

Sagrario Barroco en madera dorado talla cencillo.
Don Antonio Asins. Míramar (Por Gandía).

nº 2701.

Anda con un marco, para la estampa de Nuestra Señora del Perpétuo Socorro.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor Almoradí.

nº 2702.

Dos Angelitos, y tres Serafines, en madera y decorados, para la Purísima nº 2645.
Señoritas Hijas de María.
Reverendo Don Salvador Peñarrocha Cura Párroco de Villamarchante. /

(Año 1942).

nº 3703¹⁰.

Una peana dorada para la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados.
Señorita Camarera de Nuestra Señora de los Desamparados Alfara del Patriarca.

nº 3704.

Sagrado Corazón de Jesús, y una Purísima, de 90 cm, más la esfera y peana, en madera y decoradas.
Para Casa Viejas de Cuenca.
Reverendo Don Rufino García Presbítero Valencia.

nº 3705.

San José de 120 cm de figura, más 10 de peana con nubes y dos Serafines en madera y dorados.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor de Almoradí.

nº 3706.

Purísima de tamaño natural, más con esfera y peana, en madera y decorado todo Extra, Regalo de mis
Esposa, a los Reverendos Padres Franciscanos de San Lorenzo de Valencia.

nº 3707.

Santísima Virgen del Pilar de 50 cm, más el pilar en madera y decorada.
Señores de Garrigós. Conde de altea 17. Valencia. /

nº 3709.

Rstaurar, una Santísima Virgen del Rosario de 150 cm (para vestir) es de madera.
Doctor Don Francisco Ramallo, Médico de la Armada. Cortijo la Casilla Vera (Almería).

nº 3710.

Santísima Virgen Dolorosa de 160 cm de figura sentada, modelo de una foto (para vestir) madera.
Reverenda Madre sor Salvadora ortis. Superiora del Monasterio de Santa Clara Játiva.

nº 3711.

San Antonio de padua de 180 de figura 70 de trono de nubes y 30 de peana, con angel mancebo, y un
Angelito, en madera y decorado.
Reverendos padres Franciscanos O. M. de Duque de Sexto 7. Madrid.

nº 3712.

¹⁰ A partir de este registro y hasta el nº 2713, figura por equivocación un 3 en lugar de un 2 en la primera cifra.

Anda de 90 cm de cuerpo, más los salientes, para un Divino Niño Jesús, en madera y decorada, con arandelas de metal de tres tulipas.

Reverenda Madre Sor Remigia Candela de San Remigio C. de la C. Benificencia de Alcoy (Alicante).

nº 3713.

Grupo del Arcángel San Rafael con el Tobías de 145 cm, más la peana, en madera y decorado, el Angel, el Tobías en madera cincelada y pulimentada trabajo de estudio.

Ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana Deán de la S. I. C. M. de Valencia. /

(Año 1942).

nº 2714.

San Bernardo de 160 cm de figura y 10 p(eana) en madera y decorado todo en fino espulnado, y trabajo de estudio, para 1 Cartuja de Burgos.

Excelentísimo Señor Don Prudencio Melo Alcalde Arzobispo de Valencia.

nº 2715.

Sagrado Corazón de Jesús de 130 cm de figura y 30 de media esfera y peana, en madera y decorado.

Doña Celina Gómez Viuda de Muro. Villanueva de Alcardete (Por Quintanar de la Orden).

nº 2716.

Nuestra Señora de los Buenos Libros de 120 cm figura y 30 cm de nubes y peana, en madera y decorada.

Don José María Agustí, (para la Iglesia del Salvador) de Valencia.

nº 2717.

San Francisco Javier de 160 cm total, en madera y decorado.

Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor de Almoradí (Alicante).

nº 2719.

Sagrado Corazón de Jesús, modelo el que hice para Pamplona, sentado con dos Serafines, en un sillón, en madera y decorado.

Señora Viuda de Pons. San Fernando. Utiel. /

nº 2720.

San Emigdio, de 150 cm (para vestir, en madera y decorado, con báculo y mitra.

Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor, Almoradí (Alicante).

nº 2722.

Santísima Virgen Dolorosa de 155 de figura y 10 de peana, en madera y decorada (para vestir.

Doña Anita Viuda de Palao. Villena.

nº 2723.

Santísima Virgen Dolorosa de Salzillo como la de Murcia de 145 figura y 10 peana, en madera y decorada (para vestir).

2ª orden! Hacerla como la que hice para Cuevas de Almería.

Doña Señora de González. Plaza Tetuán 23 – 2ª Valencia.

nº 2724.

Santísima Virgen Dolorosa de 140 cm total, modelo como la que profanaron los rojos en madera y para vestir.

Reverendo Don Fulgencio Bordería Verdejo. Cura Párroco de Mahora (Albacete).

nº 2725.

Restaurar un Santísimo Cristo de madera y hacerle cruz y monte.

Señor N. Valencia. /

(Año 1943).

nº 2726.

Sagrado Corazón de Jesús de 140 cm total, en madera y decorado, modelo como el que hice para la Catedral.

Reverendo Señor Párroco de Rocafort (Valencia).

nº 2727.

Santísima Virgen Dolorosa de 130 cm total en madera y decorada (para vestir), corona de 7 estrellas y espada.

Reverendo Señor Párroco de Rocafort (Valencia).

nº 2731.

Trono de nubes, en forma de dosel para la Custodia.

Reverenda Madre sor Sebastiana de Jesús. superiora, Hermanas Carmelitas Santo Hospital de Torreveija (Alicante).

nº 2732.

Busto de Santa Teresa de Jesús, en madera y patinado.

Reverenda Comunidad de Hermanas Teresianas. Mercado de Colón Valencia. /

nº 2733.

San José de 120 cm, en madera y decorado como el que hice para la Catedral.

Doctor Don Emilio Ilin Alfara del Patriarca (Valencia).

nº 2734.

Nuestra Señora de la Soledad de 150 de figura y 10 de peana, en madera y decorada (para vestir).

Doctor Don Eduardo Gávez Adán, Quintanar de la Orden (Toledo).

nº 2735.

Purísima como la que hice para Oliva, de 160 cm total, con dos Angelitos y 2 serafines en madera y decorada.

Reverenda Madre Eusebia T. F. Superiora Alquería de la Condesa (por Gandía).

nº 2736.

San Juan Evangelista, de 165, de figura y 10 de peana, en madera y decorado,

Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor Almoradí (Alicante).

nº 2737.

San Francisco de 130 de figura y 10 de peana, en madera y decorado, modelo como el que hice para Concentaina.

Reverendo Padre Pasífico Sendra O. F. M. Benisa. /

(Año 1943).

nº 2738.

Anda para el Santísimo Cristo, en madera y decorada.
Reverendo Señor Cura Párroco de Chilches.

nº 2739.

Grupo Oración el Huerto de 145 de figura el Angel, y el Señor proporcionado en madera y decorado, modelo de Salcillo.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor Almoradí (Alicante).

nº 2740.

Anda para la imagen de San Roque en madera y decorada, modelo como la que hice para San Francisco de Lliria.
Beniarbeig.

nº 2741.

Santísima Virgen del Rosario de 150 total, en madera y decorada (para vestir).
Señora Doña Bienvenida Delgado Lucas Alcázar de San Juan.

nº 2742.

Purísima de 140, en madera y decorada trabajo Extra, modelo como el que hice para Jaca.
Reverendo Don José Sastre Ferrer, Capellán del Colegio de Niños de San Vicente Ferrer de Valencia. /

nº 2743.

Anda sencilla de un metro de cuerpo más los salientes, según dibujo, en madera y decorada.
Señor Don Antonio Gadea Guitera Abogado Valencia. Para Villa Concha Beniarbeig (por Vergel).

nº 2744.

Burrita en madera y pintada, para las jornadas de la Sagrada Familia.
Reverendo Padre José María arnau. Guardián del Convento de Padres F. O. M. de San Lorenzo Valencia.

nº 2745.

Grupo de Nuestra Señora de la Saleta, hacer la Pastora y el pastorcito.
(en madera y decorado).
Doña Josefina Iranzo, Cardenal Reig Valencia.

nº 2746.

Peana para la imagen del Arcángel San miguel, del Monasterio de Lliria.

nº 2747.

Enrayada para la Purísima dorada por las dos partes.
Reverendo Señor Cura Párroco de Manises (Valencia). /

(Año 1943).

nº 2748.

San José de 176 figura 17 de peana, en madera y decorado, modelo como el del Colegio de San José.
Señorita Doña Carmen Trénor de Javier Lara Valencia.

nº 2749.

Mater Dolorosa de 150 figura 10 peana en madera decorada (para vestir).
Señores de la Junta de la Restauración Cuart de Poblet (Valencia).

nº 2750.

Purísima de 100 cm figura 6 media esfera y 4 de peana, en madera y decorada.
Reverendísima Madre General de las Terciarias Franciscanas Obispo Mayoral Valencia.

nº 2751.

San Vicente Ferrer, modelo el que hice para los Reverendos Padres Dominicos, de Valencia, de 112 cm total en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Párroco de Benifaraig (Valencia).

nº 2752.

Restaurar una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, sentado sobre sillón con trono de nubes.
Señor Ibáñez Ripollés Abogado Valencia. /

nº 2753.

Santísimo Cristo de la Agonía de tamaño 170 cm, la cruz proporcionada en madera trabajo bueno de estudio.
Señor Doctor Don Enrique Mira Albert Pinoso (Alicante).

nº 2754.

Restauración de unas figuras, decorativas de la capilla de la Santísima Virgen de loreto y San Luís.
M. I. S. Administrador del Excelentísimo Cabildo de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 2755.

Sagrado Corazón de Jesús 170 figura y 30 de media esfera y peana, en madera dorada modelo el que hice para Villena.
Reverendo Padre Superior de los Misioneros Hijos del Sagrado Corazón de María, Játiva (Valencia).

nº 2756.

San José de 170 de figura y 12 de peana, en madera, decorado malda (sic) mi juicio
Reverendo Don Enrique Borrachina Gil Cura Párroco de Cheste (Valencia).

nº 2757.

Santísima Virgen de los Desamparados para vestir, el cuerpo liso en forma de túnica de 130 figura, 30 de nubes y 12 peana, en madera decorada.
Señor Don Leandro Ramón (Exportador de frutas Laura 12 Valencia. /

(Año 1944).

nº 2758.

Mesa de altar en mármol, y la talla en madera dorada en fino, estilo, y más talla en el altar barroco.
Señor Cura Párroco Arcipreste de San Esteban de Valencia.

nº 2759.

Santísima Virgen de las Mercedes (sentada) de 170 cm de figura más el sillón, en madera y decorado, trabajo Extra, con un Angelito sentado en la grada.
Señor Don Salvador Magro Fabricante de Harinas Alicante.

nº 2760.

Divino Niño Jesús 55 de figura 26 de esfera y 4 de peana, con los brazos abiertos: ¡Venit a mi!, en madera y decorado.
Doña Josefina Iranzo Calle Avellanas Valencia.

nº 2761.

Santa Teresa de Jesús de 130 cm figura 10 de peana en madera y decorada, el bonete suelto.
Doña Josefina Segarra Vall Uxo.

nº 2762.

Sagrado Corazón de Jesús de 145 de figura 15 de esfera y 10 de peana modelo/

Como el que hice para Alcoy de Doña Joaquina Rovira, en madera decorado Extra.
Doña Emilia Ruiz Viuda de Corell Foyos (Valencia).

nº 2763.

Alatar con gran nincho y enrayada, para Nuestra Señora de los Desamparados, estilo compuesto renacimiento en madera y decorado.
Reverendo Señor Cura Arcipreste Moncada (Valencia).

nº 2764.

Sagrado Corazón de Jesús 120 figura 35 de esfera y 10 de peana, en madera y decorado modelo el de Cerro de los Angeles.
Doña Angeles Amorós Viuda de Aynat Biar.

nº 2765.

Urna de estilo imperio pulimentada con toques de oro fino, para un Divino Niño Jesús.
Señora X. Valencia.

nº 2766.

Trono de nubes nacaradas, peana corlada, y enrayada para el altar de Nuestra Señora del Pilar.
Excelentísimo Cabildo de la S. I. C. M. de Valencia. /

(Año 1944).

nº 2767.

San Bernardo Mártir de 170 figura y 12 peana, en madera y decorado.
Reverendo Don Pelegrí Cura Párroco de la Parroquia de San Bernardo Pueblo Nuevo (Valencia).
(Camino de Moncada).

nº 2768.

Nuestra Señora del Amor Hermoso de 140 cm de figura, y 50 de trono de nubes, con dos angelitos y dos Serafines, en madera y decorado.
Reverendo Don Mateo Valduezo, Arcipreste de Avilés (Asturias).

nº 2769.

Candelabro de un metro, de estilo románico, dorado a la corla.
Reverenda Madre Superiora del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús C. de la C. Muro Santa Ana Valencia.

nº 2770.

San Antonio de 125 total en madera y decorado, modelo como el que hice para el Ecuador)
Reverendo Señor Cura Párroco de Foyos (Valencia).

nº 2771.

Nuestra Señora del Rosario (grupo) /

Con Santo Domingo de tamaño natural en madera y decorado trabajo Extra.
Hijas de María del Rosario de Villarreal.

nº 2772.

Grupo de Jesús en la caída de 160 cm, de figura y 10 de peana con dos cicerones, en madera y decorado.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor Almoradí (Alicante).

nº 2773.

Santa Teresa de Jesús de 220 cm total en madera y decorada, con enrayada.
Reverendo Don Francisco Bernícola Coadjutor Almoradí (Alicante).

nº 2775.

San Bartolomé de 160, total en madera y decorado, modelo como el que hice para Alfara del Patriarca.
Reverendo Lorenzo Salomón Cura Párroco de La Cenia (Tarragona) por Uldecona).

nº 2776.

un Anda para el Divino Niño Jesús, estilo barroco, con grupo de un Pastor con tres corderos, y enrayada,
en madera y decorada, con arandelas en metal, de tres luces cada.
Señor Don Octavio Llamas Valero Mula (Murcia). /

(Año 1944).

nº 2777.

Altar bisentino-románico, en madera y decorado, con enrayada y 20 serafines.
Y dos credencias.
Reverenda Madre Superiora del Servicio Doméstico de Valencia.

nº 2778.

Santísima Virgen del Carmen de 160 figura, 20 de nubes y 10 de peana, en madera decorada Extra.
Doña Asunción Montenegro Elche (Alicante).

nº 2778.

Trono de nubes para un Divino Niño Jesús, en madera y decorado.
Doña Luisa Doñate Mora de Rubielos (Teruel).

nº 2780.

Nuestra Señora del Rosario de 45, total en madera y patinada.
Doña Vicenta Rios (teléfono 13030) Valencia.

n° 2781.

Purísima de 80 cm, en madera para vestir, hacerla en forma de túnica, morada.
Don Alberto Paquet. Banco Urquijo Apartado 158 Gijón (Asturias). /

n° 2782.

San Francisco de Paula de 50 cm vestido de palillo y decorarlo espulinado.
Don Ilario Doménech Casa Blanco Valencia.

n° 2783.

San Silvestre de 130 de figura 40 de nubes y 27 de peana, en madera y decorado.
Don Silvestre Segarra Vall-Uxo.

n° 2784.

Sagrado Corazón de Jesús de 140, de figura más la media esfera y peana, en madera decorado.
Reverendo Don Ramón Mon, Cura de Peo (sic) Pego.

n° 2785.

Restauración, de un San Antonio hacerle el Divino Niño Jesús y decorarle, en madera.
Por recomendación del Reverendo Don José Noguera Cura Párroco de San Juan y San Vicente, de Valencia.

n° 2786.

Comulgatorio de dos metros en madera, decorado oro y color marfil. trabajo fino.
Reverendo Padre Tomás Mercedario, Párroco y Comendador del Monasterio Puig (Valencia). /

(Año 1945).

n° 2787.

Purísima de 140 total, en madera y decorada, para el Convento de Benisa.
Reverendo Padre David O. F. M.

n° 2788.

Santísima Virgen del Carmen, sentada, modelo como la que hice para la Parroquia de San Juan y San Vicente de Valencia, con tres Serafines y enrayada, en madera y decorada.
Reverendo Don Vicente Galmés, Cura Párroco de Puebla de Farnals (Valencia).

n° 2790.

Mater Dolorosa de 110 para vestir el cuerpo en forma de túnica en madera y decorada.
(M. I. Señor Doctor Don Pedro Tomás Montañana).
Don Vicente Castañer Cura Párroco de Benifaraig (Valencia).

n° 2791.

Ornamentar el nincho del altar de Santo tomás de Villanueva, haciendo un trono con dos Angeles-mancebos y enrayada, en madera y plateada.
Excelentísimo Cabildo de la S. I. C. M. de Valencia. /

n° 2792.

San José modelo como el que hice para la Catedral, en madera y decorado.

Dos pedestales en madera decorados.
Reverendo Don Vicente Castañer, Cura Párroco de Benifaraig (Valencia).

nº 2793.

Restaurar una Purísima de 70 cm en madera decorarla.
Don Fabián Minués, Dol Rafael Ariño Calle Unión 4. Valencia.

nº 2794.

Trono de nubes para la carroza del Rosario, en madera decorada.
Reverendo Señor Arcipreste de Villarreal (Castellón).

nº 2795.

Dos ánforas de madera decorada de estilo barroco talla trasflorada.
Señorita Ana María Nácher Villarreal (Castellón).

nº 2796.

Divino Niño Jesús, de las Cruces de 70 figura y 10 peana en madera y decorado.
Señoritas Catquistas Calle Avellanas Valencia. /
(Año 1945).

nº 2797.

Restaurar un Divino Niño Jesús de 50 cm, de madera y decorarlo.
Don Emilio Dura Giner. Jalón.

nº 2799.

Purísima de 110 figura, 25 de esfera y 15 de peana en madera y decorada. modelo como la que hice para
Tánger. Sin Angeles, solo 2 Serafines.
Reverendo Señor Cura Párroco de Moncofar.

nº 2800.

San Francisco de Asís de un metro en madera policromada.
Excelentísimo Padre León Villuendas, Obispo de Teruel.

nº 2801.

Relieve de medio cuerpo de Jesús Nazareno, en madera policromada.
Convento de San Lorenzo de Padres Franciscanos O. M. Valencia.

nº 2802.

Restaurar un San José de 50 y un Divino Niño Jesús de 40, ponerle peana, decorarlo.
4 Ave Marías.
Señora N. Valencia. /

nº 2803.

Santísima Virgen de 100 cm, peana y nubes 25, en madera y decorarla modelo como la que hice del
Rosario para el altar.
Don Juan Bautista Vilanova, Villarreal (Castellón).

nº 2804.

Purísima de 159 cm total en madera y decorada, modelo la que hice para la Catedral.

Directora Doña Angeles Martínez Teresiana Calle Baja 25 Valencia.

nº 2805.

Bernardeta, para una Santísima Virgen de Lourdes de 137 cm de figura, en madera y decorada).
Reverendo Don Antonio Sanchis Oliva. Arcipreste de Nuestra Señora de la Asunta Cieza (Murcia).

nº 2806.

Santísima Virgen de la Divina Providencia, sentada en un sillón de un metro, la imagen proporcionada, copia de una estampa, en madera y decorada.
Reverenda Madre Abadesa de las monjitas de la Providencia. Vall-Uxo.

nº 2807.

Dos pedestales de 145 cm, en madera y dorados, estilo barroco.
Sacristán de la Arciprestal Villarreal. /

(Año 1945).

nº 2808.

Purísima de 160 cm figura y 70 de peana y esfera, en madera y decorada, con dos Angelitos y dos Serafines, modelo como el que hice para Duque de Sexto Madrid Padres O. F. M.
Reverendo Don Carlos Irlés Cura Párroco de Santiago de Orihuela.

nº 2809.

Grupo de la Santísima Virgen Piedad, con el Señor, cruz y monte tamaño grande en madera y decorado.
Don Julio Baldó Gil, Farmacéutico Valencia. Para San Carlos de la Rapila (Tortosa).

nº 2810.

San José de 150 cm total, modelo como el del Colegio de los Padres Jesuitas, en madera decorado.
Reverenda Madre Sor Inocencia Cúcala. Superiora del Colegio de Santa Teresa de Jesús, Cirilo Amorós 61 Valencia.

nº 2811.

Restauración de una imagen de la Santísima Virgen Patrona de Petrel (Alicante).
Reverendo Don Vicente Hernández Cura Párroco. /

nº 2812.

Altar renacimiento en madera y decorado, para la Purísima que hice (nº 2804)
Señorita Directora del Instituto Teresiano, de la Calle Baja Valencia.

nº 2813.

Santísimo Cristo de medio tamaño en madera y decorado, copia del que quemaron los bárbaros.
Reverendo Don Alfredo Martínez Alagón Cura Párroco de Fuente Encarros (Gandía). (por indicación del Reverendo Padre Fuster O. F. M.).

nº 2814.

Santísimo Cristo de 130 cm, en madera y encarnado, (solo la imagen sin la cruz)
Reverendo Don Francisco Bernícola, Coadjutor de Almoradí.

nº 2815.

Santísima Virgen de las Mercedes, de 152 cm, sentada, en madera y decorada Extra.
Reverendo Padre Tomás Domínguez Comendador de los Mercedarios del Monasterio del Puig
(Valencia).

nº 2816.

San José de 170 figura y 12 peana en madera y decorado, modelo Obrero trabajando en el Banco y el
Divino Niño Jesús de pie.

Reverendo Don Alejo García Sanchiz Cura Párroco de Nuestra Señora de la Misericordia. Alicante. /

(Año 1946).

nº 2817.

Inmaculada de 130 cm

San José de 130 cm en madera y decorados.

Reverendo Don Domingo Monferrer Presbítero del Seminario Menor Diocesano de Toledo.

nº 2818.

Dos ánforas como las que hice para el Rosario de Villarreal en madera tallada y doradas, modelo barroco
compuesto.

Señoritas del Insituto Terciano Calle Baja Valencia.

nº 2819.

Nuestra Señora del Pilar de 45 de figura el Pilar proporcionado en madera decorado.

Santiago de pie vestido de Apóstol de 82 de figura y 13 de peana, en madera decorado.

Reverendo Don Carlos Irlas Cura Párroco de Santiago Orihuela.

nº 2820.

Santísima Virgen del Castillo, para un nincho de 140 cm, el Divino Niño en la izquierda llevando un
escudo con un castillo.

Reverendo Don Marcelo Gómez (ilegible) de la Parroquia de Arenas de San Pedro.

Para la Parroquia del Castillo de Bayuela (Avila). /

nº 2821.

Anda, en madera decorada para San Bonifacio.

Reverendo Don Vicente Hernández Párroco de Petrel (Alicante).

(el señor Tesorero de la Cofradía del Santo).

nº 2822.

Nuestra Señora de Monserrad de 85 cm sentada, copia de la del Monasterio, en madera y decorada.

Señores de la Comición dela Colonia dela Santísima Virgen de Monserrad.

(Dicha imagen para el Convento de los Reverendos Padres Dominicos de Valencia).

nº 2823.

Sagrado Corazón de Jesús, de 115 de figura y 42 de esfera y peana, en madera y decorada, modelo como
el que hice para la Catedral.

Reverendo Don Vicente Castañer, Cura Párroco Benifaraig (Valencia).

nº 2824¹¹.

Restaurar un grupo de la Santísima Trinidad, destrozado por las turbas rojas!

¹¹ El número de este registro se repite por error en el siguiente.

Reverenda Madre Superiora de las Paulas del Asilo de San Lorenzo de Cullera.

nº 2824.

Divino Niño Jesús de praga de 50 cm, en madera y decorado (para Nueva-Yorc)
Reverendo Don Rufino García, Majistral de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de Valencia. /

Año 1946.

nº 2825.

Divino Niño Jesús eucarístico con espigas y rracimos. de 100 figura 10 peana en madera y decorado.
Reverendo Don Mateo Valluera, Arcipreste de Avilés.

nº 2826.

Reformar y vestir de palillo decorándola, una Santísima Virgen del Carmen de 50, Reverenda Madre Superiora de la Beneficencia C. de la C. de Alcoy.

nº 2827.

Tabernáculo con Sagrario, estilo barroco talla trasflorada y dorado –corla.
Doña María Martínez Domínguez Viuda de Torres Almoradí (Alicante).

nº 2828.

Credencia, renacimiento compuesto en madera, decorada.
Señorita Directora del Insituto Tereciano Calle Baja Valencia.

nº 2829.

Divino Niño de praga con trono de nubes, en madera decorado.
Reverendo Don Vicente Galmes Alexandre Cura Párroco de Puebla de Farnals, (Valencia).

nº 2830.

Modelo del Venerable padre Cofre, de 80 cm en barro pasado al yeso, para sacarlo de puntos en piedra doble tamaño 160 cm.
Modelote Angel de 70 cm para pa(sa)rlo a la piedra, para el arcón del Venerable Padre Jofre.
Monasterio del Puig (Valencia).

nº 2831.

Santísima Virgen con el Divino Niño Jesús de 70 figura, y 5 de peana, en madera y decorado.
Reverendo Padre Rafael Fuster O. F. M., para Don Leopoldo Castro. Valencia.

nº 2832.

Santa Natalia de 50 cm en madera y decorada.
Doña María de Zaragoza (Calle Cirilo Amorós 37 Valencia).

nº 2833.

Santísima Virgen Dolorosa de 150 cm total, en madera (para vestir).
Don Emilio Inglés Valencia.

nº 2834.

Santísimo Cristo de 150 cm figura, la cruz plana con talla gótica dorada, y los planos plateados.

Reverendo Don Lucas Tomás Cura Párroco de Santa María Bañeres (Alicante). /

(Año 1946).

nº 2835.

Sagrado Corazón de Jesús de tamaño natural, en madera y decorado.
Doña Purificación, Bernat Carlet (Valencia).

nº 2836.

Santísima Virgen del Rosario de 140 de figura y 17 peana en madera (para vestir) la peana dorada.
Reverendo Don Bernardo Corchado Imedio Cura Párroco de Almedina (Ciudad Real).

nº 2837.

Trono de nubes con dos Angeles mancebos dos Angelitos, 5 Serafines y dos grandes enrayada para el Camaril de la santísima Virgen del Milagro (en madera decorado).
Reverendo Don Vicente Calafí, Capellán del Real Monasterio de Clarisas de Concentaina (Alicante).

nº 2838.

Purísima de 160 figura más la esfera y peana con 4 Angelitos, en madera decorada.
Reverenda Madre Abadesa de la puridad y San Jaime Calle San Jaime 4. Valencia.

nº 2839.

Piedad de 125 figura con anda camilla tallada renacimiento compuesto, trabajo bueno en madera.
Reverendo Don Alfredo Martínez Alapont Cura Párroco de Fuente Encarrós (Por Gandía). /

nº 2840.

San Joaquín de 160 figura y 20 de peana, en madera y decorado.
Señor Don Bernardo Barros Carlet (Valencia).

nº 2841.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 figura 55 de esfera y 25 de peana, en madera y decorado. modelo como el que hice para la Catedral, pero con manto y enrayada, para la Parroquia del Santo Angel Custodio.
Excelentísimo Señor Don Ramón Laporta Gobernador de Valencia (por Doña Ramona Viuda de Carol).

nº 2842.

Santísima Virgen de Agosto para vestir, de 50 cm, y Mater Dolorosa de 60 cm, en madera y decorada.
Reverendas Hermanas Clarisas de Almenara.

nº 2843.

San José de 73 cm y 8 de peana, modelo el del banco trabajando, en madera y decorado.
Señor Segarra Vall Uxo.

nº 2844.

Relieve del Sagrado Corazón de Jesús, con un marco de talla, dorado y patinado.
Señorita María Amparo Huici. Valencia. /

(Año 1946).

nº 2845.

Sagrado Corazón de Jesús de tamaño natural en madera y decorado.
M. I. S. D. Pedro Villanueva Benet, Cura Ecónomo de San Andrés y Canónigo de la S. I. Catedral de Teruel.

nº 2846.

Divino Jesús Nazareno, de 160 cm de figura más la peana, en madera (para Vestir).
Don Antonio Quirante Administrador Correos Albatera (Alicante).

nº 2847.

Mater Dolorosa de 150, en madera (para vestir) peana dorada.
Reverendo Padre José Antonio O. F. M. Guardián Padres del Colegio de Benisa (Alicante).

nº 2848.

Sagrado Corazón de Jesús para un nincho de 170 cm en madera y decorado, modelo como el del Colegio de San José.
Señorita Catequista Doña Carmen Alonso Valencia (para Muro).

nº 2849.

Sagrado Corazón de Jesús de 90 cm de figura y 35 cm de esfera y peana, en madera y decorado.
Reverendo Don Jaime Rivera Presbítero Rector del Seminario Menor de San José Murcia. /

(Año 1947).

nº 2850.

Nuestra Señora de Lidón en madera y decorada de 55 cm de figura y 20 cm de nubes y peana, con dos Angelitos de 25 cm.
Don Julián Benedito, San Martín 7. Valencia.

nº 2851.

Anda para la Santísima Virgen de los Desaparados.
Don Silvestre Segarra Vall-Uxo.

nº 2852.

Santa Rita de 50 cm en madera (para vestir).
Don Salvador Ferrando Valencia.

nº 2853.

Purísima de 120 figura y 30 esfera y peana en madera y decorada, modelo como la que hice para Benisa, pero sin Angelitos, solo dos Serafines.
Excelentísimo Señor Don Lepaldo Castro Bay, Fiscal Vergel (Alicante).

nº 2854.

San Isidro de 160 figura 10, de peana con el Santo Angel y Bueyes en madera decorado.
Don Vicente Castellano Trinitarios Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

nº 2855.

San José de 135 cm total, modelo como el que hice para la Catedral, en madera decorado.
Don Manuel Gonzalbes Muro (Alicante). /

(Año 1947).

n° 2856.

San José de 170 figura, más la peana con 4, cartelas de talla, en madera y decorado, modelo como el de la Catedral.

Reverendos Hermanos de San Juan de Dios Malvarrosa (Valencia).

n° 2856. Duplicado (sic).

Relieve de Mater Dolorosa de medio cuarto tamaño natural, en madera y policromado.

Ilustre Señor Don Vicente Garrido Presbítero Obreras de la Cruz Moncada (Valencia). (en sufragio de mi esposa Dolores).

n° 2857.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm, de madera doradillo y peana de mármol, pulimentado.

Don Vicente Gisbert Julio Alcoy.

n° 2857. Dubli (sic).

Altar gótico, (la parte baja) para la imagen de Nuestra Señora de Monserrat, de la Colonia Catalana.

Reverendos Padres Dominicos O. P. de Valencia.

n° 2858.

Santísima Virgen de la Consolación de 80 cm en madera y decorada.

Reverenda Madre Superiora de las hermanas de la Santísima Virgen de la Consolación. Vall-Uxso. /

n° 2859.

Enrayada de 245 x 110, rayos y serpentinas dorados en brillo y por detrás en mate.

Señorita Carmen Barrera Olaza Generalísimo Comercio Bembibra León.

n° 2860.

Mater Dolorosa de 130 figura 10 peana en madera y decorada (para vestir).

Señores de Gonzalbes Gudalets.

n° 2862.

Santísimo Cristo como el que hice para Fuente Encarrós, con andas de talla.

Extra toda dorada.

Reverendo Don José Gozálbz, Cura Párroco de Rafelcofer.

n° 2863.

Grupo del Encuentro de tamaño 115 figura 12 de peana, El Señor, San Pedro cortando la oreja à Marcos, y como prendiendo al Señor, y Judas huyendo, todo en madera y decorado.

Señor Don Jesús Mellado Andreu (Taller de Carpintería) Almoradí.

n° 2864.

Santísima Virgen de la Aurora de 110 cm sentada sobre trono de nubes, con dos Angelitos y dos Serafines, con enrayada doble todo en madera y decorado. trabajo Extra.

Reverendo Don José Gonzales Cura Párroco Refelcofer (Por Gandía). /

(Año 1947).

n° 2864. Dubli (sic).

Santísima Virgen Dolorosa de 130 cm figura 10 de peana en madera decorada (para vestir), las manos movibles.

Reverendo Don Fernando Corchado. Cura Párroco de Almedina (C. Real).

nº 2865.

San Joaquín y Santa Ana en grupo de 150 cm total, en madera y decorado.

Ilustre Señor Don Carlos Irles Vinal. Canónigo Chantre de la S. I. Catedral de Orihuela.

nº 2866.

San Juan Evangelista de 135 figura 10 de peana, en madera y decorado, modelo el de Salcillo.

Doña Adoración Lucas de Jiménez Calle Salamanca 11 Albacete.

nº 2867.

Restaurar una imagen de la Santísima Virgen de 80, hacerle la cara y decorarla toda de nuevo.

Don Francisco Martínez Alberola. Rincón García Sanchiz 3 Valencia.

nº 2868.

Purísima para un nincho de 173 cm modelo como el que la de los Reverendos Padres Camilos de Alacuás, en madera y decorada.

Doña Francisca Escriba Fuente Encarrós.

Por indicación del Señor Cura. /

nº 2869.

Los Santos de la piedra para un nincho de 67 x 46 x 23. Andón y Senén en madera y decorados.

Reverendo Don Alfredo Martínez Alagón, Cura Párroco de Fuente Encarrós (Por Gandía).

nº 2870.

Nincho para el Sagrado Corazón de Jesús, con enrayada de 200 x 100 cm, 2 Angelitos de 45 cm 4 Serafines y varios grupos de nubes, todo en madera y decorado.

Doña Teresa Palací, Presidenta Vall Uxó.

nº 2871.

Restaurar un San Martín y hacerle el pobre en madera y decorado.

Reverendo Don Fulgencio Bordería Cura Párroco de Mahora (Murcia). Don Joaquín González Conde.

nº 2872.

San Francisco de Asís, para sacarlo en las procesiones, y Mater Dolorosa para el coro todo en madera y tallado decorado.

Reverendos Padres Franciscanos del Convento de San Lorenzo de Valencia (En sufragio de mi Esposa Dolores).

nº 2873.

Santísimo Cristo de 30 figura, copia del de Velázquez, en madera de cedro, y la cruz nogal pulimentado. Corona de espinas y potencias en metal dorado.

Reverendo D. J. de Cazarena Vicario de Almoradí (Alicante). /

(Año 1947).

nº 2874.

San Francisco para un nincho que mide 213 x 89, con dos Angeles y enrayada, en madera y decorado.

Reverendo Padre Rafael Fuster O. F. M. Fuente Encarrós.

nº 2875.

Mater Dolorosa de 150 de figura y 12 peana en madera y decorada (para vestir).
Don Francisco Momblán Bailén Alcalde de Arquillos (Jaén).

nº 2876.

Purísima de 40 cm en madera y decorada. modelo como la de la Catedral.
Don Perfecto Huisi Valencia.

nº 2877.

Santísimo Cristo de 160 figura con la cruz proporcionada, en madera policromado.
Reverendo Padre Superior, Asilo de S. J. D. Malvarrosa. Valencia.

nº 2878.

Divino Niño Jesús de 50 en madera y decorado.
M. I. S. Doctor Don Carlos Irlés Canónigo Chantre de la S. I. C. de Orihuela. /

(Año 1948).

nº 2879.

Santísimo Cristo de 50 cm de figura, más la cruz proporcionada, en madera pulimentado.
Reverendo Don Francisco Bernícola Ruíz Presbítero Coadjutor de Almoradí.

nº 2880.

Nuestra Señora de los Desamparados de 70 figura y 30 de trono de nubes y peana en madera y decorada.
(Regalo al Banco de Excelentísimo Señor Arzobispo. La Santísima Virgen de los Desamparados,
Valencia).

nº 2881.

San Vicente niño, de 45 figura y 5 peana en madera y decorado. (Regalo para la Parroquia de San Esteban
de Valencia).

nº 2882.

Dos ménsulas estilo barroco dorados, para el altar mayor del Convento de San Lorenzo O. F. M. de
Valencia (Regalo).

nº 2883.

Anda para el grupo de San Joaquín y Santa Ana (del nº 2865) en madera y decorado.
M. I. S. Don Carlos Irlés Vidal Canónigo Chantre I. C. de Orihuela. /

Año 1948.

nº 2884.

Mater Dolorosa para vestir, Cabeza y mano en madera y encarnados. para tamaño 150 cm.
Don Vicente Castellano Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

nº 2885.

Dos Divinos Niños Jesús de pie dando la bendición y la bolita en la mano, en madera y decorados.

Reverenda Madre Superiora del Convento de Capuchinas de Barbastro (Huesca).

nº 2886.

Ménsula-credencia de 75 x 15 estilo barroco y dorada en madera-
Reverenda Madre Magdalena Superiora del Colegio de Hermanas Franciscanas Grau (Valencia).

nº 2887.

Sagrado Corazón de María de 110 figura y 15 de esfera y peana, en madera y decorada.
Señorita Doña Teresa Vices Catequista Valencia.

nº 2888.

2 Divinos Niños Je´sus, de 65 cm total, en madera y decorados, modelo como el que hice para Alcoy.
Sor Carmen Carpena paula (Casa Cuna) de Albacete. /

nº 2890.

Anda de 125 cm de ancha, armazón de hierro revestido de talla de madera y dorada en fino, trabajo Extra.
Señor Don Carlos Vicent Martínez C. de San José 15 Villavieja (Castellón).

nº 2891.

Sagrado Corazón de Jesús de 55 cm total en madera y decorado, modelo como el que hice para pamplona.
Doña María Josefa Morales-Arce Marquesa del Prado Villanueva de la Serena (Badajoz).

nº 2892.

Restaurar una Milagrosa de un metro y decorarla.
Reverenda Madre Superiora Hermans Paulas de Alcira.

nº 2893.

Purísima, modelo la de la Catedral con algunas modificaciones de 165 cm de figura y la esfera-peana proporcionada. en madera y decorada, para la Parroquia de Masamagrell.
Señora Viuda de Casanova.

nº 2895.

Santísima Virgen Dolorosa de 135 figura 25 de peana toda de talla, llevando el sudario y los 3 clavos decorada extra.
Señor José Gonzalez Cura Párroco de Rafelcofer. /

(Año 1948).

nº 2896.

San Pedro Nolasco Fundador de la Orden Mercedaria. de 160 cm y 15 de peana en madera decorado.
Reverendo Padre Isidro Covarrubias Comendador del real Monasterio del Puig (Valencia).

nº 2897.

Divino Niño Jesús Resucitado de 165 cm figura, y 12 de peana, en madera y decorado.
Reverendo Don Andrés Sanchiz Galera, Párroco de Nuestra Señora del Carmen de Cantoria (Almería).

nº 2898.

Sagrado Corazón de María, de 125 de figura y de peana media esfera 30 total 1555 cm en madera y decorado.

Reverendo Don Isidoro Rodríguez Párroco de Santiago Apóstol de Villanueva del Alcardete (Toledo).

nº 2899.

Anda trono para la Santísima Virgen del Remedio.

Reverendo Don Francisco Martínez Enguádanos Coadjutor de Líria (Valencia). /

nº 2900.

4 imágenes de Santos Fundadores de la orden Trinitaria de 165 cm figura y 20 peana en madera decorada. San Juan de Mata. San Félix de Valois San Michel Samchis con el Divino Niño y con el Divino Cristo. Reverendo Padre Cipriano de la Inmaculada, Superior de Padres Trinitarios de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

nº 2901.

Santísima Vrgen de Fátima de 110 figura 20 de peana 25 de trono de nubes, en madera y decorada, tres palomas y corona 12 estrellas. (Trabajo Extra)

Doña Trinidad Hernández

Doña Teresa Fole. Alcacer (Valencia).

nº 2902.

Santísima Virgen del Carmen sentada, de 160 cm de figura y 20 de peana, en madera y decorada.

Reverenda Madre María Josefa de Jesús Satado. Superiora del Convento Sagrada Familia Santa Teresa y San Juan del Cruz San Jerónimo (Valencia).

nº 2903.

San pedro de 150 cm figura y 10 peana en madera decorado. (lleva un gallo) (para vestir).

Doña Dolores Peñarrocha Líria (Valencia). /

(Año 1948).

nº 2904.

Restaurar un Grupo de tamaño natural del Santísimo Cristo con la Santísima Virgen. San Juan y hacer Santa María Magdalena.

Don Fernando Sanchez Calderero. Parra 9 – 3 Teruel.

nº 2905.

Comulgatorio de 110 cm para dos personas, en madera tallado estilo renacimiento y dorado con planos color marfil.

Sañoritas Hijas de María Benasal.

nº 2906.

Divino Niño Jesús de 60 cm de figura más la media esfera y peana, en madera y decorado.

Reverendo padre Tomás Domínguez Comendador de los Reverendos Padres Mercedarios de Lérida.

nº 2907.

Santísima Virgen de Lidón, en madera con trono de nubes y peana decorada.

Señorita Doña Pepita Ruiz Bueno de Suc Miguel angel 18 Madrid.

nº 2908.

San Antonio tamaño natural con trono de nubes con dos Angelitos/

y peana en madera decorado, y con enrayada dorada en brillo.
Reverendo Don Dendato Carbajo O. F. M. Juventudes Antonianas, Orcasitas 7 Murcia.

nº 2909.

Santísimo Cristo de 25 figura cruz proporcionada pulimentada, con talla barroco dorada, la imagen pulimentada color natural.
Don Manuel Quiles Lacera, Turia 52 Valencia.

nº 2910.

Trono de nubes para el titular San Martín obispo y enrayada doble.
Reverendo Don Pedro Cardona. Parroco de Alcacer (Valencia).

(Año 1949).

nº 2911.

Santísimo Cristo de 160 cm, la cruz proporcionada, en madera y decorado, más un dosel para la misma imagen.
Doctor Don Manuel Rovira. Calle Zaragoza 9. Valencia.

nº 2912.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 cm total en madera y decorado, modelo como el que hice para el Angel Custodio.
Reverendo Padre Isidro Covarrubia, Comendador Puig (Valencia). /

(Año 1949).

nº 2913.

San Pedro Papa de 170 cm figura y 15 peana en madera y decorado trabajo Extra.
Señor Don Demófilo Pastor Pastor Rojales (Alicante).

nº 2914.

Santísimo Cristo de 30 cm figura de madera de cedro pulimentado, corona de metal y fondo para la cruz de talla dorada patinada.
Doña Josefa Ríos de Giner (Camino Grau) Valencia.

nº 2915.

Purísima de 150 cm total en madera y decorada, modelo como la que hice para Madrid.
Reverendo Don José Villalba Caba Cura Párroco de Almiserat (Por Gandía).

nº 2916.

Nuestra Señora de los Desamparados exsacta, de tamaño y figura a la Patrona.
Doña Amparo Balester Boix de Ponsoda Valencia (Para nuestra devoción).
P.D. en madera decorada. con manto de seda bordado. /

nº 2917.

San Antonio Abat de 130 figura y 10 de peana, en madera decorado.
Señores de la Mutua de Caballerías de San Antonio Puzol (Valencia).

nº 2918.

Los dos Santos de la Piedra Adón y Senent, de 85 cm total en madera decorados.

Señores de la Hermandad de los Santos Aldaya (Valencia).

nº 2919.

Enrayada para imagen del Sagrado Corazón de Jesús de la Parroquia.
Señora Doña Emilia Ruiz Viuda de Corell Foyos (Valencia).

nº 2920.

San Buena Ventura 100 total en madera decorado.
Reverendo Padre José Antonio Arnau O. F. M., Custodio y Guardián del Convento de Benisa (Regalo en sufragio de mis difuntos).

nº 2921.

San Pedro Nolasco de 185 cm de figura y 40 cm de peana, estilo barroco, en madera decorado.
Reverendo Padre Francisco Reñe, Prior de los Mercedarios Calle Fortuny 19 Barcelona. /

(Año 1949).

nº 2922.

San Francisco de Asís con dos Angelitos, modelo como el que hice que fue destruido en 1936.
Hermanas Terciarias Franciscanas Moncada (Valencia).

nº 2923.

San Juan de Dios con un enfermo de 185 cm figura y 15 de peana, en mármol blanco, con pedestal de Burriol, de 250 x 90 x 80.
Reverendo Padre Fray Gregorio Gutiérrez Serrano O. S. J. D. Superior del Sanatorio Ciempozuelos (Madrid).

nº 2924.

Santa María Cervelló de 185 figura y 40 peana en madera y decorada.
Reverendo Padre Francisco Reñe, Prior de los Mercedarios de Calle Fortuny 19 Barcelona.

nº 2925.

Santísimo Cristo de 100 cm figura y la cruz proporcionada, en madera decorada.
Reverendo Padre Director del Colegio Casa de Ejercicios de San José Calle Albaray Valencia. /

nº 2926.

Nuestra Señora de Cullera, en madera y decorada, tamaño de la autentica.
Señora Viuda de Diego. Bailía 4. Valencia.

nº 2127.

Hecer trono de nubes con dos Angelitos tres Serafines y enrayada para la Purísima que hice nº 2799 en madera y decorada.
Reverendo Don Julio Martí Cura Párroco de Moncofar.

nº 2928.

Santísimo Cristo de 52 cm, en madera trabajo de estudio como modelo para

nº Divino Niño Jesús de pie con los brazos abiertos en madera y decorado.
Horno de San Lorenzo Valencia.

nº 2931.

Mater Dolorosa de 150 cm de figura y 10 de peana, (para vestir) en madera y decorada.
Reverendo Padre Teodoro Santos Párroco. Superior de las Paulas y Cura Ecónomo Santa María del Pino de Las Palmas. Gran Canaria. /

(Año 1949).

nº 2932.

Santísima Virgen de 140 figura con el Divino Niño Jesús en brazos, copia de una foto, con peana trono de nubes, y enrayada en madera y decorada.
Señores de Trenor, Trinquete Caballeros Valencia.

nº 2933.

Componer un nincho para el Divino Niño Jesús, Titular de la Parroquia. Trono de nubes, enrayada de 65 cm y Angel, Mancebo, en madera y decorado.
Reverendo Don Juan Fulgado Cura Párroco. Palmar (Valencia).

nº 2934.

Arca sagrario, con trono de nubes y enrayada en madera todo dorado, para el Monumento de la Parroquia de San Esteban. Valencia. En sufragio de mis Difuntos Ponsoda.

nº 2935.

Peana con trono de nubes y enrayada para un relieve de la Santísima Virgen de la Cueva Santa en madera y decorado.
Doña Josefina Moltó San Nicolás 97 Alcoy. /

nº 2936.

Purísima de 100 figura, más la esfera y peana como la del Sagrado Corazón de Jesús en madera y decorado.
Reverendísima Madre General de las Terciarias Franciscanas de Moncada.

nº 2937.

San José de 130 cm figura 10 peana, en madera y decorado, nuevo modelo compuesto.
Reverenda Madre Superiora del Colegio de Jesús y María. Gran Vía el Fernando el Católico de Valencia.

nº 2938.

Nuestra Señora de los Desamparados de 135 figura y 15 peana, en madera y decorada.
Reverendo Padre Tomás Domínguez Superior de los Mercedarios. San Antonio 23. Lérida.

nº 2939.

Sagrado Corazón de María de 170, con esfera entera y Angelitos, en madera trabajo Extra.
Doña Amparo Ballester de Ponsoda Valencia.

nº 2940.

Restaurar una Santísima Virgen de 70 cm y decorarla, haciéndole varios detalles.
Don Vicente Mompó, taller de maquinaria Santa Ana 2 Carcagente. /

(Año 1950).

nº 2941.

Nuestro Seráfico Padre San Francisco. San Francisco de 175 cm total con trono de nubes y peana, con dos Angelitos, en madera y decorado, más enrayada.
Señorito Emilio Puchol T. F. O. M. , para la Ermita de San Antonio Catarroja (Valencia).

nº 2943.

Santiago à caballo, sin moros de 150 cm, de las patas del caballo à las partes superiores de la cabeza del Santo, en madera y decorado.

Doña Carmen V. Getino de Rincón Presidenta de las Damas de Santiago Melilla.

nº 2944.

Divino Niño Jesús de 25 cm en madera y pintado, como el que se venera en Belén.

Hermana Carmen Doménech Obrera de la Cruz Albacete.

nº 2945.

Relieve triptico del Sagrado Corazón de Jesús, de 30 x 20 en madera y decorado.

Obsequio al Reverendo Padre Jaime Monzón Sanz Superior de los Reverendos Padres Mercedarios Barcelona. (en las bodas de plata).

f. 120.

nº 2946.

San Pedro Nolasco, tamaño natural, en madera y decorado, modelo como el que hice para el Puig.
Para el Convento de Padres Mercedarios de Herencia (Ciudad Real).

nº 2947.

Ecce-Homo de 160 figura peana en madera y decorado.

Percha.

nº 2948.

Santísima Virgen del Rosario de 140 fogura más, 40 de nubes y peana, en madera y decorada.

Doctor Don Antonio Part Torrent. Médico Bellereguart (Valencia).

nº 2949.

San Diego de 125 figura y 35 de nubes y peana, en madera y espulinado.

Reverendo Don José Gonzales Cura Párroco de Rafecofer.

nº 2950.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 figura 42 esfera y 15 peana, en madera y decorado, como el que hice para la Catedral. Extra.

Reverendo Don José Gonzales Cura Párroco Rafelcofer.

nº 2951.

Sagrado Corazón de Jesús de 50 cm, en madera y decorado. (Obsequio en recompensa) à Don Francisco Jea Mesas, Policia Armada que hace servicio en Palacio Arzobispal Valencia. /

(Año 1950).

nº 2952.

Dos capirusas goticas talladas en madera y doradas, para las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y de la Purísima.

Reverendísima Madre General del Noviciado H. T. F. de Moncada (Valencia).

nº 2953.

San Francisco de Asís en Extasis de 135 cm de figura más la peana con trono de nubes y dos Angelitos, tallado en madera y decorado.

Reverendísimo Padre José María Arnau, Custodio de la O. F. M. Para el Convento de Viar.

nº 2954.

San Pedro Pascual e 185 cm figura y 40 cm de peana estilo barroco, en madera y decorado.

Reverendo Padre Francisco Reñe, Superior Padres Mercedarios de Barcelona.

nº 2955.

Dos pedestales góticos de 110 x 53 cm todos dorados la talla trasflorada.

Reverendísima Madre General. Noviciado Hermanas T. F. Moncada (Valencia).

nº 2956.

San Juan de Dios de 1609 de figura y 15 peana llevando un pobre enfermo, en madera y decorado.

Reverendo Padre Santiago Ruiz, Superior Hermanos S. J. D. Pamplona. /

nº 2957.

Santísima Virgen de Agosto de 160 cm en madera para vestir.

Ilustrísimo Señor Don Eduardo Soler, Canónigo de la S. I. C. M. de Valencia, para Cortes de Empallas.

nº 2958.

Purísima de 150 total en madera y decorada.

Reverendo Don José Villalba Cura Párroco. Almiserat (Por Gandía).

nº 2959.

Nuestra Señora de los Desamparados para un nicho de 200 x 130 cm, en madera y decorada, con trono de dos Angeles.

Señor Don Andrés A Rodenas) Parroquia de Serra (Valencia).

nº 2960.

Purísima de 120 cm figura, más esfera y peana proporcionada, en madera y decorada modelo como la que hice para San Lorenzo Padres F. O. M. de Mula (Murcia). Reverenda Madre Sor Teresa Signer Superiora Hermanas de la Pureza. Trabajo Extra.

nº 2961.

San Pascual de 30 cm de rodillas con actitud de adoración al Santísimo, vestido de pastor, con dos corderos, con galato.

Don Julio Parreño Calle Mayor 22 Alicante. /

(Año 1950).

nº 2962.

Reacer una Purísima de 100 cm de madera que esta muy deshecha faltandole varias piezas, y decor(ar)la. Reverenda Madre Superiora del Colegio de la Consolación Calle Antonio Maura Castellón de la Plana.

nº 2963.

San Francisco de 160 cm con dos Angelitos, tallado en madera y decorado.
Reverendo Padre Honorato de Vinalesa, Superior del Convento de Capuachinas de Castellón de la Plana.

nº 2964.

Carroza de 5 metros, para Nuestra Señora del Rosario, como la que hice y fue quemada por la barbarie roja en el año 36.
Asociación del Rosario de Villarreal (Castellón).

nº 2965.

Purísima de 150 cm figura y 20 de esfera y peana, en madera y decorada, modelo como la que hice para el Convento de San Lorenzo de Valencia. Convento O. F. M. de Teruel.

nº 2966.

Mater Dolorosa de 140 figura y 10 de peana en madera decorada, (para vestir).
Reverendo Don Ramón Perales Perales. Cura Párroco de Barcheta (Valencia). /

nº 2967.

Santa Isabel de 180 cm gotica en madera y decorada.
Reverendos Padre Franciscanos O. F. M. Teruel.

nº 2968.

Dosel con manifestador, y un marco gotico, en madera y dorado fino.
Reverendo Don Vicente Avellana Rector de Santa Catalina Valencia.

nº 2969.

San Isidoro con bueyes. en madera y decorado.
Reverendo Padre Comendador de Mercedarios del Puig (Valencia).

nº 2970.

Escudo de la Orden, de 150 en madera y decora, para la cupula de la sacristía.
Reverendo Padre Isidoro Covarrubias, Comendador del Real Monasterio, Padres Mercedarios del Puig (Valencia).

(Año 1951).

nº 2971.

San Serapio de 185 cm de figura y 40 de peana, en madera y decorado, de estilo barroco.
Reverendo Padre Francisco Reñe, Provincial de los Mercedarios, en Barcelona.

nº 2972.

Mater Dolorosa, de 145 de figura y 15 de peana en madera y decorada (para vestir).
Reverendo Don Joaquín Alfonso Bosch Arcipreste Parroquia de San Estevan (para el Salvador Valencia). /

Año 1951.

nº 2973.

Repisa en madera talla dorada. gótica tamaño 40 x 42. para la imagen de San Josè.
Reverenda Madre General de las Hermanas Terciarias Franciscanas de Moncada (Valencia).

nº 2974.

Sagrado Corazón de Jesús de 105 cm total en mármol blanco, para el Hospital de Vall-Uxsó.
Señor Don Silvestre Segarra.

nº 2975.

Enrayada para una Purísima de 165 x 100 dorada por delante, pintada por detrás).
Reverenda Madre Sor María del Milagro Terciarias Franciscanas Superiora del Colegio de Sordomudos de Valencia.

nº 2976.

Rehacer una Inmaculada de 50 cm de madera decor(ar)la y hacerla una enrayada.
Señores de Trenor. Valencia.

nº 2978.

Santa María Magdalena de 120 cm total.
Reverendo Don Vicente Castañer Lopez Cura Párroco de Benifaraig (Valencia). /

nº 2979.

Rehacer dos imágenes de palillo de 145 cm de figura y 12 de peana, Beato Nicolás Factor y San Luis Obispo Franciscanos.
Reverendo Padre Mestre Superior del Convento de San Lorenzo Valencia. (En sufragio de mis difuntos).

nº 2980.

Fachada de talla barroco y dorada para la urna de la Santísima Virgen de Agosto, altar del Santísimo Cristo, Parroquia de Moncada (Valencia).
Señoras Clavariesas Año 1951.

nº 2981.

Santísima Virgen de Agosto de 100 cm, (para vestir) en madera y decorada.
Señor Don Vicente Traver Arquitecto Diocesano para Castellón de la Plana.

nº 2982.

Relieve de la Ave-Maria en madera decorado, de 50 cm.
Don Manuel Quiles Lacera Fernando el Católico 19 Valencia.

nº 2983.

Nuestra Señora de los Desamparados de talla toda en madera y decorada, igual como la que hice para el Banco de la Santísima Virgen, de Palacio Arzobispal de Valencia).
General Mola 4. Oliva. /

(Año 1951).

nº 2984.

Arcángel San Rafael con Tobías es de 123 figuras y 5 de peana en madera decorado.
Reverendo Don Pedro Cardona Cura Párroco de Alcaser (Valencia).

nº 2985.

San Francisco de Asís de 130 de figura restaurarlo, hacer cabeza y manos y baciario, y Santa Clara hacerla de nuevo del mismo tamaño, todo en madera y decor(ar)lo.
Reverenda Madre Sor Milagro de San Antonio Abadesa de las Clarisas O. S. Consentina (Alicante).

nº 2986.

Nuestra Señora, Asunta, con un mancebo, Angelito y un Serafín de 2 metros con la peana en madera y decorado.
Reverendo Don Francisco Javier Redo párroco de Flix (Tarragona).

nº 2987.

Trono de nubes con dos Angeles y 3 Serafines, con el libro de los 7 sellos y los panes pa(ra) exponer la Custodia,más con enrayada todo en madera rricamente dorada.
Reverendo Padre Santiago Ruíz Superior Hermanos de S. J. de Dios Pamplona.

nº 2988.

San Vicente Ferrer de 140 cm total, en madera y decorado todo Extra.
Don Antonio EscribaBarber Alcalde de Rafelcofer (Gandia). /

nº 2989.

San Luís y Santa Isabel de 180 cm para altar gótico, en madera y decorados en bueno.
Reverendo Padre Santiago Micó Rector del Colegio de San Antonio de Padua, Padres Franciscanos O. M. de Teruel.

nº 2990.

4 Angeles mancebos de 30 cm y 7 de peana, llevando cada uno un atributo de la Santísima Virgen, en madera decorados, todo Extra.
Don Vicente Traber Tomás Arquitecto Paseo Ripalta 5 Castellón.

nº 2991.

Santísima Virgen de las Virtudes Patrona de Villena, de 50 cm total en madera y decorada.
(tiene que hacer juego con el San Bernardo nº 2977) Doña Virtudes Calle Salvador 11 Valencia.

nº 2993.

Mesa de altar con 4 columnas salomoniar-barroco, dorado oro mate con fajas adamascadas, para la asociación del Rosario Villarreal (Castellón).

nº 2994.

2 capiteles románicos para unas columnas, doradas y jaspes.
Señoritas Catequistas de Valencia.

nº 2995.

San Pascual de 150 cm total, en madera y decorado Extra.
Reverendo Padre Juan María Nadal Moltó O. F. M. Rector del Colegio de San Antonio Garcagente (Valencia). /

(Año 1951).

nº 2996.

Nuestra Señora del Carmen, sentada modelo como la que hice para Gandía de 150 de figura hara un total de 160 en madera y decorada.

Reverendo Don José Villalba Cura Párroco de Lugar Nuevo de San Jerónimo (Por Gandía).

nº 2997.

Nuestra Señora de los Desamparados de 55 en madera y decorada (para vestir).

Reverendo Doctor Don Rufino García, Capellán de la Basílica de Neustra Señora de los Desamparados de Valencia.

nº 2998.

Nuestra Señora del Carmen de 157 de figura en madera decorada (para vestir).

Doña María Román Martín Almasora.

nº 2999.

Sagrado Corazón de Jesús de 170 cm, modelo como el que hice para la Catedral, en madera y decorado.

Reverendo Padre Santiago Miró Rector del Colegio de San Antonio de Padua O. F. M. Teruel.

nº 3000.

San Buenaventura de 170 cm en madera decorado.

Reverendo Padre Santiago Miró, Rector del Colegio de San Antonio de padua O- F. M. Teruel. /

nº 3001.

Restaurar un Sagrado Corazón de Jesús de 50 orlas peana todo en fino.

Doña Rosa Salomón Mar 53 Valencia.

nº 3002.

Grupo de nubes dos Angeles mancebos y dos Serafines para la imagen de S. J. D. todo en madera y decorado.

Reverendo Padre Santiago Ruiz Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Pamplona.

nº 3003.

Sagrado Corazón de Jesús de 36 cm, en madera y decorado, y restaurar un San José del mismo tamaño, todo en fino.

Doctor Don José Vilella Valencia.

nº 3004.

Reparar una enrayada de 2 metros por 130 cm, hacer varios rayos y dorarla para la Purísima, para la Parroquia Manises (Valencia).

Doña Consuelo Borrás.

nº 3005.

Mater Dolorosa de un metro para vestir, en madera y decorada.

Don José Villalba, Cura Párroco de Lugar Nuevo de San Jerónimo (Por Gandía).

nº 3006.

Restaurar un Santísimo Cristo Piedad y decor(ar)lo todo de nuevo, pues se estropeo por ponerlo dentro del nincho recién hecho-umedad.

Reverendo Don Miguel Portolés Cura Párroco de Rafelcofer (Gandía). /

(Año 1952).

nº 3007.

Arca para el Monumento de estilo románico-compuesto, decorado por dentro color marfil, por fuera oro comercial y la puerta por el dorso oro fino.
Señoritas Catequistas Calle Avellanas Valencia.

nº 3008.

San Antonio de 180 cm figura y 50 de peana trono de nubes, madera melis y decorado.
Reverendo Padre F. Gabino Gallego, Ministro Provincial O. F. M. Duque de Sexto 7 Madrid.

nº 3009.

Santísima Virgen Dolorosa en relieve de 50 cm para debajo de una cruz de medio cuerpo, copia de la que se venera en Tierra Santa, en madera y decorada.
Obsequio al Excelentísimo Reverendísimo Padre León Villuendas Obispo de Teruel.

nº 3010.

San Juan de Dios, de 120 cm figura y peana con un pobre en brazos, en madera decorado.
Señorita Doña Angelina Gonzales Farrdal 3 – 2ª. Ceuta.

nº 3011.

Reforma de una Mater Dolorosa de medio cuerpo, completarla haciéndole la forma de túnica que quede de 140 cm de figura y 10 de peana.
Doña Consuelo Ribelles Favareta (Por Alcira). /

nº 3012.

Mesita gótica toda dorada para el arca del Monumento.
Reverenda Madre Novicias Terciarias Franciscanas. Moncada. Valencia.

nº 3013.

Divina Niña María de 90 cm para el grupo de San Joaquín y Santa ana de 137 cm figura y 10 cm peana en madera y decorada.
Doña Manuel Pescelto Orihuela.

nº 3015.

Nuestra Señora de Fátima de 120 cm total en madera y decorada, modelo con trono de nubes.
Señora Doña Teresa Bellver. Escuela Nacional. Fuente Encarros.

nº 3016.

Santo Domingo y un Angel-mancebo proporcionado a la carroza de la Santísima Virgen del Rosario tallado en madera y decorado.
Asociación del Rosario, de Villarreal.

nº 3017.

Imágenes de la Porcincula, la Cruz y San Juan y una urna, todo en madera y decorado.
Reverenda Madre Abadesa del Convento de Nuestra Señora de los Angeles Rusaza (Valencia).

nº 3018.

Purísima de 100 cm figura y 50 cm esfera y 25 cm peana en maderay decorada, con dos Angelitos y enrayada.
Señoritas Hijas de María del Puig (Valencia). /

(Año 1952)

nº 3019.

San Francisco de Asís de 67 total en maderay decorado, modelo como el que hice para Roma.
Reverendísimo Padre José Antonio Aranu Provincial de los Reverendos Padres Franciscanos O. M. Valencia.

nº 3020.

Santa Clara de 160 cm en madera y decorada, con el Santísimo y báculo.
Reverendísimo Padre Antonio, Ministro Provincial de los P. F. O. M. de Valencia.

nº 3021.

Santa Clara de 160 figura 30 de nubes y 20 de peana, en madera y decorada, con el Santísimo,y un Angelito lleva el báculo y dos Serafines.
Reverenda Madre Milagro carbonell, Abadesa del Monasterio de Santa Clara de Játiva.

nº 3022.

Busto en mármol demis querida Esposa Amparo, (obsecio por cumpleaños).

nº 3023.

Trono-manifestador, con dos mancebos-Angeles, tres Serafines, libro de los 7, sellos y doble enrayada, con grupo de nubes, todo en madera decorado Extra.
Reverendo Don Enrique Viñals Martínez, Cura Párroco de Puzol (Valencia). /

(Año 1953).

nº 3024.

Purísima de 80 cm, modelo como la que hice para Jaca, en madera decorada, Extra.
Doña Lucía Ribes Rafelcofer.

nº 3025.

Sagrada Familia para una cueva de Belén, de 70 cm figura en madera, policromada.
Dol Miguel Prechugá, Plaza Poeta Lorente Valencia.

nº 3026.

Urna-Sagrario para el Monumento en madera dorado, como el que hice para las Señoritas Catequistas de Valencia.
Reverenda Madre Sor María Jesús Llorca O. S. C. Oliva.

nº 3027.

Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de 170 figura 20 de peana, en madera y decorado, trabajo Extra.
Reverendo Padre Fray Pedro Lozano Guardián del Convento de Nuestra Señora de los Angeles, Hellín (Albacete).

nº 3028.

Rehacer un anda de armazón de hierro para la Santísima Virgen de la Ermita Patrona de Peñíscola (Castellón).
Reverendo Don Antonio Ayra Cura Párroco de Nuestra Señora del Socorro.
(P. G. Dicha anda toda de talla trasflorada y dorada en fino). /

(Año 1953).

nº 3029.

Divino Niño Jesús de 30 cm figura sentado sobre trono de nubes, en madera decorado Extra.
Señorita Fuster de Oliva (Valencia).

nº 3030.

Divino Niño Jesús de 65 cm en madera decorado, con los brazos abiertos, ¡Venit a mi! De pie con túnica.
Extra.
Reverendo don Alfredo Martínez Alapon Cura Párroco de Fuente-Encarros (por Gandía).

nº 3031.

Trono de nubes para la Custodia peana 33 x 22, Tablero 40 x 40 -70, en madera dorado y plateado.
Fray Francisco, de San Lorenzo O. F. M. Valencia.
(En sufragio de mis Difuntos).

nº 3032.

Santísima Virgen de los Desamparados de 135 cm total, tallada en madera y decorada.
Señor Don Elíseo Nadal. Constructor de Obras. Enrique Granados 51 Barcelona.

nº 3034.

Santísimo Cristo de 43 cm, en madera, más la cruz proporcionada.
Obreras de la Cruz Moncada (Valencia). /

nº 3035.

Arcángel San Rafael de 150 figura y 10 de peana, en madera y decorado.
Reverendo padre Antonio Adrián Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Clínica Quirúrgica del
paseo Colón 14 Zaragoza.

nº 3036.

San Juan de Dios de 150 cm figura y 10 de peana en madera y decorado.
Reverendo Padre Antonio Andrés Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Paseo Colón 14
Zaragoza.

nº 3037.

Reformar y restaurar una Mater Dolorosa de 140 cm en madera decorada.
Reverendo Don Francisco Javier Redó Cura Párroco de Flix (Tarragona).

nº 3038.

Grupo del Señor Ecce-Homo con Pilatos, dos Sayones y un negrito tamaño natural en madera decorado.
Reverendo Don Alvaro Capdevila, Cura Párroco de la Vall de Uxó (Castellón de la Plana).

nº 3039.

Urna de talla dorada para una imagen de la Adunata.
Reverenda Madre Sor Patricia Abadesa del Convento de Nuestra Señora de los Angeles Rusafa. Valencia.
/

Año 1953.

nº 3040.

Urna para el Monumento, en madera dorada, estilo, Románico.
Donada en sufragio de mi Esposa Dolores. Moncada (Valencia).

nº 3041.

San Juan Bautista de la Concepción y San Miguel de los Santos de 165 cms de figura y 15 de peana en Madera decorados.

Reverendo Padre Agustín de la Concepción, Superior de los Reverendos Trinitarios de Alcazar de San Juan.

nº 3042.

Enrayada de 110 cm, toda dorada en brillo, y mate por detrás.
Señor Don Manuel Usó Villarreal (Castellón).

nº 3043.

Santísimo Cristo de 60 cm, cruz y monte proporcionado; en madera y decorado.
Reverendo Padre Ignacio María Romaña Pujo S. J. Director del Sanatorio de Fontilles.

nº 3045.

Santísimo Cristo de 160, más la cruz en madera y policromado.
Reverendo Don Francisco Javier Redo Lloret Cura Párroco de Flix (Tarragona). /

nº 3046.

Relieve de 105 x 80 de Nuestra Señora del Carmen, de medio cuerpo con marco de talla gótica trasflorada, decorado todo Extra, en madera, para casa.

nº 3047.

San Pedro Papa de tamaño natural, más la peana, trabajo Extra como el que hice para Rojales (Alicante) en madera, con tiara y baculo cruz de fundador.

Reverendo Don Luís Fernández Bastida Cura Párroco de
Don F. Pons Fuster, Alcalde de

Daimuz (Valencia).

nº 3048.

Nuestra Señora de Fátima de 130 cm total en madera y decorada.
Don Joaquín Galindo Presbítero Capellán del Pantano del Generalísimo. Utiel.

nº 3049.

Arcángel San Rafael de 160 cm total, con Tobías cojiendo el pez en madera y decorado Extra,
Señor Don Eduardo Martínez Cervera Rafelcofer (Gandía).

nº 3050.

Arcángel San Miguel, como el que hice para el Monasterio de Liria pero con el manto y manteleta toda de talla.

Reverendo Don Miguel Portoles Cura Párroco de Rafelcofer (por Gandia). /

(Año 1954).

nº 3051.

Sagrado Corazón de Jesús de 160 cm total, modelo con las manos invitando: ¡Venid à mi! En madera y decorado, con enrayada.

Doña Josefa Gómez Grau Viuda de Pérez, para la Parroquia de Tabernes de Valldigna (Valencia).

nº 3052.

Inmaculada, como la que hice para Jaca, de 130 figura y 45 de esfera y peana trabajo Extra, en madera y decorada.

Reverendo Don Joaquín Galindo, Capellán del Pantano del Generalísimo Utiel (Valencia).

nº 3053.

Enrayada de un metro, dorada.

Reverendo Señor Cura Párroco dela Fonteta de San Luís.

nº 3054.

Enrayada de 170 x 90, dora(da) en brillo.

Reverenda Madre Superiora del Colegio de Hermans T. F Grau.

nº 3055.

Enrayada de 125 x 70 para la Inmaculada, (toda dorada).

Reverenda Madre Superiora del Convento de San Francisco T. F. Moncada (Valencia). /

nº 3056.

San Roque de 101 total en madera y decorado, trabajo Extra.

Reverendo Don Joaquín Galindo, Capellán del Pantano del Generalísimo Utiel (Valencia).

nº 3057.

Nuestra Señora de Fátima de 110 figura 20 de nubes y 12 peana, en madera y decorada.

Percha.

nº 3059.

Santísimo Cristo de 50, figura hacerle los brazos y cruz rustica Guadasequies (Por Beniganim).

nº 3060.

Inmaculada de 130 figura más la esfera y peana, modelo la que hice para el Convento de San Lorenzo y Jaca trabajo Extra, en madera y decoración.

Percha.

nº 3061.

Inmaculadas una de tamaño de treinta y otra de 40 cm, en madera y decorada.

Regalo à un nuevo Ministro de Dios.

nº 3062.

San Antonio de 120 cm predicando, con, cartabones de talla para el tornavos del pulpito del Convento de San Lorenzo de Valencia. Padres Franciscanos O. M. (Regalo que hace mis Esposa). /

(Año 1954).

nº 3063.

Sagrado Corazón de Jesús de 103 cm total, en madera y decorado, con enrayada.
Reverendo Don Joaquín Galindo, Capellán del Pantano del Generalísimo, y Cura Párroco de Benajever.

nº 3065.

Altar de 5 metros x 350 en madera de estilo romanico y dorada para la Beata Madre Fundadora Vicenta María López de Vicuña.

Reverenda Madre Sor María de Borja Superiora Hijas de María Inmaculada. Valencia.

nº 3067.

Enrayada de 130 x 75, toda dorada.

Reverenda Madre Milagro T. F. Superiora, Sordomudos. Valencia.

nº 3068.

Enrayada de 110 x 210, con serpentinas dorada en brillo y mate.

Señorita Doña Inés Mas, Crevillente, Alicante).

nº 3069.

San José de 90 cm de figura y 10 de peana en madera decorado, modelo como el que hice para Toledo, en Extra.

Reverendo Don Joaquín Galindo Cura Párroco de Utiel, Benageber. /

nº 3070.

San José de 110 cm total, en madera y decorado, y Nuestra Señora del Carmen de 110 cm total, en madera-decorada.

Reverendo Padre Antonio Arnau, Provincial de de la O. F. M. para Benisa.

nº 3071.

Anda de 120 cm de cuerpo, mas los salientes de talla, en madera dorada trabajo bueno, para San José Parroquia de Paterna.

Señores de la Junta de San José.

nº 3072.

Anda de 110 cm total para la imagen que hice de San Francisco, para el Convento de Padres Franciscanos O. M. de San Lorenzo de Valencia.

nº 3073.

Anda para la imagen del Señor Piedad. de 206 x 74 cm, talla trasflorada y toda dorada trabajo bueno.

Señores Cofrades del Santo Cristo Villarreal.

nº 3074.

Urna de 250 x 130 de estilo renacimiento compuesto, para la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, nº 2916, dorada y marfil.

¡Para mi Esposa! /

(Año 1955).

nº 3075.

Santa Teresita del Divino Niño Jesús de 30 cm total, con una mensulita proporcionada, en madera decorada sin adornos, y la mensulita toda dorada en fino.

Doña Reneta Burriel

(Avenida de la Victoria 67 Pedonlines Barcelona.

nº 3076.

Anda para el Santísimo Cristo yacente, de 150, talla trasflorada y dorada.
Reverendo Padre Juan Parra Comendador. Puig (Valencia).

nº 3078.

Sagrado Corazón de Jesús, modelo sentado sobre sillón, midiendo 110 cm total en madera decorado trabajo bueno.
Excelentísimo Reverendísimo Fray León Villuendas. Obispo de Teruel.

nº 3079.

Dos enrayadas circulares de 110 cm serpentinas todas doradas. Valencia.

nº 3080.

San Antonio Abad de 105 cm total, en madera decorado.
Reverendo Joaquín Galindo Capellán del Pantano del Generalísimo (Utiel). /

nº 3081.

Altar de 5 metros por 380 en madera decorado, de estilo romanico par(a) la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

Reverenda María de Borja Superiora Hijas de María Inmaculada. Servicio Domestico Valencia. /

(Año 1955).

nº 3084.

Santísimo Cristo de 25 cm figura la cruz proporcionada, dorada, en madera.
Nuevo Ministro de Dios Don Modesto Guanter, (Obsequio) Benifaraig.

nº 3085.

Templete-Manifestador de 135 cm total de estilo barroco, medio punto con cupula, con 4 columnas salomonicas en madera demelis todo dorado en bueno.

Reverendo Don Javier Torres, Cura Párroco de Chilches (Castellón).

nº 3086.

Nuestra Señora de los Desamparados de 100 cm total con peana nube y corona, en madera y decorada, la figura toda tallada y el manto de tela.

Señor Presidente de la Obra Social Femenina Torrente (Valencia).

nº 3087.

Tablero de 100 x 80 de talla compuesta de barroco todo dorado en fino para encima de la carroza del Rosario de Villarreal (Castellón).

nº 3088.

Recomponer un Divino Niño de 50 cm, hacerle peana brazos y varios desperfectos y decor(ar)le.
Doña Amparo Romaní. Barón de Cárcer 38 Valencia. /

f. 133.

nº 3089.

San Pedro Nolasco tamaño natural en madera y decorado, modelo como el que hice para el Monasterio del Puig.

Reverendo Padre Isidoro Hijarrubias Provincial de la Orden Mercedaria Valencia.

nº 3090.

Santísimo Cristo yacente de 160 cm (para las andas sepulcro nº 3076) en madera y policromado.

Reverendísimo Padre Isidoro Hijarrubias Provincial O. M. Puig (Valencia).

nº 3091.

Anda para la Santa Faz, en madera y dorada.

Señor Don José P. Nacer Villarreal (Castellón).

nº 3092.

Dos grupos de nubes para los lados del camaril de Nuestra Señora del Milagro, y un grupo para el centro; en madera decorados.

Señor Don Juan Barrachina. Concentaina (Alicante).

nº 3093.

Santísima Virgen del Sagrado Corazón de 190 cm de figura y con trono de nubes 230 cm total con 5 Serafines todo en madera y decorado.

M. I. S. Doña Ramona Ramos Viuda de Carol dicha imagen para la Parroquia del Santo angel Custodio de Valencia. /

(Año 1956).

nº 3094.

Divino Niño Perdido de 80 cm figura mas 10 de peana, vestido de Pelegrín en madera y decorado.

Dola Josefa Velazquez Viuda de Bordon Valencia.

nº 3095.

Santísimo Cristo de 25 cm figura la cruz proporcionada, toda dorado oro fino y la imagen del Señor color de la madera pulimentado.

Reverendo Don Emilio Aparicio Presbítero Capellan de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados Valencia.

(Regalo, agradecido).

nº 3096.

Divino Niño Jesús de 49 cm figura que con la peana mide total 114 cm, en madera y decorado Extra, (con tres palomas) Percha.

nº 3097.

Inmaculada de 130 cm figura total 190 cm en madera y decorada Extra.

Don Carlos Fuster Oliva.

nº 3098.

Trono de nubes con dos Angeles mancebos dos Angelitos llevando el /

Escudo de la Ciudad, con 8, Serafines todo en madera y decorado, para la Purisima de 130 cm que hice à primeros de la liveración.

Señoritas Hijas de María de Torre vieja (Alicante).

nº 3099.

Enrayada para una Inmaculada de 170, toda dorada en brillo y el dorso mate.
Reverenda Madre Sor Rafaela de San José Superiora del Colegio de Sordomudos de Palma (Mallorca).

nº 3100.

Enrayada para una imagen de 170 cm, toda dorada en brillo y el dorso mate.
Don Gregorio Campos Sacristán de San Pedro San Andrés y San Isidro (Archicofradía Sacramental)
Madrid.

nº 3101.

San Honorato de 190 cm de figura y 30 de peana, Titular de Vinalesa Valencia en madera, decorado Extra.
Don Francisco Ros Alcalde y Doña Mercedes Caseres.

nº 3102.

San Juan de Dios, de 75 cm en madera y decorado, llevando un pobre enfermo como si fuera el Señor.
Reverenda Madre Sor Josefa García O. S. Vicente de Paul Teruel. /

(Año 1956).

nº 3103.

Reforma de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús y decorarlo, haciendole una mensulade nogaltallado.
Don Fernando yacer Abogado Valencia.

nº 3104.

Reformar y restaurar una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, y Divino Niño del siglo XVI haciendole la cabecita; para una imagen de Nuestra Señora del Carmen, de 90 cm, todo en patin antigua.
Reverendo Don Bartolome Cura Parroco de Celada (Teruel).

nº 3105.

Ave Maria de busto-re(l)ieve en madera pulimentado, dorado el fondo en mate patinado.
M. I. S. Don Tomás Maicas Canonigo de Teruel.

nº 3106.

Santisimo Cristo de 105 cm figura mas la cruz proporcionada de 240 cm, en madera y decorado.
Para los Reverendos Padres Capuchinos de Totana.
Don José Manuel Perez. /

(Año 1957).

nº 3107.

San José de 50,mas la peana, en madera pulimentado las caras encarnadas y peana de talla dorado en fino.
Percha.

nº 3108.

Sagrado Corazón de Jesús de 40, en madera y decorado, modelo como el de la Catedral.
Doña Pilar Lozano Doctor Salvado. Valencia.

nº 3109.

Restaurar dos Divinos Niño Jesús y una imagen de la Santísima Virgen de la Consolación de un metro.
Reverenda Madre Superiora, Sor Adcunta. Colegio de la Consolacion Castellon de la Plana.

nº 3110.

Trono de nubes con dos peanas y tres Serafines en madera y restaurar la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados.
Reverendo Don Amado Beral Blanc, Párroco de San Andrés de Valencia.

nº 3111.

Sagrario en madera y decorado el interior con oro fino, y por fuera color nogal pulimentado con filetes de oro, estilo compuesto.
Señorita Lolita Beltran, Valencia.

nº 3112.

Purísima de 115 figura y 35 de esfera y peana en madera y decorada.
Don Juan Gallardo Molina para la Parroquia del Pueblo de Calles. /

(Año 1957).

nº 3113.

Tres imagenes del Sagrado Corazón de Jesús, de 35 cm de figura sentado, con sillón de medio punto, en madera y decorados en fino.
Otra imagen del Sagrado Corazón à si es que son 4 imágenes.
Doña Sara Ortiz Viuda de Martinez. Cuenca.

nº 3114.

San Pancracio de 135 cm total, en madera y decorado.
Doña Emilia Ruiz de Corell Foyos (Valencia).

nº 3115.

Vestir de palillo y decorar una Pura de 40 cm de madera, y decorar un nincho.
Doña María Angeles Mompo Viuda de Amador Pasaje Ripalda 12 Valencia.

nº 3116.

Sagrado Corazón de Maria de 40 cm figura 3 de esfera y 5 de peana, esta de piedra verde, la imagen en madera pulimentada, y la cara ma(no)s y pies encarnados.
Don Antonio Gonzales García Carrón Bejar (Salamanca)

nº 3117.

Reforma de un Tabernaculo hacer talla y decor(ar)la todo de nuevo.
Doña Maria Sanchiz de Romero Presidenta de la Asociación de Loreto Olleria. /

nº 3118.

Divino Niño Jesús de 50 cm modelo como el que se venera en la Cueva de Belen, en madera y encarnado.
Reverendísimo Padre Jose Antonio Arnau, Provincial de los Reverendos Franciscanos de la O. M. Valencia.
Dicha imagen se mandó à Roma.

nº 3119.

Sagrado Corazón de Jesús de 37 tallado en madera fuerte y pulimentado al natural.
Reverendo Padre Eugenio Fort S. I. Valencia.

nº 3120.

Restaurar un San Antonio del siglo XVIII hacerle el Divino Niño Jesús y varios retoques sin quitarle el carácter de antigüedad.
Reverendo Señor Cura Párroco de Sueca.

nº 3121.

Nuestra Señora de los Desamparados de 75 cm toda de talla y decorada (Para el Sindicato de la Guja).
M. I. S. Don Manuel Perez Canonigo de la S. I. C. M. de Valencia.

nº 3122.

Enrayada de 210 x 136 cm, toda dorada por el dorso en mate, delante en brillo.
Doña Amparo Argente Calle san Antonio 72 Navarres (Por Gandía). /

(Año 1958).

nº 3123.

Divino Jesús Nazareno de 165 cm, como el que hice para Alcazar de San Juan. En forma de una tunica en madera y decorado (para vestir).
Don Abelardo Navarro, para la Parroquia de Aranjuez (Madrid).

nº 3124.

Grupo de Nuestra Señora del Consuelo de 60 cm total, en madera y decorado.
Doña Mercedes Ramirez. Bellus.

nº 3125.

Mensula de talla para el San Antonio nº 3120 y restaurar un cuadro.
Reverendo Señor Cura Párroco de Sueca.

nº 3126.

Santísimo Cristo de 75 cm figura y cruz proporcionada enmadera y policromado.
Reverendo Padre Fray Jose Antonio Arnau, Provincial O. F. M. Valencia.

nº 3127.

Peana con 4 cartelas de talla y reforma de un trono de nubes en madera decorado.
Señores de Totana. Valencia. /

nº 3128.

Nuestra Señora de la Consolación, de 150 cm, total, en madera y decorada.
Reverendo Padre Cástor Gutierrez. Superior de los Padres Agustinos de Castellon de la Plana.

nº 3129.

Santisimo Cristo de 75 cm de figura la cruz proporcionada, en madera, pulimentada al natural de la madera.
Reverendo Padre Crisóstomo de Vinalesa Capuchino, (Para Totana) Valencia.

nº 3130.

Nuestra Señora María Asiliadora 65 cm en madera y decorada.
Doña Rosario Gil y Doña Maria Asiliadora. Tebernes Blancos (Valencia).

nº 3131.

Restaurar, la Patrona de del Villar del Arzobispo de un metro figura para (vestir), Doña Lucia Casado Gutierrez Valencia.

nº 3132.

San Lorenzo de 115 cm total en madera decorado, modelo como el que hice para Belgida. Reverendo Don Aaro (ilegible) Presbitero. (Para la Parroquia de Alamada) Alcazar de San Juan.

nº 3133.

Nuestra Señora de los Desamparados de 70 cm total en madera y decorada.
Reverenda Madre Rosario Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Buenos Aires. (Republica Argentina). /

Año 1958.

nº 3134.

Enrayada de 110 serpentinas finas drada en brillo, al dorso en mate.
Reverendísima Madre General H. T. F. Noviciado de Moncada (Valencia).

nº 3135.

Nuestra Señora de la Vallibana de 70 cm en madera tallada y decorada.
Reverendo Padre Castor Gutirres Superior de los Agustinos de Castellon de la Plana.

nº 3136.

San Agustin de 210 cm de figura y 40 de peana enmadera y decorado trabajo Extra.
Reverendo Padre castor Gutiérrez Superior de Agustinos de Castellon de la Plana.

nº 3137.

Sagrado Corazón de Jesús de 150 figura⁵² de esfera y 25 de peana, en madera special pulimentada la imagen, la esferas y peana dorada.
Excelentísima Señora Baronesa del Castells de Chirle Altea (Alicante).

nº 3138.

Enrayada de 147 x 92 de serpentinas dorada y detrás mate.
Reverenda Madre Superiora del Colegio T. F. de Canals.

nº 3139.

Mater Dolorosa de 150 cm total para vestir.
Reverendo Don José R. Perales Cura Parroco del Palmar. /

nº 3140.

Enrayada de serpentinas de 147 x 92 cm, dorada por el dorso en mate.
Reverenda Madre Consuelo del Sagrado Corazón de Jesús Superiora del Colegio de la Purisima T. F. de Alcira.

nº 3141.

Divino Niño de Praga y la Santísima Virgen de 50 cm y 15 de esfera y peana en madera decoradas.
Reverendo Padre Luis Urriza, Agustino Valencia.

nº 3142.

Andas para una Inmaculada de 80 cm con los salientes de talla barroco hara 100 cm toda dorada trabajo bueno.
Reverendo Padre Pasifico Torres O. F. M. Convento de San Lorenzo Valencia.

nº 3144.

Ecce-Homo, 125 cm figura y 15 peana, en madera policromado, trabajo anatomia.
Reverendo Don Francisco Macia Parroco de Molins (Alicante).

nº 3145.

Nuestra Señora de Lourdes de 145 cm total en madera y decorado, trabjo bien hecho.
Reverendo Don Antonio Garzaran Cura Parroco de Cristo Rey Gandia. /

(Año 1958).

nº 3146.

Manifestador Visantino, y restaurar el Sagrario, en madera y dorado.
Reverendo Padre Superior del Asilo de San Juan de Dios Malvarrosa Valencia.

nº 3147.

Nuestra Señora de los Desamparados en madera y decorada Extra, para Lima (Perú).
Reverenda Madre Angeles de la Purificación Diez.
Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Valencia.

nº 3148.

Nuestra Señora del Carmen de 184 cm, en madera envenenada (sic). Para Lima (Perú).
Reverenda Madre Angeles, Asistenta de las hermanitas A. D. de Valencia.

nº 3150.

Nuestra Señora del Consuelo, 100 cm total en madera y decorada.
Reverendo Padre Castor Gutierrez Superior de los Reverendos Padres Agustinos de Castellon de la Plana.

nº 3151.

Nuestra Señora Adsunta de 125 cm figura para vestir haciendo tumbulo en forma de anda.
Reverendo Don Rufino Garcia, (Magistral) Capellán de Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de Valencia.

nº 3152.

Dos Angeles Mancebos, deun metro total para la sAntisima Virgen Patrona de Cullera.
Reverendo Padre Antonio Berenguer O. F. M. /

nº 3153.

Peana de talla en madera toda dorada trabajo extra.
Reverendo Don Jose Ramon Cura Parroco del Palmar (Valencia).

nº 3154.

Inmaculada de 110 cm mas la esfera y peña, en madera y decorada Extra.
Señoritas Clavariesas de la Inmaculada de Vilanesa (Valencia).

nº 3155.

Restaurar una imagen de la Patrona, hacerle varios nuevos y decorarla por estar muy destrozada Cullera (Valencia).

nº 3157.

Nuestra Señora de Lourdes de 85 cm total, en madera y decorada.
Doña Maria del Consuelo Vazquez Cañada (Valencia).
Para Hijas de la Cruz de Santander.

nº 3158.

Grupo de Nuestra Señora de las Tres Ave Marias de 80 cm figura mas con la Santisima Trinidad 2 Angeles mancebos 2 Angelitos y 8 Serafines, con enrayada, haciendo un total de 3.50 metros, en madera y decorado Extra.
Reverendo Padre Leonardo de Picaset Guardian de Capuchinos para las misiones de Colombia.

nº 3159.

San Pascual de rodillas, con 2 corderitos, midiendo de figura 67 cm de total 95 cm en madera y decorado.
Para casa. /

Año 1959.

nº 3160.

San Vicente de Paul de 160 cm total y Santa Luisa de Marillac de 150 cm total en madera y decorados, trabajo bueno.
Reverenda Madre Sor Mercedes Estevan Superiora del Asilo Romero de San Juan Bautista de Valencia.

nº 3161.

Nuestra Señora de los Desamparados de 2 metros con trono de nubes y peana, en madera y decorada, para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.
Reverenda Madre Sor Pilar de Jesús Nazareno. Superiora San Feliu de Guixols (Gerona).

nº 3162.

Beata Teresa de Jesús Jornet de 125 cm total, con dos Angeles mancebos en madera decorados.
Reverenda Madre Angeles Asistente de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados para Palencia.

nº 3163.

Sagrada Familia, de 30 cm, Santisima Virgen, San José y el Divino Niño Jesús en la cuna todo en madera y decorado.
Señores de Candeias T. 231790 Para San Paulo (Brasil) America).

nº 3165.

Sagrado Corazon de Jesús de 40 cm, en madera sin decorar pulimentado color d ela madera.
Señorita Carmencito Ferrando Valencia. /

nº 3166.

Santisima Virgen Milagrosa de 120 cm total en madera y decorada, media esfera trabajo bueno y bien decorado.

Reverenda Madre Superiora de las Hermanas paulas de Betera.

nº 3167.

Manifestador compuesto de dos baculos de talla barroco dorados, en madera.

Leonorcita y José María. Manises.

nº 3168.

Sagrado Corazón de Jesús de un metro total modelo como el que hice para la S. I. C. M. de Valencia, en madera y decorado. color de la madera pulimentado el ropaje.

Reverendo Padre Pedro Moraties Rector de los Agustinos de Valencia. (Colegio) Calle Albacete 5.

nº 3169.

Nuestra Señora del Consuelo de un metro en madera y decorada igual a la del numero 3150 encargo del Reverendo Padre Castor Gutierrez para llevarselo un Padre Misionero Agustino al Brasil.

nº 3170.

Nuestra Señora de los Desamparados de 130 cm mas trono de nubes en forma de mensula con dos Angeles mancebos y 4. Serafines. todo en madera y decorado.

Reverenda Madre Sor Isabel Remacha Superiora de las Hermanas de los Ancianos Desamparados Sagunto (Valencia). /

(Año 1959).

nº 3171.

Busto de Mater Dolorosa de 30 cm madera decorada, solo peana dorada.

Señora Viuda de Ferrando, Jativa 14. Valencia.

nº 3172.

Dospedestales de 120 cm x 52 de ancho con talla barroco, en madera sin dorar.

Reverenda Madre Esmeralda. Superiora de las Hermanitas A. D.de Oliva (Valencia).

nº 3173.

Hacer una mascarilla à una Inmaculada y restaurarla decorandola.

Reverendo Don Jose Ramon Cura del Palmar (Valencia).

nº 3174.

Peana ochabada gotica con 2 cartelas dorada para la Custodia.

Reverenda Madre Superiora de las Hermanitas A. D. Bocairente.

nº 3175.

San José de un metro total, en madera envenenada, dorado en vivo trabajo Extra.

Reverendo padre Jose Antonio Arnau Provincial O. F. M. Dicha imagen para las Misiones del Japon.

nº 3176.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, de 157 total, con nubes un Angel mancebo y 2 serafines en madera decorada.

Reverendísima Madre Angeles Asistente de las Hermanitas de los A. D. de Orihuela. /

(Año 1960).

nº 3177.

San Vicente de Paul de 143 figura y 15 peana en madera decorado pero sin oro roquete y estola.
Reverenda Madre Sor Concepcion del Aguila Superiora de las Hermanas de la C. Beneficencia de Valencia.

nº 3178.

Nuestra Señora de los Desamparados de 143 cm en madera decorada trabajo Extra.
Reverendísima Madre Angeles Asistente de las Hermanitas de los A. D. para Colombia.

nº 3179.

Santisimo Cristo de 150 de figura y la cruz proporcionada, restaurarle haciendole varios retoques, los dedos y encarnarle de nuevo, y la cruz.
Doña Maria Luisa Serra Viuda de Ortis. Macastre.

nº 3180.

Santisimo Cristo de 75 cm figura la cruz proporcionada trabajo bien.
Reverenda Madre Mercedes. Superiora del Asilo de San Juan Bautista (ò sea Asilo Romero) Hermanas de San Vicente de Paul. Valencia.

nº 3181.

Grupo de la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars con dos Ancianos de 80 cm en madera y decorado.
Reverenda Madre Asunción Moran Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.
Monovar. /

(Año 1960).

nº 3182.

Inmaculada de 45 cm, en madera y pulimentada color natural patinada.
Señores Gasco. Capuchinos 1. Castellón de la Plana.

nº 3183.

Inmaculada de 130 total, en madera y decorada, modleo como el que hice para el Seminario de Orihuela.
Señoritas Hijas de Maria de la Parroquia de Santa Maria de la Catedral Teruel.
(en madera decorada).

nº 3184.

Beata Teresa de Jesús Jornet, Ibars de 90 cm, 20 de nubes y 10 de peana, en madera y decorada.
Reverenda Madre Angeles Asistente de las Hermanitas A. D. Valencia.

nº 3185.

San Leon Magno Papa y Doctor, de 172 de figura y 15 de peana, en madera decoración Extra.
Excelentísimo Señor Vicario General de Teruel.

nº 3186.

Restaurar un Angel de la Guarda de 150 cm, Retocar la cara colo(ca)r ojos, hacerle las manos y las alas y decorarlo de nuevo.
Reverenda Madre Sor Concepcion del Aguila, Superiora de la Beneficencia de Valencia. /

nº 3187.

Restaurar un San Francisco de Asis de 150 cm, Retocar la cara colocarle ojos y hacerle los brazos y manos, decorandole de nuevo.

Reverenda Madre sor Concepción del Aguila, Supeirora de la Beneficencia de Valencia.

nº 3188.

Sagrado Corazon de Jesús de 60 cm, la media esfera y peana, en madera pulimentada al natural.

Don José gascó y señora Avenida los Capuchinos 1. Castellon de la Plana.

nº 3189.

Restaurar un Santo Domingo de 150 cm, hacerle la cabeza, mascarilla y un brazo y trozos de rropaje, y decoralo a medias.

Reverendo Don José Gonzales, Arcipreste de Torrente (Valencia).

nº 3190.

Teresa de Jesús Jornet Ibars de 110 figura 20 de nubes 8 d epeana, en madera y decorada con un Angel mancebo y 2 serafines.

Reverenda Madre Angeles, Asistenta de las Hermanitas de los A. D. Dicha imagen para Medina del Campo.

nº 3191.

2 modelos de relieve de 28 x 25 de la Inmaculada, y de la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars con 2 Angeles mancebos, en pastelina pasada al yeso, para fundirlos en metal para un Sagrario.

Reverenda Madre Angeles Asistenta de las Hermanitas de los A. D. de Valencia. /

(Año 1960).

nº 3192.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 55 figura 15 de nubes y 6 de peana, en madera decorada, con manto, un Angel mancebo y 2 Serafines con un pergamino.

Anda para la misma de 75 de cuerpo y 85 con los salientes de talla, dorada.

Reverenda Madre Angeles Asistenta de las Hermaitas de los A. D. Para el noviciado de Valencia.

nº 3193.

Besta Teresa de Jesús Jornet Ibars de 95 cm de figura 20 de nubes y 11 de peana, modelo en manto, un Angel mancebo y 2 Serafines.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Avila Oviedo (Asturias).

Reverenda Madre Angeles Asistenta.

nº 3194.

Otra Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars igual à la del número 3184 y 3193, pero con dos Angeles mancebos.

Reverenda Madre Angeles Asistenta, para Valencia.

nº 3195.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, modelo con manto un Angel mancebo y dos Serafines. Tamaño 175 x 100.

Reverenda Madre Angeles Asistenta para Gijon. /

nº 3196.

San Diego de Alcantera de 110 de figura 10 de nubes y 5 de peana, igual como el que hice para Lugar Nuevo de Fenolles en madera envenenada y decorado.

Reverendo Padre Joaquin de (espacio en blanco) Capuchino, es dicha imagen para Colombia.

nº 3197.

San José de 100 cm figura y 10 d epeana en madera y decorado, modelo besando el Santo la mano del Divino Niño Jesús.

Reverendo Padre Castor Gutierrez, Superior de los Agustinos de Castellón de la Plana.

Dicha imagen se la tiene que llevar el Reverendo Padre Matias Baños para el Brasil.

nº 3198.

Restaurar dos Angeles menacebos de 150 cm de figura, en madera y decorados.

Reverenda Madre Sor Concepción del Aguila Superiora de la Beneficencia de Valencia.

nº 3199.

San Vicente Ferrer de 140 de figura. 15 de nubes y 15 de peana, en madera decorado, con un Angelito que lleva un libro.

Señores Clavarios del Santo de Paiporta (Valencia).

nº 3200.

Grupo de la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 94 cm, sentada con dos Ancianos pobres en madera y decorada.

Para las hermanitas de los Ancianos Desamparados de Gijon (Oviedo). /

(Año 1960).

nº 3201.

Santo Domingo de la Calzada de 72 cm de figura y 6 cm de peana, en mármol blanco.

Don Jose Lopez, Pantano de Loriguilla (Valencia).

nº 3202.

San Francisco de Asís de 55 cm total, en madera de melis envenenada, y corona.

Don Juan de Llano Manojó para Colombia.

nº 3203.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 180 cm total con la peana y corona, en madera envenenada y decorada, con un Angel mancebo y 2 Serafines, modelo con manto.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Dicha imagen para Lima (Perú) Puerto Collaro.

nº 3204.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 140 cm de figura, el trono de nubes el Angel mancebo y los 2 serafines proporcionados, en madera y decorada.

Reverendísima Madre Angeles Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados para Medina del Campo.

nº 3205.

Trono de nubes con 5 Serafines, en madera y decorado, para una Santísima Virgen de los Desamparados.

Reverenda Madre Superiora de Cooperadoras de Betaina Cuart de Poblet (Valencia). /

f. 144.

Nota de los encargos de 1960 al Año 1961. /

Año 1961.

nº 3206.

San José de 135 figura y 15 de peana, modelo como el que hice para la Parroquia de San Andres de Valencia, en madera y decorado.

Don Francisco Roig y Señora, para la Parroquia del Pueblo Nuevo, Valencia.

nº 3207.

Reforma de un Sagrado Corazón de Jesús de 140 figura, mas la media esfera y peana, hacerle la mascarilla y grande reforma, de corarle de nuevo.

Reverendo Don José Gonzales, Arcipreste de Torrente (Valencia).

nº 3208.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 170 total, con un Angel mancebo y dos Serafines, en madera y decorado.

Reverenda Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia.

Dicha imagen para Aytona (Lerida). /

(Año 1961).

nº 3209.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 180 total en madera y decorada, con un Angel mancebo y 2 Serafines.

Reverendísima Madre angeles de la Purificación Asistenta de los Ancianos Desamparados Valencia.

Dicha imagen para las Hermanitas de Castellon de la Plana.

nº 3210.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 135 cm total, en madera decorada, con un Angel y 2 Serafines para la Seu de Urgel (Lerida).

Reverendísima Madre Angeles asistenta de las Hermanitas Ancianos Desamparados.

nº 3211.

Marco-relicario, con repie de talla todo dorado, de 69 x 30 cm total para una estampa de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.

Reverendo Don Vicente Molins Cura Parroco de Adsubia (Alicante).

nº 3212.

Santisimo Cristo de San Roque de 110 cm, con cruz llana cabezoros de talla dorada, Extra, en madera.

Señora Doña Consuelo Arnal Peiro. Oliva (Valencia). /

nº 3213.

Restaurar la Purisima de 180 cm con dos Angelitos, cons atributos de la Infantería y el escudo de España, de la Iglesia Castrense Santo Domingo.

Excelentísima Señora Baronesa de Terratech Valencia.

nº 3214.

Mater Divina providencia, sentada de 135 cm, que de estar de pie dan 170 cm figura con sillón de respaldo. renacimiento. Extra, en madera decorada.

Reverenda Madre Sor Amelia de San Agustín. Abadesa del Monasterio, Clarisas Divina Providencia Vall Uxó.

nº 3215.

Dos bases peana para dos Angeles del Sagrario tamaño 75 x 34 x 20, de madera melis y doradas cinceladas, goticas.

Reverenda Madre Sor Angeles Asistente Hermanitas Ancianos Desamparados Valencia.

nº 3216.

Sagrado Corazón de Jesús de 35 cm sentado, mas la peanita con gradas, y respaldo medio punto en madera decorado.

Restaurar una Purísima de 70 cm del siglo XVIII.

Decorar una Inmaculada de 150 cm con 3 Angelitos.

Señora Doña Carmen Martínez Ortiz San José 2 Cuenca. /

(Año 1961).

nº 3217.

Enrayada de 230 x 110 compuesta, rrayos y serpentinadas. dorada, y el dorso amarillo.

Reverendo Padre Superior del Convento P. F. O. M. de Almansa.

nº 3218.

Inmaculada, Nuestra Señora del Carmen, Sagrado Corazón de Jesús, Mater Dolorosa, san Juan, Santísimo Cristo, Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de tamaño de 165 cm todas las dichas imágenes, en madera y decoradas.

Reverenda Madre Sor Angeles, Asistente Hermanitas Ancianos Desamparados de Valencia.

Son para las Hermanitas de Antofagasta (Chile).

nº 3219.

Busto, manos, pies, de tamaño natural de Jesús Nazareno en madera y encarnado.

Reverendo Padre Marcelino Barrio. Orden Agustinos. Para las Misiones de el Brasil.

nº 3220.

Jesús Nazareno de tamaño, natural en madera y decorado, (para vestir)

Reverendo padre Domingo del Espíritu Santo, Superior de los Religiosos Trinitarios de Lima (Perú). /

nº 3221.

San Antonio de Padua de 180 cm total con trono de nubes con 2 Angelitos, en madera y decorado, trabajo Extra.

Reverendo Padre Mumesi, Vicario Económico del Convento de San Antonio, Misioneros Franciscanos de Piura (Perú).

nº 3222.

Beata Teresa de Jesús Jornet de 170 cm total, con un Angel mancebo y 2 Serafines en madera y decorado, para Canarias.

Reverendísima Madre Angeles Asistente de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

nº 3223.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, para un nicho de 240 x 80 cm, con un Angel mancebo y dos Serafines, en madera decorada.

Para las Hermanitas de Caracas (Benezuela).

Reverendisima Madre Angeles Asistente Hermanitas Ancianos Desamparados.

nº 3224.

Santa Lucia de 150 cm y 15 de peana en madera decorada trabajo fino.

Reverendo padre Oscar Osorio M. X. Y. Recomendado por Monseñor Gerardo.

Para Buenaventura Colombia. /

(Año 1961).

nº 3225.

Relieve de 50 x 40 de Nuestra Señora del Buen Consejo en madera y decorada.

Don Alberto Verdet. Sacristán Arciprestal Torrente (Valencia).

nº 3226.

Beata Teresa de Jesús Jornet de 90 cm figura y 15 de nubes y 10 de peana, con un Angel mancebo y 2 Serafines, en madera y decorada.

Reverendisima Madre Angeles Asistente de las Hermanitas Ancianos Desamparados Valencia.

Es para las Hermanitas de Lima (Perú).

Tabien, un San José y Santa Marta de 65 total.

nº 3226 –D.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 150 cm total, con Angel mancebo y 2 Serafines en madera decorada,

Reveredisima Madre Angeles Asistente de las Hermanitas Ancianos Desamparados Para las Hermanitas de Villena.

nº 3227.

San José 72 figura 8 de nubes y 6 de peana en madera y decorado y una mensula.

Reverenda Madre Superiora de las Coperadoras de Betania Cuart de Poblet (Valencia). /

nº 2228.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, de 110 figura 15 nubes y 12 peana en madera y decorada.

Reverenda Madre Sor Feliza de San Vicente Ferrer, Supeirora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Yecla (Murcia).

nº 3229.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 135 figura 12 nubes 9 peana, total 160.

Hermanitas de los Ancianos Desamarados de Beniganim (De ancho el nincho 100 cm).

nº 3230.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars para una ornacina de 230 x 110 cm, modelo con manto.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Liria (Valencia).

nº 3231.

Enrayada de 100 cm total ó sea 35 cm de rayos y el centro queda 30 cm de bacio dorada en brillo y el dorso en mate.

Para el San Francisco de Asis nº 2874.

Doña Trinidad Zerrano Calle Mayor 5 Fuente Encarros (Valencia). /

en 25 Noviembre 1961.

nº 3232.

Reverenda Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas Ancianos Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 130 cm total con corona.

Para las Hermitas de la Casa de Mondonedo.

20 Diciembre 1961.

nº 3233.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Dias Asistenta de las Hermanitas Ancianos Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 130 cm con corona.

Para las Hermanitas Ancianos Desamparados de Callao (Perú).

Diciembre de 1961.

nº 3234.

Reverendo Padre Leonardo de Picasen Capuchino Valencia.

2 Divinos Niño Jesús de 35 cm sentado sobre trono de nubes en madera y decorados. /

en Enero de 1962.

nº 3235.

Don Domingo Sandoval Iglesia

Capitan de Infantería (Terciario Franciscano) Juzgado Municipal de Gandia.

San Francisco de Asís de 120 figura y 10 de peana en madera y decorado, trabajo bueno.

(12 de Enero 1962)

nº 3236.

Reverendo Padre Superior de los Hermanos de San Juan de Dios Malvarrosa (Valencia).

San Juan de Dios con un probre en brazos de 70 cm figura mas la peana cartelas en madera y decorado.

nº 3237.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 130 cm total sin la corona.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Aranda de Duero. /

Año 1962.

nº 3238.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, como la que hice para el Noviciado con manto y dos Angeles mancebos. medida exacta.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Astorga.

nº 3239.

Don Enrique Fernandez Chasón y Doña Mercedes Gandia alonso Conde Salvatierra 34 T. 22 01 16
Valencia.

Nuestra Señora de los Desamparados, tamaño como el modelo, sin Angeles.

nº 3240.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos
Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 130 cm total, figura 100 nube 18 peana 12 con un Mancebo y 2
Serafines.

Para las Hermanitas de Villanueva del Arzobispo. /

nº 3241.

Reverenda Madre Sor maria Rodríguez Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de
Beniganim (Valencia).

Enrayada para la arca del Monumento, con la palomita del espíritu Santo dorada por delante en brillo.

nº 3242.

Señores de Segarra Vall-Uxo.

Santisimo Cristo de 55 cm, pulimentado y la cruz rustica, madera todo al natural.

nº 3243.

Señores de Alabao Alfajar.

Santisimo Cristo de 75 cm figura, con la cruz llana de 170 x 80 tallado en madera y encarnado y con
peana monte rustico.

nº 3244.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz, Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos
Desamparados.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars, de 110 cm sin la corona, modelo con manto un Mancebo y 2
Serafines.

Para las Hermanitas del Santuario de Betanzos (Coruña). /

Año 1962.

nº 3245.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Diaz Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos
Desamparados Valencia.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 130 cm con la corona, con un Angel mancebo y dos Serafines con
pergamino.

Para las Hermanitas de Bocairente.

nº 3246.

Reverendo Padre Castor Gutierrez. Superior de los Reverendos Padres Agustinos. Castellon de la Plana.

Relieve de Nuestra Señora Madre del Buen Consejo, con un marco de talla barroco, trono de nubes un
Angel y dos Serafines, y peana con cartelas de talla y decorado.

nº 3247.

Reverendísima Madre Angeles de la Purificación Asistenta de las Hermanitas de los Ancianos
Desamparados.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de/

180 cm corona, modelo con manto Angel mancebo y 2. Serafines.

para las Hermanitas de Arequipa (Perú).

n° 3248.

Reverendo Señor Miguel Rocher Cura Parroco
San Francisco de Paula de 80 cm.

n° 3248. D.

Reverendo Señor Don Juan Chalet Cura Parroco de Nuestra Señora de Sales Sueca.
San Francisco de Asis de 150 cm y 15 de monte y peana. modelo dando la bendicion.

n° 3249.

Reverendísima Madre Sor Angeles de la Purificación Díaz Asistente General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Beata teresa de Jesús Jornet Ibars de 120 cm, modelo con manto, un Angel mancebo y 2 Serafines.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Vivero (Lugo). /

n° 3250.

Reverenda Madre Sor Isabel Remedio de San Tarcicio Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Sagunto.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 150 figura, mas la corona, modelo de manto con angel mancebo y 2 Serafines.

Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Oruro (Bolivia).

n° 3251.

Señora de la Colonia de Turis de la Cofradía de Mater Dolorosa.

Nuestra Señora de los Dolores de 23 figura 5 de nubes y 3 de peana, con un Angelito y tres Serafines, todo Extra.

n° 3252.

Reverendísima Madre Sor Angeles de la Purifiacion Asistente General de las Ancianos Desamparados.

Tres imáge(ne)s de la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 150 cm modelo de manto con Angel mancebo y 2 Serafines.

Para 3 casas de las Hermanitas de Buenos Aires. /

n° 3253.

Reverendísima Madre Sor Angeles de la Purifiacion Díaz Asistente General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Grupo de la Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars con 2. Ancianos, de tamaño 74 cm Para las Hermanitas de Abiles.

n° 3254.

Reverendísima Madre sor Angeles de la Purificación Díaz Asistente General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Beata Teresa de Jesús jornet Ibars con manto Angel mancebo y 2 Serafines.

Para las Hermanitas de Santa Cruz de Tenerife.

n° 3255.

Reverenda Madre Sor Lucia de la Virgen de los Desamparados. Superiora de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Alcoy.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 140 cm con manto, mancebo y 2 Serafines.

nº 3256.

Doña Dolores.
Divina Niña Maria de 50 cm, modelo con un libro, azucena y 3 tortolas.
Para el Convento de Clarisas de Rusafa (Valencia). /

Año 1962.

nº 3257.

Reverendisima Madre Sor Angeles de la Purifiacion Asistentia General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados para Alborache.
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibsrs de 110 cm total, modelo un Angel mancebo con 2 Serafines y pergamino.
Tallada en madera y decorada.

nº 3258.

Reverendisima Madre Sor Angeles de la Purifiacion Asistentia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados. Para Chiclayo (Perú).
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars. con corona todo de 150 cm, modelo con Angel mancebo y dos Serafines tallada en madera y decorada.

nº 3259.

Reverendisima Madre Sor Angeles de la Puirificacion Asistentia General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 170 cm total, modelo con un Angel, mancebo y 2 Serafines, tallada en madera y decorada.
Para las Hermanitas de Monforte (Lugo). /

nº 3260.

Reverendisima Madre Sor Angeles de la Purificación Diaz Asistentia General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 150 total mas la corona, modelo con Angel mancebo y Angelito Serafín. tallada en madera y decorada.
Para las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Teruel.

nº 3261.

Reverenda Madre Sor Iluminada dela Acaristia Superiora de Hermanitas Ancianos Desamparados de Calatayud.
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 120 cm total, con angel mancebo y 2 Serafines, tallada en madera y decorada.

nº 3262.

Reverendisima Madre sor Angeles de la Purifiacion Asistentia General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.
Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de (140 cm total) con Angel mancebo y 2 Serafines, tallada en madera y decorada.
Para las Hermanitas de Logroño. /

Año 1963.

nº 3264.

Reverendisima Madre Sor Angeles de la Purificacion Asistentia General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 145 cm total, con 2 Angelitos que no sean muy grandes. Tallada en madera y decorada.

Para las Hermanitas de Piura (Perú).

n° 3263.

Reverendo Padre Leonardo de Picasen (Capuchino Valencia.

Divino Niño Jesús de 30 cm tallado en madera trabajo Extra de studio y encarnado.

n° 3265.

Don Andres Cano. San Antonio 4. La Nucia Alicante.

San Antonio de 160 total. tallado en madera y decorado, con trono de nubes y dos Angelitos, con enrayada trabajo bueno. /

Enero Año 1964.

n° 3270.

Reverendísima Madre Sor Angeles de la Purificación Asistentista General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados Beata Teresa de Jesús Jornet Ibars de 1'40 m total, Algeciras. Cajamarca (Perú) Cochabamba (Bolivia).

III. Entrevistas y artículos en la prensa periódica.

Las siguientes entrevistas, realizadas por los periodistas Carlos Revenga y Eduardo Bort Carbó, fueron publicadas en Valencia por los periódicos “El Alcázar” en su edición de 3 de agosto de 1944 y “Jornada” de 21 de agosto de 1961, respectivamente.

A

VALENCIANOS. JOSÉ MARÍA PONSODA, QUE RESTAURÓ LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS. LLEVA REALIZADAS 2.775 OBRAS DE ARTE RELIGIOSO.

En Valencia, en esta ciudad de artistas de todo género, de poco tiempo esta parte ha tomado gran auge y esplendor la imaginería religiosa, y en la actualidad en los talleres que existían antes de nuestra guerra de liberación y los que se han montado después, se puede calcular que existen más de cuarenta, que sin descanso y activamente, ejecutan al año de quinientas a seiscientas obras religiosas de mística unión y belleza sin par.

Los escultores imagineros valencianos, en noble lucha, se afanan por mejorar día a día sus obras, que van tomando tanta y tanta importancia, que salen de Valencia para ir llenando los templos y oratorios de España y del extranjero.

He tenido ocasión de oír hablar de uno de ellos que figura en la vanguardia, muy en la vanguardia de dichos artistas. Se trata de José María Ponsoda Bravo, que goza de gran fama y renombre.

Ante el deseo de sostener con él una conversación, me respondió el interlocutor:

Es un hombre, un artista tan modesto de su trabajo, que le sería imposible que le hable de él mismo. Si quiere, yo le puedo dar a usted los datos siguientes: José María Ponsoda nació en Barcelona de padres valencianos, y en la calle de Valencia, precisamente.

Desde los once años se dedicó a la escultura, e ingresó en las Escuelas Salesianas, y después siguió sus cursos en la Academia Oficial de Bellas Artes.

Cuando contaba dieciocho años de edad, o sea a principios de este siglo, vino a Valencia, y entró a trabajar en el estudio del escultor don Damián Pastor, su maestro.

A los cuatro años, cuando ya Ponsoda había cumplido veintidós, se estableció por su cuenta, y logro tener un gran estudio en el que con todo afán trabajó sin descanso para Colombia, República Argentina, y España en general.

Le daré a usted el rato (sic) curioso de que hasta la fecha lleva realizadas 2775 obras de arte religioso, siendo la primera que en Valencia salió de sus manos un San Francisco, que fue quemado en Moncada, y la última un Sagrado Corazón que se venera en Játiva.

En Madrid existen varias esculturas suyas, y hace poco envió un San Antonio de tamaño natural a los franciscanos que tienen su residencia en la calle Duque de Sexto.

Hace cuarenta y cuatro años que vive en Valencia, y ha sido maestro de muchos de los actuales imagineros que aquí trabajan.

-¿Usted sabe cuáles son las obras que con más cariño ha realizado el admirado y admirable José María?

-Su orgullo mayor, la alegría más grande de su vida fue la que le produjo el encargo de restaurar la venerada imagen de la Virgen de los Desamparados, bárbaramente profanada por los rojos.

También, y antes de nuestra Cruzada restauró la Purísima que existía en una capilla de la catedral, imagen que después ha sido quemada y más tarde la ha rehecho, y ahora se venera con tanta fe como se la tenía con anterioridad.

Igualmente es obra suya el Santísimo Cristo del Feliz Tránsito a la Gloria, vulgo de la “Coveta”, que se venera en una especie de cuevecita de la capilla de la Patrona de Valencia.

Ponsoda es tan valenciano, se siente tan valenciano y tan compenetrado está con Valencia, que cuando terminó su maravillosa restauración de la Virgen de los Desamparados no quiso cobrar ni un solo céntimo por su trabajo, y dijo así: “Como valenciano, debo poner mi alma y mi labor al servicio de Valencia, y nada ha habido para mí como esa restauración de nuestra amada Patrona”.

José María Ponsoda tiene en la vida tres grandes y únicas pasiones: su arte de escultor-imaginero, sus místicas obras y el constante cuidado de su bondadosa esposa, enferma desde hace años.

Por lo que me dijo mi amable e incógnito interlocutor y lo que después me han referido Ponsoda, al que he visitado para que me diera las fotos que ilustran este pobre trabajo, me han convencido de la verdad de cuanto de él me contaron, y su modestia llega a tanto, que cuando me marchaba de su estudio-taller me decía a gritos desde la puerta:

“No haga usted nada, no diga nada de mí. Yo con trabajar con el cariño que lo vengo haciendo tengo bastante, y si mi esposa sanase mi felicidad no tendría límite”.

Se que puedo causar un disgusto al gran imaginero valenciano; pero creo que en mi obligación de periodista está difundir casos como el de este artista que honra a España y a los españoles.

Carlos Revenga.

3 de Agosto, Valencia.

B

DIALOGOS. JOSÉ MARÍA PONSODA, O SETENTA AÑOS DE ARTE RELIGIOSO. En 1939 restauró la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados. Hace un mes recibió el encargo 3.219 en su taller de escultor.

Bien puede asegurarse que la existencia de José María Ponsoda Bravo es una vida consagrada al arte. El escultor va a cumplir ochenta años de edad y a los once comenzaba en Barcelona sus primeros trabajos y estudios. Son setenta años de dedicación al arte religioso. De su taller han sido miles de esculturas que han presidido los altares de muchísimos templos de España y del extranjero.

Cuando llego a su domicilio, Ponsoda está trabajando. Labra un crucifijo. El artista está totalmente sordo, de forma que al entrar se le puede contemplar unos instantes en su trabajo. Las herramientas diestramente manejadas, van surcando la madera. Poco a poco todo va tomando forma. El Cristo yace sobre una mesa y el artista a cada momento el resultado de su trabajo.

Es una habitación amplia, pero totalmente llena de figuras. Hay imágenes de todos los tamaños que llenan la casa. Al fondo de una de las salas se ve una Virgen de los Desamparados maravillosa, de tamaño natural, que el artista ha realizado para su esposa, que se llama Amparo. Pero que sea él quien cuente todas estas cosas:

-¿Dónde aprendió el oficio?

-Nací hace 79 años en Barcelona y a los once comencé a estudiar en las Escuelas de Barcelona, hasta los 19 años en que vine a Valencia. Desde entonces estoy aquí. Toda mi vida ha estado dedicada al arte religioso.

-¿Qué es lo más difícil de su técnica?

-La composición y las caras. La parte piadosa. Si una imagen no inspira devoción y religiosidad.

¿Para qué se quiere?

-¿Crea usted o copia?

-Creo. Me inspiro.

-¿En qué momento llega esa inspiración?

-No se sabe. La otorga Dios. Viene de Dios.

-¿Qué imágenes son las más solicitadas?

-Muy diversas, pero entre las más demandadas se pueden citar el Corazón de Jesús, la Inmaculada, las figuras de la Pasión. Cuando recibo un encargo yo lo veo ya hecho pero luego he de realizarlo. La inspiración, el respeto, la devoción, el sentimiento piadoso, forman parte importante del trabajo. Sin sentir todo esto sería imposible lograr una obra perfecta.

-¿Un artista que no fuese católico, creyente piadoso, podría realizar estas obras?

-Yo creo que no.

-¿Qué herramientas utiliza?

-Ya ve usted: gubias y raspas.

-¿Cuántas imágenes ha realizado?

-Muchísimas.

Busca un cuaderno y me lo envía. Con fecha 3 de julio de 1961 está asentado el encargo 3.219.

Y explica:

-A pesar de todo no me he hecho rico. Todavía he de trabajar. Todo en mi vida ha sido lucha, estudio, aprendizaje, si se quiere llamar así. Se lo digo a mis alumnos, a los que conmigo han aprendido. Toda una vida dedicada al arte religioso y todavía me considero capaz de aprender. No hay nunca límite en esta vocación creadora.

-¿Realiza otras obras que no sean imágenes?

-Arte piadoso en general.

-¿En cuánto tiempo termina un trabajo?

-Depende de su tamaño y de la labor que necesite. Normalmente una imagen se termina en cinco o seis meses.

-¿Influye este ambiente piadoso en su vida personal?

-Si no se siente emoción religiosa profunda sería inútil trabajar. Ya lo he dicho.

-¿Cuántas horas trabaja al día?

-Ahora solamente a ratos, por la mañana, hasta la hora de comer.

-¿Ha concurrido a exposiciones?
 -Poco, En Sevilla fui premiado. También en Valencia, con motivo de la Exposición Internacional presenté una imagen de Santa Magdalena.
 -¿Trabaja para toda España?
 -Desde luego. Y para el extranjero, especialmente para los países americanos donde hay misiones católicas.
 -¿Qué alumnos ha tenido en Valencia?
 -Muchos. Entre ellos recuerdo a Carmelo Vicent. Julio Benlloch, Rausell, Pamplona, Román, Enrique Vilar, Francisco Martínez, José Ballester, Vicente Salvador, entre otros.
 -¿Ha recibido algún homenaje?
 -En 1947 me dedicaron uno mis alumnos y guardo como recuerdo este pergamino.
 El pergamino está colgado de la pared, en una de las habitaciones. En otro lugar hay otro pergamino del Vaticano, que se refiere a una condecoración que le otorgó Su Santidad Pío XI.
 -¿Cuénteme detalles curiosos de su vida profesional?
 Mientras me muestra las obras a que su conversación se refiere, explica:
 -Esta imagen del Tránsito de San José se salvó milagrosamente de la destrucción durante la guerra de Liberación. Un carpintero cortó la cabeza del Santo, y así se pudo guardar. Todo lo demás desapareció. La Inmaculada de nuestra Catedral quedó destruida totalmente, convertida en 82 trozos de madera. Yo pedí permiso al Señor Arzobispo para restaurarla en el templo mismo, y así lo hice. Estas figuras (las señala) las encontré tiradas en lo que fue local de las Juventudes Libertarias. Mi primera obra fue un San Francisco, en Moncada (me muestra la fotografía), que fue destruido. Para hacer estos angelitos (enseña otra fotografía) me inspiré en unos niños de la Opera de Paris.
 Mientras continúa mostrándome imágenes y fotografías, le pregunto:
 -¿Su primera obra después de la Liberación?
 -Un San Antonio para la iglesia de San Lorenzo, de los Padres Franciscanos de Valencia.
 Sigue hablando y enseñando fotografías:
 -Esta banqueta y este reclinatorio los hice para el Señor Arzobispo. También fueron destruidos. Y estos dos bustos (están colgados en una pared de la sala) están realizados con la madera de un nogal que yo mismo planté en Moncada hace 45 años. Este altar mayor de los PP. Dominicos, fue aceptado por el rector don Isidoro Martinena y pagado por doña Pilar Mazarredo, que fue siempre mi protectora.
 Así continúa hablando, mientras recorremos diversas salas, le pregunto:
 -¿Su obra predilecta?
 -Siento cariño por todo lo que hago, pero acaso una de mis mayores satisfacciones sea la de haber podido restaurar la imagen de Nuestra Señora la Virgen de los Desamparados, horriblemente destruida y profanada durante la dominación marxista.
 El artista sigue explicando mientras me despido. Su principal obra fue destruida y hay en sus palabras un evidente sentimiento de lamento. En verdad Ponsoda vive su trabajo, lo siente, lo respeta, espera la iluminación de Dios para inspirarse. Algo tan profundo y tan serio, que no necesita comentario.
 EDUARDO BORT CARBÓ.

Los dos artículos que se reproducen a continuación se publicaron en la revista *Ribalta*, con ocasión de la primera y segunda *Demostración de Arte en Madera* (BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946; (BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta*, II Época, Año V, nº 41, Valencia, mayo, 1947). El tercero apareció en la prensa valenciana en 1948.

C

José María Ponsoda es viejo luchador que se rejuvenece constantemente. Nació en Barcelona, pero precisamente en su calle de Valencia, y de padres valencianos. Allí empezó en el estudio del escultor Torrás, y en las clases de la Escuela de Bellas Artes. Desde los dieciocho años está aquí, todo lo que va de siglo, pues tiene sus buenos sesenta y cuatro años. Es de los de aquel grupo del taller de Don Damián, estableciéndose pronto por su cuenta.

Sin grandes alharacas ha ido prestigiando su estudio, acreciendo gloria y provecho, y siendo un espíritu ordenado ha vencido en duras competiciones la dura realidad. Ha dirigido buenos temperamentos en su estudio desenvueltos y de los que pueden ser muestra el malogrado Julio Benlloch, Carmelo Vicent, Rausell, Lloréns, Salvador..., y el sigue con calor de juventud diariamente tallando la madera que le obedece dócil. ¡Por muchos años! En esta *Demostración* véase su “San Bernardo”, en gran tamaño, su relieve de “Cristo con la Cruz” y la cabeza de “San José moribundo”. Sus obras suman 2.824. Es curioso, ¿Verdad? Se dice pronto. Quede como dato para la historia

D

Aquí José María Ponsoda en imaginería tradicional. Con estas tres obras que publicamos se justifica el título que le hemos adjudicado a nuestro prestigioso maestro don J. M. Ponsoda. Si la imaginería religiosa ha de volver por sus fueros de antaño, ha de ser por este camino. Y ha de ser con este amor, y persistencia en él, que manifiesta este veterano escultor. La escultura acrece sus exigencias y más cada día. Y si algún imperio puede ejercer sobre las multitudes enfervorizadas es por la fuerza temperamental que en ella, en su representación, se imprima. Y nos será lo mismo que se complazca en la escueta atención a lo formal y se descuide la emoción y “el interés de expresión”. Claro que no vamos a proclamar lo opuesto. He ahí en este punto el mérito de Ponsoda, maestro de maestros, decano de nuestros imagineros y al que por tantos motivos le debemos un homenaje. Con Cristo y dos obras más enalteció la exposición.

E

EL ESCULTOR IMAGINERO DON JOSÉ M.^a PONSODA BRAVO. MAESTRO MAYOR DEL GREMIO DE ESCULTORES Y CONDECORADO POR LA SANTA SEDE.

En las páginas de nuestra revista no podía faltar la glosa de admiración y respeto hacia uno de los escultores que en su larga vida dedicada a la realización de imágenes pues, con sus 66 años de existencia ya cumplió las Bodas de Oro con la profesión, ha puesto siempre tanta devoción y tanto cariño en la difícil tarea de reproducir fielmente la angelical nunca mejor empleado el adjetivo imagen de nuestra excelsa patrona Madre de los Desamparados.

Bastaría esta muestra. La bella fotografía que acompañamos de la imagen realizada con destino a la Colonia valenciana de San Nicolás de Bari (Buenos Aires) si no bastara la gloria inmensa de ser el restaurador del rostro de la auténtica imagen de la Patrona de Valencia cuando fue profanada por las turbas rojas. Amorosa obra que jamás podrá agradecerle bien Valencia.

No vamos a intentar ahora descubrir a este infatigable trabajador del arte más delicado y trascendente pues, a la devoción de los fieles se destina, ya que sus tres mil (se dice pronto) esculturas esparcidas en las Iglesias de todo el orbe católico y muy principalmente en Valencia (Catedral, Basílica de la Virgen, San Lorenzo, etc.), hablan bien elocuentemente de la gracia y la unción cristiana con que ahonda las gubias en la virgen madera.

Sirvan estas breves líneas como sencillo y sentido homenaje a una vida consagrada por entero a la más excelsa de las bellas artes.

Y que le veamos cumplir sus Bodas de Diamante con su arte para gloria de Valencia y su escultura religiosa.

IV. Escultores, doradores, pintores de imágenes y tallistas, relacionados con la imagen escultórica religiosa en Valencia entre el segundo tercio del siglo XIX y el segundo tercio del siglo XX.

Agramunt Gascó, Agustín (Vinarós, 1907-Noyers-Sur-Cher, 1993).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1924 y 1930, y en el obrador del escultor establecido en Vinarós Paulino Caballero, al que ayudaba durante las vacaciones, consiguiendo la pensión Roig durante el curso 1928-1929. En 1930 se trasladó a Madrid, logrando una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1932, año en que ganó una beca de la Diputación Provincial de Castelló para ampliar su formación en París. Participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934. Un año más tarde tomó parte en el centenario de Lope de Vega. En 1937 expuso una obra en el pabellón de la República Española de la Exposición Internacional celebrada en la capital francesa. Después de la Guerra Civil se estableció en Valencia para dedicarse a la imaginería, aminorando los presupuestos clasicistas de su escultura de los años treinta. En su obrador, situado en el número 7 de la calle San Lorenzo, llevó a cabo algunas imágenes para la iglesia de Vinarós (*San Sebastián, Sagrado Corazón de Jesús, Dormición de la Virgen*), e Ibi (*Cristo yacente*). Curiosamente el yacente de Ibi está fechado en 1947, al igual que la lápida conmemorativa del torero Manuel Granero, colocada en la plaza de toros de Valencia. Un año más tarde el escultor se trasladó a Francia, país del que ya no regresó, llevando a cabo allí retratos de familiares y piezas de colección.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 36. ARABASC., Leg. 115/ 4/ 7 A; Leg. 15/ 4/ 8 D. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934, p. 27, nº 1. BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura,” *Ribalta*, nº 7, Valencia, julio 1935, p. 13. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. X, *História de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. DE PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pp. 294, 363. FORERO GARCÍA, P., “Agramunt Gascó, Agustín”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, I, p. 24. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 235-236. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 15. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 104. IZQUIERDO RAMÍREZ, A., “Sant Sebastianet”, en *Pulchra Magistri, l’esplendor del Maestrat a Castelló*, Fundación La Luz de las Imágenes, Valencia, 2013, nº 249, p. 828.

Agulló Sanchis, Vicente (Cocentaina, 1932-1994).

Inició su formación con el escultor alcoyano Miguel Torregrosa Alonso, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Terminados los estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, en 1958 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Viajó por el norte de África y por varios países europeos, residiendo un año en París, donde ganó un premio de la Asociación de Artistas Españoles en Francia. Por esta época la revista *Ribalta* dio cuenta de algunas de sus obras, como el *San Isidro* de la iglesia del Salvador de Cocentaina. Dicha obra, al igual que la *Dolorosa* del mismo templo y una *Virgen de Aguas Vivas* de devoción, fechada en 1970, y hoy depositada en el archivo de la iglesia de la Asunción de Carcaixent, ofrecen una línea atenta con la tradición. En 1961 consiguió la medalla de oro del II Salón de Artistas del Mediterráneo, celebrado en Valencia. En 1967 se dedicó temporalmente a la docencia como profesor de dibujo del instituto de bachillerato Padre Eduardo Vitoria de

Cocentaina, ocupación que abandonó al año siguiente, para pasar a dirigir la sección de modelaje de la fábrica de muñecas Famosa de Onil, al tiempo que realizaba imaginería para algunos templos de Benifallim, Cocentaina y Onil, dentro de una clara figuración vanguardista.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, XIV, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. LÓPEZ, J. M., Y PÉREZ, J., “Entrevista a Agulló de Cocentaina”, *Revista de Fiestas*, Cocentaina, 1986, s. f. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 22, 27-32. XXX “Agulló Sanchis”, Vicente de Paul, (Agulló de Cocentaina)”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, I, p. 45. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 191. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 191. *Revista Fiestas Muro* 2015.

Aixa Iñigo, José (Valencia, 1844-1920).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, viajando a su término a Alemania, donde conoció la escultura romántica y de carácter historicista. De regreso a la ciudad, en 1879 tomó parte en el concurso convocado para erigir un monumento a Jaime I. En 1880 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que se falló en favor Mariano García Mas, aunque el tribunal destacó el valor de sus ejercicios. Por esta época ganó el concurso para erigir un monumento a Luís Vives en el claustro de la Universidad y realizó el del padre Jofré en el antiguo hospital, por encargo de la corporación provincial. Más tarde se le encomendó la figura de Asclepio y los relieves de la fachada de la antigua facultad de medicina. A esta época pertenece también la *Virgen con el Niño* del antiguo portal de la antigua institución hospitalaria de la ciudad, fiel a un planteamiento neogótico que siguió en sus numerosas restauraciones monumentales. Después de un viaje a América del sur, en 1889, regresó a Valencia al año siguiente, encargándose de la restauración de la Lonja, las torres de Serranos y las cruces de término de la ciudad. En 1896 entró en el claustro de profesores de la escuela de bellas artes y en 1901 fue elegido académico de número de la Real Academia de San Carlos, formando parte del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en la edición de 1902. Se hizo notable a decir de Boix por sus numerosas imágenes en madera, que llevó a cabo antes de su estancia en Alemania, y probablemente después de su regreso, época a la que debió pertenecer el busto de Santa Teresa del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia. Es muy probable que sus perdidas imágenes en madera manifestaran el neogoticismo inaugurado en 1868 por Felipe Farinós en las esculturas del retablo mayor de la catedral, que Aixa aplicó a los modelos para las vidrieras del ábside del mismo templo, o el clasicismo del ángel del mausoleo de la familia Sánchez Quintanar en el cementerio general de Valencia, género al que también pertenecen las esculturas del panteón del marqués de Colomina del mismo camposanto.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 15. ALCAHALÍ Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pp. 343-344. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1883-1884, p. 14. ALCAHALÍ, B. DE., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 15. “Necrológica del escultor José Aixa”, *Almanaque Las Provincias para 1921*, Valencia, 1920, p. 265. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. CLXI. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 15. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 13, 15, 121-122, 193. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 20-22. CISNEROS ÁLVAREZ, P., y NAVARRO

CATALÁN, D. M., “José Aixa y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2004, nº LXXXV, pp. 109-118.

Alamar Aliaga, Juan (Valencia, 1899-?).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura documentado como escultor el curso 1919-1920. En 1934 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia con la obra *República*, un busto en escayola patinada. Durante la posguerra se dedicó a la imaginería en su obrador del número 17 de la calle General Moscardó de Burjasot, realizando imágenes para las iglesias de Aldaia y Burjasot.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 7/ 3; 7/ 10; 28/ 51. ARABASC., Leg. 56/ 10/ 122; 56/ 14/ 156. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 29, nº 36.

Alcácer Guzmán, José María (Aldaia, 1907-Madrid, 1994).

Se inició en la escultura en el obrador de Melitón Comes, que lo adoptó como hijo a la muerte de sus padres, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Ejerció la docencia en Gandía, Mora de Ebro y Salamanca. Después de la Guerra Civil llevó a cabo algunas de las imágenes de la iglesia de Aldaia en sustitución de las realizadas por su tío que habían sido destruidas, y la iglesia de San Pascual Baylón de Valencia, fieles a un concepto tradicional de la imagen religiosa, aunque de gran oficio y dignidad. Marchó a Madrid donde fue restaurador del Museo del Prado. Allí coincidió con José Pérez y Pérez (Peresejo), y se dedicó a la imaginería, trabajando para numerosas provincias como Alicante, Albacete, Asturias, Ávila, Badajoz, Barcelona, Cáceres, Cádiz, Ciudad Real, Guadalajara, Madrid, Santander, Toledo, Valladolid, como atestigua el anuncio publicitario insertado en 1958 en la revista *Anuario Católico Español*, y en un catálogo publicitario de su obrador, establecido en el número 7 de la plaza Gabriel Miró de Visitillas (Madrid) que publicó en fecha indeterminada. En 1943 se anunciaba en la *Guía de la Iglesia y de la Acción Católica Española* y en 1955 y 1958 en el *Anuario Católico Español*.

Documentación: ARABASC., Leg. 57 A/ 6/ 14; 57 B/ 3/ 3; Leg. 58 A/ 5/ 13; Leg. 58 B/ 5/ 4. BAYARRI HURTADO, J. M., *Alcácer Guzmán, Serie artistas Valencianos*, Ediciones Ribalta, Valencia, 1936. *Guía de la Iglesia y de la Acción Católica Española*, Secretariado de publicaciones de la Junta Nacional de la A. C. E., Madrid, 1943, p. 728. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1955, II, p. 668, 1958, III, primera de guarda. BARRÓN CASANOVA, E., *Barrón un escultor olvidado*, Madrid, 1977, p. 251. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 236. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 105. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii., Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Ayuntamiento de Aldaia, Aldaia, 2004.

Alemaný Camps, Rafael (Valencia, 1886-1969).

Adquirió su formación en los obradores de imaginería de José Romero Tena, donde tuvo por compañeros a Antonio Ballester Aparicio, Rafael Bargues, José Capuz, Juan Bautista Palacios, Julio Vicent, y de Francisco Pablo Panach, cursandos estudios en las escuelas de artes y oficios y bellas artes de Valencia. En 1909 participó en la Exposición Regional de Valencia con una cabeza en yeso. Fue uno de los escultores que apoyó las actividades de la asociación Juventud Artística Valenciana, creada en 1916. En 1935 tomó parte en la exposición de

“Derecha Regional Valenciana”, con *Menudeta Valenciana*, representativa de su capacidad para abordar la temática infantil en la que destacó. Testimonio de esta capacidad es el trono de ángeles de la Virgen del Castillo de Cullera. Mantuvo amistad con los pintores Joaquín Mir y Ricardo Verde, que lo esgrimió en varios retratos y aguafuertes en los que reflejó su porte aristocrático. Reunió una importante colección de antigüedades y obras de arte. Su estilo se halla influido por el idealismo y la perfección técnica de Juan Bautista Palacios, como revela la compración del rostro de Jesús de la Oración del Huerto de Alberic con el *Ecce Homo* que éste realizó para la Cofradía de Pretorianos de Valencia en 1928.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 11/ 84. Leg. 54/ 14/ 48. Leg. 54/ 16/ 75. Leg. 54/ 17/ 18. Leg. 54/ 17/ 138. Leg. 55 A/ 1/ 19. Leg. 55 A/ 3/ 38. Leg. 55 A/ 5/ 90. Leg. 55 B/ 2/ 305. Leg. 55 B/ 2/ 160. Leg. 55 B/ 2/ 313. Leg. 55 B/ 4/ 57. Leg. 56/ 2/ 26. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura contemporánea, nº 2, p. 41. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V”, Ribalta nº 3, Valencia, abril, 1935, p. 7. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV; “L’actualitat”, p. VI, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. “Alemany Camps, Rafael”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, I, p. 83. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 53, 127, 200. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, p. 73.

Alonso Serra, José.

Natural de Burjasot fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Se dedicó a la imaginería en el obrador de Vicente Tena Fuster, que figura como fiador suyo ante la escuela en una papeleta de matrícula fechada en 23 de septiembre de 1902.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 12/ 109.

Amorós Vicent, Pascual (Vila-real, 1876-1943).

Activo en su ciudad natal, aunque formado en Valencia, donde cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes, se ha afirmado que fue discípulo de Vicente Tena, José Romero Tena y José Aixà, escultor a quien debió tener de profesor en la escuela. Bayarri lo cita a propósito del numeroso grupo de artistas que se iniciaron con los hermanos Pastor, noticia esta a tener en cuenta, dada la relación del primero con el mayor de ellos. Establecido en Vila-real, realizó una importante obra en la que destacan el *Proyecto de Monumento* a San Pascual Bailón y el paso del *Descendimiento* de Linares destruido en 1936. Su estilo devoto en la línea de los hermanos Pastor, aparece en las imágenes de *San Isidro* de la arciprestal, y el grupo de la *Sagrada Familia*, para la calle del mismo nombre, de su ciudad, realizadas al término de la Guerra Civil, con drapeados verticales, todavía deudores del último academicismo. Por su obrador de la calle Bayarri pasaron entre otros los escultores José Ortells, Pedro Gil, y Julio Pascual Fuster Rubert, el más prolífico de ellos. Durante la posguerra atendió la realización de numerosos encargos para el medio local. La imagen de *San Jaime* de la arciprestal, el *Cristo del Hospital*, la *Virgen de Gracia*, el *Cristo yacente* para el Monumento, o el *Nazareno*, realizando encargos para los pueblos cercanos como los cuerpos de la Virgen del Niño Perdido de Les Alqueríes, o los Santos de la Piedra de la Vila Vella.

Documentación: “Pascual Amorós escultor”, *Villarreal programa oficial-comercial de las fiestas que en honor de la excelsa patrona la Virgen de Gracia celebra el ilustre Ayuntamiento de esta ciudad durante los días del 5 al 14 de septiembre de 1930*, Imprenta Castellón, s.f. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Historia de l’Art Valencia*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviògrafiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906.

Andrés Badía, Manuel (Burjasot, 1888- ?).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando la pensión Roig el curso 1904-1905. Debió ser amigo del escultor Julio Vicent Mengual, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela, lo cual sugiere su formación en el obrador de José Romero Tena, en el que Vicent estuvo por esos años, y también en el de Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell, pues este último aparece como fiador suyo en otra papeleta de matrícula fechada en septiembre de 1903. Después de la Guerra Civil fue el responsable de tallar la mayoría de las imágenes encargadas al obrador de José Casanova Pinter, como escultor del establecimiento. Realizó también imágenes para el obrador de pintura de imágenes y dorado de Vicente Revert Pla, en este sentido el *San Vicente* de Montaverner acusa su estilo bello, aunque algo abreviado y en ocasiones sumario en cuanto a la talla. Dicho estilo, atento a lo devoto, muestra el virtuosismo de su formación en los obradores valencianos de comienzos de siglo, no exento en ocasiones de incoherencias en las proporciones, las anatomías, o las limitaciones compositivas que revelan los grupos de la *Asunción de la Virgen* de Camporrobles, Cocentaina, y Penáguila, a pesar de la calidad más que notable de los rostros. Todo ello apunta a un escultor de innegables dotes cuya obra se resintió del ritmo de trabajo abrumador impuesto por las circunstancias.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 17/ 73. Leg. 54/ 7/ 95. Leg. 54/ 8/ 21. Leg. 54/ 11/ 13. Leg. 54/ 16/ 132. Leg. 55 A/ 3/ 110. Leg. 55 A/ 5/ 41. Leg. 55 B/ 2/ 100. Leg. 55 B/ 2/ 291. Leg. 90/ 1/ 8 A.

Ángel Casañ, Miguel (Massanassa, 1927).

Se formó en las escuelas de artes y oficios y bellas artes de Valencia, teniendo como profesores a Carmelo y Octavio Vicent, Vicente Beltrán y José Hervás y en el obrador de Carlos Román y Vicente Salvador, en el que ingresó como aprendiz a la edad de trece años. Colaboró con José Dies López y Antonio Royo. Tras concluir su formación académica se estableció por su cuenta a los veinticinco años, inicialmente en el obrador de José Hervás Benet, a raíz de su marcha a Almería para tomar posesión como catedrático, y más tarde en la calle del Salvador de Valencia. En 1948 consiguió la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, viajando a Madrid, donde trabajó en el obrador de Luís Marco Pérez. Tras ejercer en 1958 como profesor interino de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en 1959 consiguió una plaza de término de modelado y vaciado en Santa Cruz de Tenerife. En 1971 fue nombrado catedrático de dibujo del instituto de bachillerato Alfonso X el Sabio de Murcia, después de haber sido agregado durante algún tiempo, simultaneando la docencia con la escultura religiosa.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. XII, en *História de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 20, 60-65, 133-134. FERNÁNDEZ NIETO, M., “Casañ, Miguel Ángel”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, III, p. 704. RIBES BROSETA, M., “Entrevista a Miguel Ángel Casañ escultor, autor de las imágenes y andas del Santísimo Cristo de las Angustias”, *Germandat Santísimo Cristo de las Angustias, parroquia de la Sagrada Familia de Gandía*, Gandía, 2003, pp. 116-123. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 189. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 27-28.

Antón Puig, Vicente (Beniarj6, 1893- ?).

Su formaci6n se vincula al obrador de Amador Sanchis y a la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que su maestro lo avala como fiador en varias papeletas de matr6cula. En 1908 consigui6 un primer premio en el concurso del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia. En 1909 una medalla de tercera clase en la Exposici6n Regional de Valencia, y en 1910 una de segunda clase en la Exposici6n Nacional de Valencia. Se estableci6 en Barcelona donde realiz6 el monumento de la ciudad a Sim6n Bol6var, destruido durante la Guerra Civil. Su obra incluye adem6s retratos e imager6a, g6nero al que se dedic6 a partir de 1939, con obras como *San Jos6* y *San Benito* del monasterio de San Pedro de las Puellas, el *Crucifijo* de la iglesia de San Francisco de Sales de Barcelona o el *San Vicente* de Algimia de Alfara. En ellas se revela la impronta que el clasicismo catal6n detent6 en su obra.

Documentaci6n: ARABASC., Leg. 55 A/ 2/ 6. Leg. 55 B/ 2/ 30. Leg. 55 A/ 5/ 22. Leg. 55 B/ 2/ 299. Leg. 55 B/ 6/ 142. AGRAMUNT LACRUZ, F., "Ant6n Puig, Vicente", en *Diccionario de pintores y escultores espa6oles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, I, p. 166. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biogr6fico de artistas valencianos del siglo XX*, I, Valencia, 1999, p. 90. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, I, Valencia, 2003, p. 73. BORJA CORTIJO, H., "La Parr6quia de Sant Vicent Ferrer d' Algimia", *Bra6al*, Sagunt, n6 28-29, p. 152-154.

Badenes Moll, Alfredo (Carcaixent, 1876-Colombia, ?).

Hijo y nieto de carpinteros. Se form6 en el obrador del escultor Dami6n Pastor Mic6 y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. A su 6poca de estudiante en este centro acad6mico pertenece el dibujo *Cabeza de muchacha*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, (Cat. 3208 AE., inv. 11502). En 1902 concurri6 al concurso para la pensi6n de escultura de la Diputaci6n de Valencia, abandonando las pruebas despu6s de los ejercicios preparatorios de tanteo. Por su obrador situado en el n6mero 13 de la calle de las Danzas y m6s tarde en el n6mero quince de la calle Turia de Valencia, pasaron escultores como Jos6 Mar6a Bayarri Hurtado, Ram6n Mateu Montesinos, Roberto Rubio Rosell, Miguel Torregrosa Alonso. Aconsejado por el capuchino padre Eugenio de Carcaixent, paisano suyo, march6 a Colombia en previsi6n de mejores posibilidades para el desarrollo de su profesi6n, estableci6ndose en la misi6n capuchina de Barranquilla, donde su maestro Dami6n Pastor hab6a remitido numerosas obras. De su 6poca por tierras colombianas son la decoraci6n del palacio episcopal de Cartagena, de 1909, y la serie de estaciones del *Via Crucis*, para la catedral de Cartagena, ejecutadas en colaboraci6n con el italiano Severino Leoni, que se ocup6 de las siete 6ltimas, de car6cter menos logrado. Perdida la *Virgen del Rosario* que ejecut6 para la nueva iglesia parroquial de Beniarr6s, se conserva en el mismo templo una peque6a imagen de devoci6n de San F6lix de Valois, onom6stica del vicario F6lix Giner, firmada y fechada en 1904. De 1905 eran los dos 6ngeles mancebos de la capilla de la Virgen de Aguas Vivas de Carcaixent, conocidos por fotograf6as anteriores a su destrucci6n en 1936, que apoyados sobre m6nsulas dispuestas en los chaflanes de los pilares sosten6an sendos grupos de luces. En 1906 realiz6 los querubines que rematan las vertientes del front6n del retablo mayor y la imagen de San Eduardo de la capilla del Asilo de la Virgen de los Desamparados, de la misma poblaci6n. Todas estas obras conforman lo 6nico que se conoce de su etapa valenciana, caracterizada por la influencia de su maestro Dami6n Pastor, patente en la persistencia de la tradici6n tardo-acad6mica, el peso del esteticismo en los rostros de gran belleza, y el dominio t6cnico de la talla que gusta de los bucles de pelo ondulados y las nubes deshechas. Otras im6genes suyas, como un Coraz6n de Jes6s y un San Jos6 de sobrios ropajes, muestran un intento de aclimatar su obra al historicismo.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *História de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviògrafiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. GUEROLA BLAY, V., “Alfredo Badenes Moll”, en *Desertorum Protectio, Doña Amalia Bosarte. Vida y obra*, Carcaixent, Patronato Fundación Asilo de Nuestra Señora de los Desamparados, 2012, p. 401.

Badía Plasencia, Francisco (Foios, 1907-Santa Eulalia del Río, 2000).

Hijo del escultor Francisco Badía Saurí, curso estudios en la Escuela de Bellas Artes, de Valencia, concursando en 1929 a la pensión de escultura de la Diputación, que ganó Francisco Bolinches Mahiques. Fue discípulo del escultor Antonio Ballester Aparicio quien debió enseñarle a tallar la madera. Su dedicación a la imaginería, anterior a la adopción del arte de vanguardia, queda atestiguada en la imagen de San Francisco de la iglesia de Foios, obra de gran maestría y oficio.

Documentación: ARABASC., Leg. 57 A/ 3/ 16. Leg. 57 A/ 6/ 31. Leg. 57 B/ 6/ 3. Leg. 57 B/ 6/ 18. Leg. 58 A/ 3/ 16. Leg. 58 B/ 3/ 23. ADV., *Arte sacro*, Expediente nº 32/ 58. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 17, 47-48. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda República*, Valencia, 1988, pp. 127-132. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Badía Plasencia, Francisco”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II, pp. 276-277. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 238. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 140-143. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 123. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, pp. 254, 307, 315, 346, 381, 385, 394-398, 426, 587.

Badía Saurí, Francisco (Foios 1861-?).

En 25 de septiembre de 1897 se matriculo en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la dibujo del antiguo, aunque no consta que se examinara. Estuvo vinculado al obrador de José Guzmán Guallar, donde era apodado “Granera”.

Documentación: ARABASC., *Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879*, nº 188; *Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores*, Sign., 44. Nº 36. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 140-141; BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 123.

Ballester Aparicio, Antonio (Valencia, 1885-1930).

Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 28 de septiembre de 1898 se matriculó en dibujo del antiguo de segundo curso, dibujo del natural y modelado, consiguiendo aprobado en las dos primeras, y sobresaliente con accésit en modelado. En 30 de septiembre de 1899 se matriculó en dibujo del natural, pero no llegó a examinarse. El 12 de octubre de 1900 se matriculó en modelado de segundo curso, pero tampoco llegó a examinarse. En 1902 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Ignacio Pinazo Martínez. Estuvo en los obradores de José Guzmán Guallar y José Romero Tena, estableciéndose por su cuenta en la calle Salvador, donde en sus ratos libres le ayudaba el joven Francisco Badía Plasencia. Otros escultores que recibieron sus consejos fueron Agustín Ballester Besalduch, Federico Castellano Bay, José Justo Villalba, José María Bayarri, así como su hijo, Antonio Ballester Vilaseca. En torno a 1915 colaboró con la fiesta de las fallas realizando los bocetos de algunos monumentos, como refiere Antoni Ariño. El pintor Luís

Felipe Usabal lo retrató tallando una imagen, acompañado de los pertrechos y herramientas del oficio, en un lienzo fechado hacia 1918 conservado en colección particular de Barcelona. Desde 1928 fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. José María Bayarri lo sitúa con José Capuz y Juan Bautista Palacios, entre los escultores que dignificaron la imaginería, atrapada en los formulismos heredados de épocas anteriores, destacando su inclinación al natural de la que recordaba un *San Vicente* de juventud, para el que hizo varias fotografías con hábito para realizar los estudios preparatorios, así como también una *Santa Cecilia*, llevada a cabo en el obrador de José Guzmán. Realizó obra para varias iglesias asturianas, entre las cuales se encuentran unos relieves para la catedral de Oviedo. Entre su obra civil destacan los medallones de valencianos ilustres del claustro de la Universidad de Valencia, que debió llevar a cabo durante su etapa con José Romero Tena.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 12/ 12. Leg. 54/ 12/ 52. Leg. 54/ 12/ 118. Leg. 54/ 14/ 32. Registro de matrícula de Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1892-1893, nº 25. *Libro de matrícula y exámenes. Estudios elementales*, Sign. 44. nº 154, 322, 342, 480. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947. *Primera exposición bienal de arte del Reino de Valencia, catálogo*, Valencia, 1951, p. 51. BAYARRI HURTADO, J. M., “Escultors i pintors contemporanis”, pp. II, III, “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 15, 193-194, 233. ARIÑO VILLARROYÁ, A., *La ciudad ritual, la fiesta de las fallas*, Anthropos-Ministerio de Cultura, Barcelona-Madrid, 1992, p. 126. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Ballester Aparicio, Antonio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II, p. 296. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999. I, p. 154. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, 2003, I, p. 73.

Ballester Besalduch, Agustín (Cervera del Maestrat, 1900-Barcelona, 1976).

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en el obrador del escultor Antonio Ballester Aparicio, que aparece como fiador suyo ante la escuela, consiguió la pensión Roig de fin de carrera en 1919. En 1921 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que quedó vacante. En las exposiciones nacionales de bellas artes, consiguió una bolsa de viaje en 1924, una tercera medalla en 1929, y una segunda en 1932. Participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935. Trabajó en los obradores de José Capuz, Mariano Benlliure, y Mateo Inurria. Fue profesor de término de las escuelas de artes y oficios de Palencia, Logroño, y Barcelona, y catedrático de la escuela de bellas artes de Llotja de esta última ciudad, en la que se estableció. Realizó algunas imágenes insertas en la renovación del clasicismo, como un *San Sebastián* y un *Cristo Yacente*, para la iglesia de Cervera del Maestrat, y un grupo de San José de Calasanz para los Escolapios de Peralta de la Sal (Huesca).

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 3/ 82. Leg. 56/ 4/ 72. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 53. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. nºs 6,7. DE PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pp. 259, 275, 294, 372. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 93. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 16. MARÍN MEDINA, J., “Ballester

Besalduch, Agustín”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II, p. 296. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 240. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 156. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, I, p. 105.

Ballester Vilaseca, Antonio (Valencia, 1910-2001).

Hijo de Antonio Ballester Aparicio, recibió tempranamente los consejos de su padre, que lo envió a otros talleres de escultores, pintores, tallistas y orfebres conocidos, para que aprendiera otras técnicas y otros modos de trabajar. A los doce años ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, consiguiendo el premio Roig en 1927. Testimonio de su precocidad fue el busto del botánico Rojas Clemente de Titaguas que hizo en 1927. En 1929 ganó el concurso para el Monumento a la Independencia de Uruguay, convocado por la ciudad de Paysandú. Por estos años participó en la mayor parte de las exposiciones de la Sala Blava de Valencia, que aglutinaba las experiencias del arte de vanguardia. En 1933 consiguió una plaza de profesor de dibujo en el Instituto San Vicente Ferrer de Valencia. En 1934 consiguió un accésit en el Concurso Nacional de Escultura dedicado al centenario de Lope de Vega, por su relieve en madera policromada *Fuenteovejuna*. En 1935 realizó la decoración escultórica del panteón de la familia Montesinos en el cementerio general de Valencia y participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Ese año consiguió el Premio Nacional de Escultura por un relieve que representaba Lope de Vega. En 1936 fue nombrado catedrático del Instituto Blasco Ibáñez de Valencia. Identificado con los dictados del partido comunista, durante la Guerra Civil tomó parte en la Exposición de París de 1937, participando en numerosas actividades en pro de su causa. A finalizar la contienda fue encarcelado y apartado de la docencia. En la cárcel talló algunas obras de temática religiosa en madera policromada. Recuperada la libertad tomó parte en el concurso para reponer la estatua de San Vicente Ferrer de su casalicio del puente del Real en Valencia, que fue encargada a Carmelo Vicent, acordado el Ayuntamiento de Valencia adquirir su proyecto. Durante la posguerra se dedicó a la imaginería, abandonada desde el Corazón de Jesús de madera policromada que exhibió en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Realizó numerosas obras y conjuntos procesionales para Alzira, Benisa, Godella, Ontinyent, Ribadesella, Rocafort, y Valencia, donde ganó el concurso para la ejecución de la imagen de San Vicente Ferrer de su casalicio en el puente del Real, que no llegó a realizar por razón de su depuración. En 1946 marchó a México, donde llevó a cabo diversas obras para las iglesias de los Dominicos y de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa, esta última en colaboración con el arquitecto Félix Candela, al tiempo que numerosas obras profanas y modelos de escultura decorativa para reproducción. En 1960 se estableció en Los Ángeles, donde llevó a cabo los conjuntos del edificio Home Savings and Loan Association y el retablo del Seminario de Saint Johns de Caramillo. Entró en contacto con el mundo de Hollywood realizando obras para el museo de cera en Buena Park. En 1963 regresó a Valencia, continuando con las obras para Estados Unidos, como el seminario de Caramillo y la iglesia de San Antonio de Fresno. En 1986 el Ayuntamiento de Valencia le dedicó una exposición antológica.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 57 A/ 6/ 16. Leg. 57 B/ 3/ 4. Leg. 58A/ 3/ 26. Leg. 58B/ 5/ 11. BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura”, *Ribalta*, nº 7, Valencia, julio 1935, p. 13. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 38. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. AGUILERA CERNI, V., *Tonico Ballester*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1986.

GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 17, 47-48. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1939”, en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, p. 154. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 242-245. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 164-169. AUB, E., *Antonio Ballester, Recuerdos de infancia, guerra y exilio, Elena Aub entrevista al escultor Antonio Ballester*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, Colección Documentos nº 2, 2000. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 130-136. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, pp. 307, 315, 346, 381, 385, 398-404, 426. MONTAGUD PIERA, B., *Imágenes de la Pasión, Semana Santa de Alzira*, Ayuntamiento de Alzira, 2006. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 34-36. MONTAGUD PIERA, B., “Antonio Ballester Vilaseca escultor. Etapa Valenciana: 1910-1940”, *Archivo de Arte Valenciano, XCIV*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, pp. 225-238.

Bañón Díaz, Miguel (1895- ?).

Consta como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia durante el curso 1919-1920, figurando en la documentación como lapidario. Después de la Guerra Civil se estableció en Pedreguer, realizando la imagen de Santa Ana de Sanet i els Negrals. Acaso sea el Miguel Bañón que en 1941 realizó la Virgen de Gracia de Caudete, en tal caso habría que hacerlo oriundo de esa población.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 10/ 68. Leg. 56/ 11/ 23. Leg. 56/ 14/ 130. Leg. 57 A/ 4/ 4. ADV., *Arte sacro*, Expedientes: 19/ 7; 31/ 102. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 102. AVILÉS GIMÉNEZ, F. J., *Ave María, advocaciones marianas en la provincia de Albacete*, Albacete, Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, 2010, p. 27.

Bañón Pérez, Manuel (Valencia, 1882-?).

Realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 16 de septiembre de 1897 se matriculó en Anatomía Pictórica, Perspectiva, y Dibujo del Antiguo, consiguiendo un accésit en Perspectiva en las calificaciones de junio. El 29 de septiembre de 1899 se matriculó en Dibujo del Natural y Modelado del Antiguo, consiguiendo notable en esta segunda asignatura. El 19 de septiembre de 1900 se matriculó en Modelado de segundo curso, pero no llegó a examinarse. Trabajó en el obrador de Vicente Tena Fuster, abandonándolo más tarde con Antonio Sanjuán Villalba, como acredita un aval de matrícula a éste fechado en 1919, donde figura domiciliado en el número 29 de la calle joyeros. Consta por el aval al escultor de Vila-real Emilio Casalta Ibañez, que éste estuvo en su obrador, situado según la tarjeta de visita en el número 31 de la calle Sogueros. A juzgar por un Niño Jesús de devoción, conocido por la fotografía incluida en su tarjeta de visita, su estilo muestra gran exquisitez y virtuosismo técnico, en la línea de las obras de Vicente Tena Fuster.

Documentación: ARABASC., Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios superiores, Sign., 44, nº 7. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44, nº1 246. Escuela Provincial de Bellas Artes. Libro de Matrícula y Exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44, nº 380. Libro de Matrícula curso 1900-1901, nº 26. Leg. 54/ 8/ 80. Leg. 56/ 14/ 147. TAMARIT ORTEGA E., *Elementos plásticos, socio-económicos e ideológicos en la imagería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1987, I, p. 319.

Bargues Asencio, Rafael († Madrid, 1940).

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, se formó en el obrador de José Romero Tena, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela correspondiente a la asignatura de anatomía fechada en 26 de septiembre de 1904. Participó en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907 y en la Regional de Valencia de 1909 con varias obras en yeso, consiguiendo medalla de primera clase en esta última exposición, y de segunda clase en la Nacional celebrada en Valencia en 1910. Apoyó las actividades de la asociación Juventud Artística Valenciana. En las exposiciones nacionales consiguió mención honorífica en 1912, tercera medalla en 1917, ambas en escultura, segunda en 1926 y primera en 1930, estas últimas en arte decorativo. Tomó también parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1935. Fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Se estableció en Madrid, realizando miniaturas en marfil de pequeño tamaño, para los talleres del padre Granda, en las que era un consumado especialista. En 1940 ejecutó la imagen de la Virgen de Belén, patrona de Almansa, obra marcada por el clasicismo renovado de su escultura.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 17/ 90. Leg. 55 A/ 2/ 13. Leg. 55 A/ 3/ 74. Leg. 55 A/ 5/ 114. Leg. 55 B/ 2/ 110. Leg. 55 B/ 2/ 295. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes, Valencia, 1909*, “Enseñanza Artística”, nº 4, 5. p. 5. “Escultura Contemporánea”, nº 6, 7, 8, 9, bis, p. 41. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1935*, nº 19. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 219, 238, 267, 285, 373. ESTEVE EDO, J., “Marco Pérez”, en BENEDICTO SACRISTÁN, J., *Vida y obra del escultor Luís Marco Pérez (1896-1983)*, Valencia, 1985, p. 3. FERRER FIGUERAS, J., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II, p. 331. PEREDA HERNÁNDEZ, M. J., *¡Agua Virgen de Belén! Devoción y tradición en torno a la patrona de Almansa, Almansa*, Asociación de Nuestra Señora de Belén, 1995, p. 115. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 127, 184. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 104.

Bayarri Ferriol, Arturo (Valencia, 1916-1985).

Se formó en el obrador de Francisco Pablo, al que acudió desde niño durante años, alternando su trabajo con las clases en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, y posteriormente en la de bellas artes. De su etapa como alumno en este último centro es el dibujo *Venus* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cat. 3130 AE, inv. 11424). Consiguió los premios del Estado y de la fundación Roig. En 1935 participó en la exposición de “Derecha Regional Valenciana”. Después de la Guerra Civil hizo sociedad con el escultor Francisco Gil Andrés, natural como él de la pedanía valenciana de Carpesa, realizando además imágenes para el escultor José Dies López. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del Ayuntamiento de Valencia. En 1951 participó en la I Bienal del Reino de Valencia con diversas obras. Fue profesor de dibujo en diversos institutos de bachillerato. Tamarite de Litera, Benicarló, Cabra y Reus. En 1969 ganó una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. En 1970 se trasladó al instituto de bachillerato de Sueca, y más tarde al San Vicente Ferrer de Valencia, y al de Alaquàs, como catedrático de dibujo. Fue profesor de Concepto y Técnica del Volumen en la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta* nº 3, Valencia, Abril, 1935, p. 10. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947.

Primera exposición bienal de arte del Reino de Valencia, Valencia, 1951, pp. 49-50. LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 199. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 175.

Bayarri Hurtado, José María (Valencia, 1886-1970).

Inició su formación en el obrador del escultor Alfredo Badenes Moll. Estuvo también en el de José Romero Tena, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes correspondiente a la asignatura Figura Elemental, fechada en 17 de septiembre de 1901. Allí fue compañero de Juan Bautista Palacios, que aparece como fiador suyo en otra papeleta correspondiente al curso 1902-1903, y acaso también del escultor Francisco Cuesta López, que aparece como fiador suyo en una papeleta en la asignatura de Anatomía y Modelado de 2º, fechada en 28 de septiembre de 1904. Solicitó la Pensión Roig, durante el curso 1904-1905. Formó parte de la tertulia literaria del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia, desplegando una intensa labor literaria que dio lugar a más de sesenta libros, entre ellos, varias monografías de escultores, como las de José María Alcácer, Vicente Benedito, o Ramón Mateu, y numerosos artículos, muchos de ellos en la revista *Ribalta*, dedicada a las bellas artes que dirigió. En 1942 consiguió la cátedra de anatomía de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1943, 1946, 1949, y 1952 formó parte del tribunal encargado de fallar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera, en la que presentó el Cristo que había tallado para la iglesia de la Compañía de Valencia. Falleció en la ciudad del Turia el 23 de diciembre de 1970.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 3/ 122. Leg. 54/ 11/ 70. Leg. 54/ 12/ 9. Leg. 54/ 15/ 28 C. Leg. 54/ 16/ 83. Leg. 54/ 17/ 99. Leg. 90/ 1/ 8 A. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. nº 8. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. *I Demostración de Arte en Madera*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, Valencia, 1947, s/f. LLUCH GARÍN, L. B., *José María Bayarri escultor*, Valencia, Ribalta, 1948. CORBÍN FERRER, J. L., *Las barriadas de las calles de Sagunto y Alboraya*, Caja de Ahorros de Valencia, 1986, p. 204. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 19-21, 60, 96, 133, 183, 227. RODRÍGUEZ CHECA, M., “Bayarri Hurtado, José María”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II, p. 371. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 247-248. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 199-201. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 73-74. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 37-38. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p. 437.

Bayarri Lluch, Ignacio (Nassio), (Valencia, 1932).

Formado con su padre el escultor José María Bayarri y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, consiguió la Beca de Estudios de la Universidad de Valencia, la pensión Roig de fin de estudios, y el Premio Nacional de Escultura Universitaria. En 1954 ganó la pensión de Escultura de la Diputación de Valencia. Amigo de Joaquín Michavila, Andreu Alfaro, Monjalés y cofundador del grupo Parpalló, en 1977 publicó el *Manifiesto Cosmoísta*, que recibió el apoyo del poeta José Hierro. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia desde 1979, su aportación a la imagen religiosa valenciana se circunscribe a la década

de los sesenta, a la que corresponden algunas tallas en madera para algunos templos modernos, como los crucifijos de San Antonio de Padua y las Reparadoras de Valencia, y San José de Torrent. Todo ellos entre la estilización de recuerdo románico y el expresionismo.

Documentación: GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 21, 40-46, 66-67. MORALES Y MARÍN, J. L., “Bayarry Lluch, Nassio”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, II. p. 370. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 201-203.

Bellido Miquel, Enrique (1865-1944).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde él y su hermano Tomás figuran documentados entre 1878 y 1880. Asociado con él, sucedió a Isidro Porta, en su taller de carpintería religiosa establecido en el número 17 de la calle de la Bonaire de Valencia. En 1898 figura entre los participantes en la exposición artística del Congreso Eucarístico de Valencia. En esa época realizaron los retablos neogóticos de la nueva iglesia de Beniarrés y posteriormente los de San Juan y San Vicente de Valencia, y el mayor del Salvador de Alfafara, del mismo estilo, este último en 1913. El obrador, dedicado a la escultura religiosa, la talla y el dorado, estaba situado entonces en el número 14 de la calle de Colón de Valencia. La calidad de sus imágenes, singularmente el San Joaquín conservado en la iglesia de Beniarrés, firmado en la peana, contrasta con muchas de las obras que llevó a cabo en la posguerra. Desde al menos 1924, año en que realizó el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Almansa, de estilo clasicista, el obrador, al que se asigna el grupo de las Angustias de la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil (Córdoba), figuró a su nombre. Profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, algunas de las imágenes que le fueron encargadas a partir de 1939, como el *Cristo de la Columna* de la Carolina, el *Yacente* y la *Dolorosa* de Cox, o el *San Miguel* de Daya Nueva, destacan por su calidad, pudiendo atribuirse a otros escultores. Según Francisco López Pardo, se dedicó a la docencia porque no tenía grandes dotes de artista, realizando esculturas para el tallista José Casanova Pinter.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 53. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 61. *Crónica del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1898*, Valencia, 1898, II, p. 40. VILLAR MOVELLÁN, A., (Dir.), *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, p. 403. PIQUERAS GARCÍA, R., “Evolución estilística de la iglesia de la Asunción de Almansa”, en *Arquitectura religiosa de Almansa*, VI Jornadas de estudios locales, Almansa, 2006, p. 361. Entrevista con Francisco López Pardo mantenida el 29 de julio de 2008.

Bellido Miquel, Tomás.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Juntamente con su hermano Enrique sucedió a Isidro Porta en su obrador de talla del número 17 de la calle Bonayre de Valencia. En los últimos años del siglo XIX el establecimiento estaba ubicado en el número 14 de la calle Colón de la misma ciudad.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 95. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 62.

Bellver Bellver, Vicente (1883-?).

Dorador y pintor de imágenes de profesión, en la documentación del Archivo del Reino de Valencia, concerniente al gremio de escultores y doradores, consta que nació en 31 de marzo de 1883. Un documento de 1926 lo cita en la lista de doradores sin tienda, es decir sin obrador de escultura. En él figura en el número 4 de la calle Conde de Almódovar de Valencia, ubicación que mantuvo durante la posguerra. Según la documentación del Archivo Diocesano de Valencia contrató por entonces diversas obras de imaginería, que realizaron escultores como José Pérez Gregori, Peregrín Pérez Sanchis, Roberto Rubio, y acaso también José López Catalá.

Documentación: ARV., *Sindicatos*, caja 4145, carpeta 1949-66. ARV., Legajo 2800, Doradores sin tienda. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 14/ 103, 14/ 107, 14/ 108, 14/ 112, 15/ 102.

Bellver Collazos, José (Ávila de los Caballeros, 1824-Madrid, 1869).

Hijo del escultor valenciano Francisco Bellver Llop y hermano de Francisco y Mariano Bellver Collazos, fue según Ossorio discípulo de la Academia de San Fernando y del escultor José Tomás. Pensionado en Roma, remitió diversas obras a la corporación, participando a su regreso en las exposiciones nacionales de bellas artes de 1860 y 1862. Cultivo la escultura decorativa, funeraria y monumental, realizando los leones en mármol blanco de los jardines de Monforte en Valencia, destinados inicialmente al congreso de los disputados. El Cristo Yacente del convento de San Pascual de Aranjuez, realizado a partir del modelo en escayola del mismo, remitido desde Roma en su época de pensionado, la Virgen de la Vida de la iglesia de Santiago de Madrid, y el grupo escultórico de Santiago, remitido a la basílica del santo en Bilbao, constatan su dedicación a la imaginería. Poco antes de morir, en 1868 la corporación madrileña le nombro académico de número.

Documentación: OSSORIO Y BERNARD., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 75-76. LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat Editores, Barcelona, 1949, V, pp. 457, 459. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 45.

Bellver Collazos, Francisco (Valencia, 1812-Madrid? 1890).

Hijo del escultor valenciano Francisco Bellver Llop y hermano de José y Mariano Bellver Collazos, se inició según Ossorio con el tallista Valentín Urbano. Matriculado más tarde en la escuela de la Real Academia de San Fernando, en la que en 1843 obtuvo el título de individuo de mérito, había alternado su formación académica con la práctica del oficio en el obrador del escultor José Tomás. Individuo de número de la academia madrileña, expuso en la Exposición universal de Londres en 1851. Cultivo la escultura decorativa y funeraria, realizando una abundante producción en madera policromada para diversos puntos del Estado, así como los modelos de las imágenes de la custodia para la catedral de La Habana, cincelada por el escultor Francisco Moratilla. Cuevas de Vera (Almería), Villa del Río (Córdoba), Urnieta (Guipúzcoa), Castroverde (Lugo), y Madrid, conservan imágenes suyas. Perdida la Virgen del Río en una inundación acaecida en 1973, el conjunto de obras de Huércal-Overa, integrado por el Cristo del Amor, la Virgen de las Angustias, y la cabeza de Jesús en su Tercera Caída, manifiesta asimismo la excelencia de su arte.

Documentación: OSSORIO Y BERNARD., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 74-75. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 18. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, p. CLX. LOZOYA, Marqués de,

Historia del Arte Hispánico, Salvat Editores, Barcelona, 1949, V, pp. 458-459. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 45. LÁZARO SÁNCHEZ, M., “El Jesús de la Misericordia de Huércal-Overa”, en *Aniversario Fundación Paso Morado 1765-2015*, Hermandad del Paso Morado, Huércal-Overa, 2015, pp. 49-55.

Bellver Collazos, Mariano (Madrid, 1817-1876).

Hijo del escultor valenciano Francisco Bellver Llop y hermano de José y Francisco Bellver Collazos, se formó como sus hermanos en la escuela de la Real Academia de San Fernando y en el obrador de José Tomás. Agraciado con el título de escultor de cámara honorario de Isabel II, su obra muestra la pervivencia del clasicismo-académico, unida a la influencia del neoclasicismo y el incipiente realismo. En 1843 presentó una escultura de Juno en la exposición de la academia madrileña. Realizó numerosas imágenes para Aranjuez, Espinosa de los Monteros, Madrid, Salamanca, Sigüenza, Tolosa, Villa del Prado, etc.

Documentación: OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 76. 78. LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat Editores, Barcelona, 1949, V, p. 459. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 46.

Beltrán Grimal, Vicente (Sueca, 1896-Valencia, 1963).

Se formó en la Escuela de Artesanos y en la Escuela de Bellas Artes, en la que se matriculó en 1911, compatibilizando las clases con el trabajo en el obrador de Pío Mollar. Condiscípulos en la Escuela fueron entre otros, Antonio Pablo Gimeno, Julio Benlloch Casares, Alfredo Torán Olmos, Agustín Ballester Besalduch y José Arnal García. Finalizados sus estudios, en 1917 participó en una exposición colectiva de alumnos de la escuela en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. En dicho año participó también en la Exposición Nacional de Bellas Artes consiguiendo una tercera medalla con su obra *Añoranza*. La estancia en Madrid le permitió entrar en contacto con el ambiente artístico de la capital, y trabajar en el taller del escultor Luís Marco Pérez, partidario como él de la renovación del clasicismo con el que hizo una gran amistad que continuó largos años como demuestra la estancia de marco Pérez en su casa durante la Guerra Civil. En 1922 obtuvo la pensión de la Academia de Bellas Artes en Roma, ciudad a la que le acompañó Marco Pérez, consiguiendo la prórroga de la pensión hasta 1927. El último año de la pensión consiguió el Premio Nacional de Escultura con unos relieves alusivos a la fábula de Polifemo y Galatea. De regreso a Valencia en 1928 obtuvo mediante concurso la adjudicación de cuatro relieves para las enjutas del salón de plenos y dos esculturas para la fachada. En 1929 participó en la Exposición Internacional de Barcelona. En 1930 consiguió el premio Nacional de Escultura por un grupo de dos figuras titulado *Aurora*, a los que sumó los éxitos por su participación en los proyectos del Palacio de la Producción Valenciana, y del pabellón denominado Alquería en la exposición Iberoamericana de Sevilla. En dicho año fue nombrado presidente de la Junta de Escultura del Círculo de Bellas Artes de Valencia, y Socio de Honor de la entidad. Instaurada la II República participó en 1931 en la exposición de Pintura, Escultura y Dibujo de la Agrupación Valencianista Republicana, y ganó el concurso al puesto de catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1932, fue elegido miembro del tribunal que había de juzgar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, del que formaría parte en las ediciones de 1948 y 1963. En 1932 talló una alegoría de la República para el salón de plenos del ayuntamiento de Valencia. En dicho año fue nombrado secretario de la escuela de Bellas Artes, en cuyo cargo permaneció hasta 1934. Durante los años de la Segunda República y la Guerra Civil desplegó

una gran actividad. Fue presidente de la comisión de exposiciones del Ateneo Mercantil. En 1936 asumió la dirección de la Escuela y Museo de Bellas Artes, y la presidencia de la Junta de Protección del Patrimonio Artístico. Al finalizar la Guerra Civil fue encarcelado, pero logró reducir su pena, merced a su trabajo como escultor. Apartado del cuerpo docente de la Escuela en virtud de un expediente de Depuración, el cese como catedrático le fue comunicado en julio de 1941. A partir de entonces se dedicó a la imaginería, primero en un obrador que instaló en una casa de verano en El Perelló, y más tarde en la Avenida del Puerto de Valencia. Con él colaboró el escultor José Hervás Benet en calidad de socio. En 1946 fue rehabilitado en su cargo de profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, ese año expuso su *Danzarina* en la I Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del Ayuntamiento de Valencia. En 1951 participó en la Primera Bienal del Reino de Valencia con un torso. Creado académico de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1958, falleció en Valencia el 23 de mayo de 1963.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 2/ 156. Leg. 55 B/ 4/ 37. Leg. 55 B/ 4/ 66. Leg. 56/ 2/ 19. Leg. 56/ 2/ 53. Leg. 56/ 2/ 79. Leg. 56/ 8/ 74. *I Demostración de Arte en Madera*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, Valencia 1947, s/f. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l'art Valencià*, Valencia, 1957. *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 50. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 18, 20, 22, 60, 149, 178-180, 227. FERRI CHULIO, A., *Escultores suecanos, Beltrán, Gutiérrez Frechina, Moret*, Valencia, Edición del autor, 1990, p. 9- 41. FORERO GARCÍA, P., “Beltrán Grimal, Vicente”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, I, p. 391. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1939”, en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, pp. 91, 110, 148-149. CARBONELL, A., “Notas para una biografía”, en *Vicente Beltrán Grimal*, Valencia, 1997, pp. 15-39. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 248-249. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 214-216. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 109-115. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, pp. 180, 307, 346, 381, 385, 391, 394, 426. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 40-41.

Benedito Baró, Vicente (Valencia, 1884-1956).

Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, pasando por los obradores de los escultores José Guzmán, Antonio Yerro y Modesto Quilis. El 17 de septiembre de 1900 se matriculó de Anatomía Pictórica, Perspectiva Lineal, y Dibujo del Antiguo, consiguiendo en ellas las calificaciones de notable, bueno, y notable. De esa época como alumno en la escuela se conserva el dibujo *Estudio de Calavera*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Cat. 3353 AE, inv. 11647). Establecido a los 25 años, alternó las fallas, carrozas y arte decorativo con la talla de imágenes. Asociado con el tallista Tadeo Villalba, fundó un taller de decoración en el que realizó interiores para edificios significativos como el teatro Olimpia, el Mercado de Colón, o el edificio Albácar en la calle Grabador Esteve de Valencia. Con respecto a su actividad fallera en cuyo mundo también se integró su socio, coadyuvó a la calidad artística de los numerosos monumentos que llevó a cabo. *La tortà del Domoni* (1931), para Conde de Salvatierra-F. Blanquells, *Males y vicios actuales* (1934), *Lo extranjero todo lo invade* (1935), para la plaza del Mercado Central. Diversos grupos de pertenecientes a esta falla *Vella y neta, Dansa, Dida valenciana*, fueron indultados y hoy se conservan en el museo fallero de Valencia. También fue el autor de *Pepet el xiquet del circul*, que el Círculo de Bellas Artes al que

pertenecía colocaba anualmente por fallas a las puertas de la entidad. En 1923 realizó *El coche regio*, carroza destinada a Alfonso XIII que tomó parte en la batalla de flores celebrada con ocasión de las fiestas de coronación de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Para la cabalgata de estas fiestas realizó el grupo *Un casament en l'horta en la décima sexta centuria* y las carrozas *Valencia li feu la corona* y *La Virgen Coronada*, esta última junto con los artistas Sanchis Arcis, Cabrelles y Ramón Stolz. Después de la Guerra Civil se dedicó fundamentalmente a la imaginería, en su obrador del número 1 de la calle Pintor López de Valencia, participando en la *I Demostración de Arte en Madera*, que organizada por el Sindicato provincial de Madera y Corcho, se celebró en 1946 en los salones del ayuntamiento de Valencia, con diversas obras. Un San José, inspirado en el que Ignacio Vergara realizó para la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, del que realizó una copia para el mismo templo después de la Guerra Civil, un San Juan Bautista Niño, la imagen del Precursor que había labrado para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Manises, el modelo del san Vicente Ferrer predicando que hizo para la iglesia parroquial de Silla y un relieve de la Virgen de los Desamparados en madera de sicomoro, que se conservaba en la sede del sindicato provincial. Fue profesor de talla en madera de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia hasta su jubilación en 1954.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 9. Leg. 54/ 8/ 24. Leg. 54/ 12/ 69. Leg. 54/ 17/ 57. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 371. *Crónica de las solemnes fiestas celebradas en Valencia con motivo de la Coronación Pontificia de la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1923, p. 266. BAYARRI HURTADO, J. M., *El escultor Vicente Benedito*, Ediciones Ribalta, Valencia, septiembre, 1944. BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946, s.f. *I Demostración de Arte en Madera*, Valencia, Sindicato Provincial de la madera y el corcho, 1947, s/f. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., 1957, “Escultors i pintors contemporanis”, p. IV, *Historia de l'Art Valencià*, Valencia, 1957. CATALÁ GORGUES, M. A., *Cien Años de pintura, escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Valencia, 1978, p. 93; GALARZA TORTAJADA, *El templo de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1988, p. 221. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 220; BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 74. ALMELA Y VIVES, F., *Las fallas*, Barcelona, 1949, Reed. Valencia, 2006, p. 105.

Benlliure Gil, Mariano (Valencia, 1862-Madrid, 1947).

Hijo de un modesto pintor decorador, recibió lecciones del escultor Luís Gilabert Ponce, abandonándolas a los pocos días. A raíz de su traslado a Madrid con su hermano el pintor José Benlliure, frecuentó los obradores de marmolistas, cinceladores y tallistas, entrando en el estudio del pintor Manuel Domínguez. En 1874 modeló un busto del rey Alfonso XII por el que el que fue retribuido por el propio monarca. En 1879 se trasladó a Roma, dedicándose a la pintura. En 1884 consiguió una segunda medalla en la Exposición Nacional con el bronce *¡Accidenti!* Ese mismo año el Estado le encargó una imagen de San Mateo para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, al tiempo que ganaba la pensión de escultura de la Academia española en Roma. En 1885 modeló en París el busto del pintor Francisco Domingo que resultó premiado con tres primeras medallas en las exposiciones de Berlín, Munich y Viena. En 1887 consiguió una primera medalla en la Exposición Nacional con la estatua para el monumento al pintor José de Ribera en Valencia. En 1890 revalidó el mismo galardón en dicho certamen con las esculturas *El Ferrocarril* y *La Marina* para el monumento en Valencia al marqués de Campo. A partir de este momento a la aceptación de clientes privados procedentes de la nobleza

y la alta burguesía unió un cúmulo de monumentos públicos levantados en las principales ciudades de España. En 1895 rechazó la cátedra de modelado que le ofreció la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, insitución que en 1897 lo nombró académico de número. En 1900 obtuvo la Medalla de Honor de la Exposición Universal de París con el conjunto *El Infierno de Dante*. En 1901 fue nombrado Director de la Academia de España en Roma. En 1909 se le encargó la medalla de la Exposición Regional de Valencia. La ciudad le encargó su escudo para el nuevo ayuntamiento en 1914. Tres años después sería nombrado director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, y Director General de Bellas Artes. En 1924 recibió la medalla de oro de la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1934 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Durante la Guerra Civil viajó a Francia y a su término retomó su interminable serie de encargos oficiales. La imaginería no había sido desconocida en su producción, como atestigua el paso de *Jesús Descendido*, de Zamora que realizó a la temprana edad de 16 años, pero es en este momento cuando su aportación al género se intensifica, llevando a cabo una abundante producción, una parte de la cual iría destinada a Valencia y a algunas poblaciones de la Comunidad Valenciana como Crevillent, Ontinyent y Xàtiva. En 1946 el grupo *La Verónica*, realizado para la la Semana Santa del barrio valenciano del Canyamelar, se expuso en la I Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del Ayuntamiento de Valencia. Falleció en 1947 mientras trabajaba en el paso *La Entrada de Jesús en Jerusalem* para las procesiones de Crevillent.

Documentación: ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 64, 348. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nºs 16-21, p. 42. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. CLXI, TORMO MONZÓ, E., *Valencia, Los Museos*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1932, pp. 67, 74, 149. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 66. *I Demostración de Arte en Madera*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, Valencia, 1947, s. f. QUEVEDO PESANHA, C., *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa Calpe, 1947. “Necrológica del escultor Mariano Benlliure”, *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1948, p. 620. GUILLOT CARRATALÁ, J., *Doce Escultores Españoles Contemporáneos (Benlliure, Clará, Pinazo, Capuz, Benedito, Otero, Julio-Antonio, Marés, Soriano, Montagud, Costa, Pérez Comendador, Ferreira)*, Colección de Arte, núm. 1, Mayfe, Madrid, 1953, pp. 15-20. IGUAL ÚBEDA, A., “Vida y arte de Mariano Benllire”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1963, p. 103. CHUECA GOITIA, F., “Mariano Benlliure en el primer centenario de su nacimiento”, *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1964, p. 13. MARTÍNEZ ORTIZ, J., *Cartas a Mariano Benlliure*, Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1964. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 50. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Mariano Benlliure, Colección Escultores Valencianos*, Vicent García, Valencia, 1986. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, UNED, 1989, p. 503. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Mariano Benlliure y Jesús Nazareno del Paso: una experiencia renovadora en la escultura procesional malagueña”, en V.C.M. nº 4, Málaga, 1990. ALDEA HERNÁNDEZ, A., “La obra de Mariano Benlliure en la Semana Santa zamorana”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 73, Valencia, 1992, pp. 136-143. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pp. 422-423, 177-178, 240, 357-358. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E., y FERRÁNDIZ ARAUJO, C., *La Pasión Cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*, Asociación Procesionista del año de la Ciudad de Cartagena, Cartagena, 1998. MONTOLIU SEOLER, V., *Mariano Benlliure 1862-1947*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2009. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 41-45. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, pp. 435-436.

Benloch Bartual, Vicente.

Natural de Valencia, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Debió formarse en el obrador de Francisco Pablo que lo avaló ante la escuela en una papeleta de matrícula correspondiente al curso 1901-1902.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 163.

Berenguer Savall, Salvador (1889-?).

Alumno de la escuela de Bellas Artes de Valencia, estuvo en el obrador de Modesto Quilis, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela de la asignatura dibujo elemental, fechada el 17 de septiembre de 1901, y también en el de Eugenio Carbonell, en la época en que estuvo asociado con Aurelio Ureña, que lo avaló en perspectiva y dibujo del antiguo de segundo curso, en otra papeleta de matrícula fechada en 25 de septiembre de 1905.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 76. Leg. 54/ 16/ 110.

Bernet, Juan.

Fue uno de los oficiales del obrador de José Romero Tena. Según José Esteve Edo fue el maestro del escultor Francisco Cuesta López. Consta como aval del escultor Ramón Mateu Montesinos en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 5/ 1 AAA B. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957.

Biot Rodrigo, Manuel (†Alboraia, 1984).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, a la que acudía en horario nocturno, trabajando durante el día en el taller de un marmolista. Su formación en la imaginería se vincula al obrador de José Romero Tena, donde fue discípulo del escultor Rafael Bargues como reconocería años después. En 1951 participó en la primera exposición Bienal del Reino de Valencia con sendas tallas, un *San Francisco de Asís*, del que realizó varias versiones, una de ellas en el mercado del arte en la actualidad, y un *Corazón de Jesús*. Colaboró con el orfebre Manuel Orrico Gay en la realización de modelos escultóricos y con el escultor José Esteve Edo, afecto como él a una renovación de la imagen religiosa. Realizó las réplicas del Cristo de San Juan de Ribera y de las Almas de Alboraia, este último en sustitución de una imagen destruida en un incendio. Su estilo, atento a una esquematización de los volúmenes se muestra en algunos grupos escultóricos de carácter procesional, como la *Oración en el Huerto* que realizó para Borriana y Alboraia, la *Última Cena* de Jumilla, los *Evangelistas* del paso del Santo Cáliz de Cartagena, y en algunas imágenes de culto, como la *Virgen de las Vocaciones* de la iglesia de Santa Catalina de Valencia.

Documentación: “Los antiguos alumnos salesianos han dotado a Burriana de una obra maestra”, en *Buris-Ana, Boletín de la agrupación burrianense de cultura*, Año VIII, nº 68, Borriana, marzo de 1963, p. 5. *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, catálogo*, Valencia, julio, 1951, p. 50.

Bolinches Mahiques, Francisco (Xàtiva, 1907-1997).

Hijo de un cantero, asistió en Xàtiva a las clases del pintor José Carchano Requena, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que se matriculó por vez

primera en 1925, finalizados éstos, en 1929 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1931 expuso en el Círculo Setabense y en los años siguientes en diversas exposiciones de la Sala Blava, cuyas inquietudes renovadoras no compartía. En 1934 consiguió una mención honorífica y en 1935 una tercera medalla en la Exposición Regional de Bellas artes de Valencia. Durante la Guerra Civil fue encarcelado en la cárcel Modelo de Valencia. Al término del conflicto tomó parte en el concurso para reponer la estatua de San Vicente Mártir de su casalicio del puente del Real de Valencia, al tiempo que reanudaba su trabajo en el taller de mármoles de su padre, realizando algunas imágenes de calidad desigual para Ayacor, Benigánim, Valencia y Xàtiva. En 1948 expuso en la sala Gran Vía de Valencia. Dos años después participó con otros artistas en la fundación del grupo SAIT, que reunía pintores y escultores setabenses. En 1951 participó en la Primera Bienal de Arte del Reino de Valencia. En 1952 ganó una plaza de profesor de dibujo en Tapia de Casariego. Ocupó interinamente la plaza de profesor de dibujo del instituto de bachillerato de Xàtiva, al que regresó como titular después de unos años de docencia en Teruel. A raíz de su jubilación en 1977 realizó diversas exposiciones.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 58A/ 8/ 25. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 27, nº 2, 3. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia,* Valencia, 1935. nº 11. *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo,* Valencia, 1951, p. 50. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia,* Valencia, 1987, pp. 17, 47, 48, 49, 50, 51, 52. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Bolinches Mahiques, Francisco,” *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX,* Forum Artis, Madrid, 1994, II, p. 475. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30,* Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 251. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX,* Valencia, 1999, I, pp. 277-280. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX,* Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 105. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia, estudio y catalogación,* T.D., Universidad de Valencia, Valencia, 2003, p. 230. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990),* Pasos, Madrid, 2009, p. 51.

Borrás Gallent, Joaquín (ca. 1888- ?).

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, se formó en el obrador de José Guzmán Guallar, que figura como fiador suyo en una papeleta de la asignatura figura elemental fechada en 16 de septiembre de 1901.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 109.

Borja Borja, Francisco (Valencia, 1874-1926).

Después de haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, se estableció en Zaragoza, donde llevó a cabo una obra copiosa, prácticamente al margen de la dura competencia reinante en su ciudad natal, realizando grupos escultóricos de carácter procesional para diversas ciudades como Burgos, *Coronación de Espinas* (1904). Ciudad Real, *Dolorosa, San Juan y la Magdalena* (1907). Logroño, Iglesia de las Escuelas Pías, *Crucificado*. Murcia, *Oración de Jesús en el huerto* (1913), o Zaragoza, donde se conservan los pasos *La Coronación de Espinas* (1903), *El pecado y la redención* (1910), y la *Oración de Jesús en el Huerto* (1913). En la capital aragonesa tuvo por discípulo al joven Félix Burriel Marín. Bayarri señala su especialidad en la realización de pasos espectaculares y Apoteosis de la Virgen del Pilar, estas últimas

versiones acaso de la venida de la Virgen del Pilar que hizo para la cofradía del Rosario del Pilar de Zaragoza en 1902, o la conocida por fotografía antigua dedicada por el escultor al marqués de Legarda, salida al comercio del arte, ofrecen referencias explícitas a la obra de Modesto Pastor. Con todo, la especialización en la temática pasionista, le llevó a profundizar en una poética convincente del realismo, (Coronación de espinas de Burgos o Zaragoza), distinta a la que muestran las obras de los hermanos Pastor en este tipo de obras, con los que no obstante es probable que se formara en sus inicios. El último trabajo del que tenemos noticia después de su regreso a Valencia fue la restauración de la antigua imagen de la Virgen de Albuixec venerada en esta población, de la que da noticia Ferri Chulio.

Documentación: ARABASC., Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893. Curso 1885-1886, nº 50. Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893. Curso 1886-1887, nº 62. Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893. Curso 1887-1888, nº 9. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Historia...*, Valencia, 1957. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 286. FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal valentina destruida en 1936*, Valencia, Edición del autor, 2011, p. 28.

Broch Llop, Francisco (Vila-real, 1885-?).

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Su formación se vincula también al obrador de Alfredo Badenes Moll, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela de la asignatura “figura elemental”, correspondiente al curso 1901-1902. Consta que le avaló además José Antonio López Palao.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 132. Leg. 54/ 14/ 59.

Burgalat Ferrer, José (Valencia, 1864 - ?).

Formado en el obrador del escultor Modesto Pastor Juliá, del que llegó a ser oficial primero y más tarde socio, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que cursó estudios entre 1878 y 1884, tomando parte en 1882 en la exposición que los alumnos de esta institución organizaron en el vestíbulo del teatro principal con un crucifijo tallado en madera de boj, siguió el estilo del maestro, ejecutando los encargos de sus últimos años, como indica el hecho de su participación en la factura de varias obras, antaño asignadas a él, como el grupo escultórico del abrazo de Cristo a la Beata Inés de Benigánim, entronizado en 1888 en la capilla de la Purísima de la catedral de Valencia, o el *San Juan de la Cruz* de la nueva iglesia de los Carmelitas de Valencia, bendecido cuando éste ya había fallecido. La relación de Modesto Pastor con su discípulo venía de muy atrás, como atestigua el padrón de Valencia de diciembre de 1880, donde aparece viviendo en el domicilio del maestro, juntamente con una hermana y su madre, al servicio de su casa. La tutela de su carrera artística determinó la mimesis estilística de su arte, que denota imagen de San Juan de la Cruz de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de esta ciudad, conocida por la fotografía que se conserva en la Biblioteca Valenciana, firmada por “Pastor y Burgalat”, muy en la línea de algunas obras de Modesto Pastor como el *Salvador* de Caravaca de la Cruz y el *San José* de San Roque de Oliva. La orientación de su estilo se decantó hacia las pautas tardo-académicas del *Corazón de Jesús* de la iglesia parroquial de Jalón, y neobarrocas de la *Purísima* de la iglesia de Santa Catalina de Alzira, conocida por una fotografía del obrador en la que consta su autoría. La primera obra, aún conservada, el modelo de la cual recuerda el Sagrado Corazón de la iglesia parroquial de Catral, atribuido a Damián Pastor, es imagen mediocre, a pesar de la calidad del trono de serafines, de formas grandiosas y cabezas vivaces en el estilo de Modesto Pastor. Su drapeado, decorado con ricos estofados obra

del pintor de imágenes José Bodría Roig, resulta sumario y el gesto en exceso convencional. La segunda, inspirada en la imagen que José Esteve Bonet ejecutó para la catedral de Valencia, destaca también por el trono, cuajado de bellos angelitos, cuyo movimiento resulta cercano a algunas obras de vocación neobarroca del momento, como el *Canto de Amor* de Mariano Benlliure. A juzgar por estas pequeñas figuras y por el *Niño Jesús de Praga* procesional de los Carmelitas Descalzos de Valencia, para los que también realizó la imagen principal del Niño, que preside el retablo, restaurada en 1939; cuya bellísima cabeza muestra el tratamiento delicado y esteticista tan caro a las mejores figuras infantiles de la época, José Burgalat fue un imaginero especialmente dotado para el tema infantil; con todo también fue capaz de abordar obras de mayor calado, como la *Santa Julia*, que presentó a la exposición nacional de Bellas Artes de 1890, conocida por la fotografía autógrafa conservada en la Biblioteca Valenciana, obra de espíritu romántico, marcada por un carácter más grandioso y personal, de sentido pathos y drapeado valiente, propio de la mejor escultura religiosa del momento, en la línea el martirio de Julia del pintor nazareno Gabriel Max, cuya xilografía se fecha en 1878. La capilla del cementerio de Alzira, conserva un grupo de San Jaime firmado por José Bodría, cuya talla pudo ser obra suya. Su obrador destruido en un incendio fortuito del que en 7 de enero de 1895 daba cuenta el semanario católico *El Siglo Futuro*, estuvo ubicado en el número 14 de la calle Avellanas.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 502. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 146. Registro interno de matrícula de estudios superiores curso 1878 a 1879, nº 16. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1880-1881. nº 20. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1881-1882. nº 4. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1882-1883 nº 44. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1883-1884 nº 82. A. M. V., Padrón de habitantes de Valencia en diciembre de 1880, Legajo 345, nº 28879, 28887. DELICADO MARTÍNEZ, J., “El pintor de escultura y dorador José Bodría Roig”, *Pasos*, nº 16, Madrid, octubre-noviembre-diciembre, 2001, p. 60. ROIG CONDOMINA, V., SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa nº 13*, Valencia, 2004, p. 102.

Calandín Calandín, Emilio (Valencia, 1870-Barcelona, 1919).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en el obrador de José Guzmán Guallar, quien más tarde fue su suegro. En 1896 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, viajando a la Academia Española en Roma. En 1901 consiguió una segunda medalla en la Exposición Internacional de Madrid de 1901 con la escultura *Vicent Doménech, el Palleter*, obra de fuerte impulso romántico modelada siguiendo la tendencia realista-impresionista en boga, que había remitido a Valencia durante el disfrute de su pensión. En la Exposición Nacional de ese año consiguió una segunda medalla en escultura con la misma obra, y una tercera en pintura con *El sermón de San Roque*, obra a juzgar por su título, de temática costumbrista. En 1909 tomó parte en la Exposición Regional de Valencia. Marchó a Barcelona donde ejerció la docencia como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, alternando su labor docente con la escultura, que orientó hacia el medallismo. A decir de Bayarri, durante esta época practicó la imaginiería la temporada de vacaciones en el obrador de su suegro. Falleció en Barcelona en 1919.

Documentación: ARABASC., Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1886-1887, nº 17. Registro de matrícula de Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1888-1889, nº 52. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1891-1892, nº 61. *Exposición Regional Valenciana*,

Sección de Bellas Artes, “Escultura contemporánea”, nº 29, 30, Valencia, 1909, p. 42. “Necrológica del escultor Emilio Calandín”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1919, p. 108. TORMO MONZÓ, E., *Valencia, Los Museos*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932, pp. 78, 85, 86, 150. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Diputación de Valencia, 1955, pp. 41, 42, 313. BAYARRI HURADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 76. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 177, 178, 383. GRACIA BENETYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 14, 15, 53-59, 193, 197. FERRER FIGUERAS, J., “Calandín Calandín, Emilio,” *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, III, p. 591. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 252. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 23-25.

Capuz Gil, Antonio (Godella, 1836 o 1846 – Valencia, 1914).

Pariente de Cayetano Capuz Romero, Antonio Capuz Gil, pasará a la posteridad más por haber sido el padre del escultor José Capuz Mamano que por su producción religiosa, llevada a cabo en el obrador de Modesto Pastor, de cuyo hermano Damián fue más tarde cuñado. Ana Buchón la considera en la línea barroquizante de Ignacio Vergara. Formado a decir de Boix con el pintor Francisco Martínez y el escultor Modesto Pastor, asistió a las clases de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, regentando luego su propio obrador de imaginería en la calle Gracia de Valencia, en el que se inició su hijo José.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula curso 1857-1858, Clase de dibujo, nº 102; Clase de dibujo lineal, nº 8. Libro de matrícula curso 1858 a 1859. Clase de dibujo de la figura nº 54. Clase de dibujo lineal y de adorno nº 54. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 22. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 129. DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano*, Servicio de estudios artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957, p. 21. LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte Hispánico*, Barcelona, 1949, V, p. 263. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, pp. 86-87. BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento 1715-2015*, Generalitat Valenciana, 2015, p. 74.

Capuz Romero, Cayetano (Godella, 1838 - ?).

Miembro de la misma dinastía de escultores a la que perteneció José Capuz Mamano, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, presentando a la Exposición Nacional de 1858 un busto del canónigo Liñán que mereció una mención honorífica, aunque su ocupación preferente fue la imaginería, como reconoce Feliu Elías, quien señala algunas de sus obras como el *Nazareno* de la población de Petrer, o el *San Vicente* y la *Virgen de los Desamparados* de devoción que labró para Vicente González o el marqués de Campo. Sus obras más conocidas fueron los cuatro mancebos de palillo del camarín de la Virgen de los Desamparados de Valencia, que aún se conservan repartidos entre la colección de la capilla y el Museo de Bellas Artes de Valencia, de rostros ingenuos y clasicista impronta estilizada, y el retablo del oratorio del antiguo seminario conciliar de Valencia, cuyos ángeles ofrecen un claro recuerdo barroco dieciochesco. La ejecución de estas obras por fortuna conservadas, en materiales pobres, sin duda estuvo condicionada por la parquedad de recursos de la época. Su obrador estuvo ubicado en la calle Comedias de Valencia, donde figura en los anuarios de finales del siglo XIX.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrículas curso 1857-1858, Dibujo por el natural, nº 4; Clase de escultura, nº 7; Teoría e Historia de las Bellas Artes, s/n; Libro de matrícula curso 1858 a 1859. Clase de dibujo del antiguo nº 60. Clase de colorido y composición. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 22. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 22. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 129. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1888, p. 1801. 1894, p. 2183. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 358. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 87.

Capuz Mamano, José (Valencia, 1884-Madrid, 1964).

Discípulo de su padre, el escultor Antonio Capuz Gil, y de Damián Pastor, casado en primeras nupcias con una tía suya, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 23 de septiembre de 1897 se matriculó en Perspectiva y Dibujo del antiguo, consiguiendo la calificación de notable en la convocatoria de Junio de 1898. El 30 de septiembre de 1900 se matriculó de modelado, pero no llegó a examinarse. Solicitó la pensión Roig durante el curso 1904-1905. En 1904 ingresó en el obrador de José Romero Tena, en el que estuvo hasta su traslado a Madrid en 1906. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con un relieve y un boceto en yeso. Instalado en Madrid, trabajó en los talleres de José Alsina y del padre Granda, como recoge Guillot Carratalá, y más tarde fue catedrático de la Escuela de Artes y Oficios. En 1923 tomó parte en el concurso para erigir el monumento al Corazón de Jesús en Bilabo que ganó Lorenzo Coullaut-Valera. Después de Mariano Benlliure fue considerado el mejor escultor valenciano, como acredita la noticia que el cabildo de la catedral de Valencia pensara en él para restaurar la imagen de San Vicente Ferrer en 1940: “Se acuerdo ofrecer la restauración de la imagen de S. Vicente Ferrer al escultor Sr. Capuz ó a otro mejor si es posible”.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 5/ 19. Leg. 54/ 12/ 106. Leg. 54/ 14/ 27. Leg. 54/ 16/ 123. Leg. 54/ 17/ 102. Leg. 90/ 1/ 8 A. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign. 44. nº 468. ACV., *Deliberaciones y acuerdos capitulares 1939 a 1 Junio 1946*. Legajo. 6017. f. 48. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 29, 30, p. 42. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. GUILLOT CARRATALÁ, J., *Doce Escultores Españoles Contemporáneos (Benlliure, Clará, Pinazo, Capuz, Benedito, Otero, Julio-Antonio, Marés, Soriano, Montagud, Costa, Pérez Comendador, Ferreira)*, Colección de Arte, núm. 1, Mayfe, Madrid, 1953, pp. 39-43. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, “L’actualitat”, pp. IV, V, en *Història de l’art Valencià*, Valencia, 1957. DICENTA DE VERA, F., *El escultor José Capuz Mamano. Esbozo de estudio con 50 láminas y catálogo de la exposición de sus obras en el claustro de Santo Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 88. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, UNED, Madrid, 1989, pp. 504-505. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Capuz Mamano, José”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, III, p. 655-656. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E., *José Capuz un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pp. 231, 235-237, 364-365, 423. LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F., “Historicismo y modernidad en la escultura de José Capuz”, *Boletín de Arte*, nº 18, Universidad de Málaga, Málaga, 1997, pp. 379-398. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E., y FERRÁNDIZ ARAUJO, C., *La Pasión Cartagenera:*

Mariano Benlliure y José Capuz, Asociación Procecionista del año de la Ciudad de Cartagena, Cartagena, 1998. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I. pp. 348-349. PÉREZ ROJAS, F. J., “La arquitectura y el arte 1900-1939”, en *El siglo XX persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, pp. 87, 104, 149. ÁLVAREZ CRUZ, J., “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, 2003, nº 22, p. 14. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 57-61. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 61-64. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p. 436.

Carbonell Mir, Eugenio (Benimámet, 1871 – Valencia, 1944).

Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valencia durante los cursos 1887-1889. En 1890 marchó a Italia pensionado por la Diputación de Valencia, visitando las ciudades de Roma y Génova. Allí coincidió con Benlliure, Vivó, Garnelo y Villegas. Durante su estancia realizó el grupo *Ya te lo devolveré*, que presentó a la Exposición Nacional de 1892 obteniendo una mención honorífica, que revalidó de nuevo en la exposición de 1895. A su vuelta de Roma se estableció en la calle Colón de Valencia con el escultor Aurelio Ureña, regentando un obrador de imaginería en el que en sus inicios se formó el escultor José Ortells López. Ante la escasez de trabajo suficiente para ambos abandonó esta actividad, consagrándose a la escultura funeraria, en un bajo del número 4 de la calle Espartero, donde realizó las esculturas decorativas de la Exposición Regional de Valencia. A la muestra presentó la obra en mármol *A la orden*. En su establecimiento, trasladado hacia 1916 a la calle Jesús trabajaron entre otros Ricardo Boix Oviedo, José Polo Queralt, y Francisco Ribes Carbona, de quienes aparece como fiador en la Escuela de Bellas Artes. Durante los años 1921, 1925, y 1932 participó como suplente en el tribunal que debía fallar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Durante el trienio 1923-1925 fue designado diputado por Chelva. Tomó parte en el concurso para erigir el monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao que ganó Lorenzo Coullaut-Valera. En 1932 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró académico de número, ocupando el puesto dejado por la vacante del escultor Luís Gilabert Ponce. En la Guerra Civil su estudio fue saqueado, perdiéndose sus modelos y dibujos. En 1942 participó como vocal en el tribunal de la pensión de Escultura de la Diputación de Valencia. Falleció en Valencia el 27 de febrero de 1944. Su obra religiosa se ofrece fiel al estilo que irrumpe en las últimas décadas del XIX, basado en el movimiento y en el pormenor detallista. La imagen de la *Purísima* que realizó para la Seu d’Urgell, el Niño Jesús perteneciente a la colección particular de la familia del artista, o la figura de la fama que a modo de victoria remata la roca del mismo nombre realizada en 1909 a instancias de Lo Rat Penat, resultan fieles a esta tendencia. También responde a él el trono de la Virgen de la Misericordia de Campanar, grupo de gran aparato integrado por ángeles en movimiento y figuras de huertano arrodilladas en ademán de venerar a la Virgen. A esta época corresponde la imagen de la Virgen de los Desamparados de la iglesia de los escolapios de Castellón, fechada en 1904. Después de la Guerra Civil realizó la Virgen de Agosto de la iglesia de Serra, en la que el idealismo tradicional resulta atenuado por un cierto realismo, al basarse su rostro en el de una hija del escultor fallecida de tuberculosis.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 2/ 15. Leg. 55 B/ 2/ 96. Leg. 55 B/ 2/ 289. BAYARRI ADV., *Arte sacro*, Signatura: 21/ 73. “Necrológica del escultor Eugenio Carbonell”, *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1945, p. 603. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Diputación de Valencia, Valencia, 1955, pp. 271. 314. APARICIO OLMOS, E., *Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de*

la Región Valenciana, Valencia, 1962, p. 622. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pp. 88-89. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, pp. 88-89. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 147, 157, 385. GRACIA BENETYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 16-18, 178-180, 217, 233. FERRI CHULIO, A., *Quart Centenari de la Santa troballa de la Mare de Déu de Campanar 1596-1996*, Valencia, 1996, p. 24. RODRIGO ZARZOSA, C., “El escultor valenciano Eugenio Carbonell mir”, *Ars Longa VII-VIII*, Valencia, 1996-1997, pp. 247-261. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 256. ÁLVAREZ CRUZ, J., “El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, 2003, nº 22, p. 14. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 25.

Casalta Ibáñez, Emilio.

Natural de Vila-real, curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde consta fue avalado por el escultor Manuel Bañón. El documento, firmado por este último, atestigua su paso por el obrador de este notable imaginero, en el que debió aprender la técnica de la escultura.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 8/ 80.

Casterá Masia, Enrique (Alzira, 1911-Madrid, 1983).

Inició sus estudios en la Escuela Municipal de Dibujo de Alzira. Durante esta etapa pasó por el estudio del fotógrafo Saúl Pascual y por el obrador del tallista de alabastro Agustín Bernia. Por mediación de Teodoro Andreu se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, pasando más tarde a la de bellas artes. En 1929 realizó varias lápidas en bronce por encargo del ayuntamiento de Castellón y el cartel anunciador de la feria y fiestas de Alzira. Durante los años de la Segunda República llevó a cabo diversos trabajos para su ciudad, como las placas de rotulación de algunas calles, los bustos de Vicente Blasco Ibáñez, y José Pau, así como diversos monumentos falleros. En 1934 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Durante la posguerra fue profesor ayudante de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y de la academia Cots, y presentó obra a la Exposición Nacional de Bellas Artes en las ediciones de 1941 y 1943, tomando parte en el concurso para reponer la estatua a San Vicente Mártir de su casalicio del puente del Mar de Valencia que finalmente fue encargada a Ignacio Pinazo Martínez. La vinculación del escultor con esta primera institución docente, iniciada en 1931, concluyó en 1944. Por esta época alternó la docencia con la imaginería llevada a cabo en su obrador del número 12 de la calle Doctor Sumsi, en ocasiones en colaboración con el escultor José Muñoz, realizando trabajos para numerosas poblaciones de la provincia de Valencia, de los que conserva documentación el Archivo Diocesano de Valencia. En 1946 tomó parte en la *I Demostración de Arte en Madera* celebrada en los salones del ayuntamiento de la ciudad del Turia. Su formación en los obradores de Juan Bautista Folía, José Terencio y Carmelo Vicent, le confirió un dominio completo del oficio, tanto del modelado y la talla en piedra, aprendida de los primeros, como de la talla en madera, que adquirió con Vicent, acreditada en la consecución en 1948 del premio extraordinario en el concurso provincial de artesanía de Valencia. En esta época tomó parte en el concurso convocado para la realización del paso procesional de la Última Cena de Valladolid que ganó Juan Guraya. En 1951 se estableció en Madrid y consiguió la medalla de plata en la VII Exposición Nacional de Estampas de la Pasión. En su obrador madrileño atendió a la realización de imágenes, retablos,

andas, monumentos y escultura de carácter funerario para diversas provincias del Estado e Hispanoamérica, destacándose el Cristo de Almansa (Albacete) y el Nazareno de Hinojosa del Duque (Córdoba). En 1978 se reincorporó a la docencia, impartiendo clases de dibujo en institutos de bachillerato de Burgos, Leganés y Madrid, hasta su jubilación en 1982. En los últimos años de su vida llevó a cabo algunos retratos y escultura decorativa al margen de los condicionantes propios del encargo.

Documentación: *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 55. BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946, s.f. *I Demostración de Arte en madera*, Valencia, Sindicato Provincial de la Madera y el Cocho, 1947. s. f. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. IX, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. RAMÍREZ, C., *Enrique Casterá Masiá escultor*, El Alfil, nº 47-48, Alzira, enero 1991. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 1095. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 77, 82-83. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en la ciudad de Valencia, estudio y catalogación*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 230. VILLAR MOVELLÁN, A., (Dir.), *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, 279. MONTAGUD PIERA, B., *Enrique Casterá Masiá escultor alcireño (1910-1983)*, Alzira, Ayuntamiento de Alzira, 2015.

Castrillo Martínez, José.

Discípulo de Luís Gilabert a decir de Alcahalí, y de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en 1882 participó en la exposición que los alumnos de la institución celebraron en el vestíbulo del teatro principal, con una cabeza de estudiante y un retrato. Hacia 1915 tomó parte en la fiesta de las fallas realizando los bocetos de algunos monumentos como refiere Ariño. No obstante el cultivo ocasional de este género de obras, se dedicó fundamentalmente a la imaginería, como atestigua la ejecución de la *Asunción de la Virgen* de Museros y las andas y trono procesional de la Virgen de Montiel de Benaguacil, estrenadas en 1905. Este último conjunto, de gran exquisitez, presenta paralelismos con las andas de la Purísima del colegio jesuita de San José de Valencia, de Modesto Pastor, cuya talla llevó a cabo el obrador de José Romero Tena, con el que se relaciona la técnica deshecha de las nubes y las expresiones vivaces de los angelitos, en la línea de algunas obras de Damián Pastor. En septiembre de 1905, consta asimismo que avaló a Manuel Feliu Davó en la Escuela de Bellas Artes, muy probablemente aprendiz de escultor en su obrador. Desconocemos cuando se asoció con José Montesinos, para constituir la razón social: “Montesinos y Castrillo”, sita en el número 23 de la calle Triador de Valencia, que con este nombre figura en la publicidad insertada en la *Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, editada por Jordá y Compañía en 1909. En 1904 figura junto a su socio como autor de las imágenes de Santa Amalia, San Pascual, y la Virgen de los Desamparados de la capilla del Asilo de Carcaixent, así como de la talla de algunos de los ángeles de sus retablos.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 16/ 127. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 359. *Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, Valencia, Jordá y Compañía, 1909. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 96. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1878. ROIG CONDOMINA, V., y SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa*, nº 13, Valencia, 2004, p. 102. FERRI CHULIO, A., *Escultura patronal valentina destruida en 1936*, Valencia, Edición del autor, 2011, p. 110. GUEROLA BLAY, V., “La capilla”, en *Desertorum Protectio*,

Doña Amalia Bosarte. Vida y Obra, Patronato Fundación Asilo Nuestra Señora de los Desamparados, Carcaixent, 2012, pp. 386-394.

Catalá Blanes, Francisco (Alcoi, 1930).

Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Burjasot, trabajando en el obrador de Francisco Marco-Díaz Pintado, profesor a la sazón en dicho centro. Más tarde se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde tuvo por profesores a Carmelo y Octavio Vicent y a Vicente Beltrán. En 1952 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Rafael Pi Belda, convocada de nuevo en el mismo año, se impuso en esta ocasión a sus aspirantes. Según Mario Antolín en 1957 consiguió tercera medalla en la exposición nacional y en 1960 una segunda medalla en el mismo certamen, aunque nada dice Pantorba al respecto. Ese último año logró medalla de oro en el Salón de Otoño de Madrid. Dedicado inicialmente a la imaginería consiguió el primer premio en el IX salón de arte universitario de Valencia. Marchó a Irún como modelista de la fábrica de porcelanas Bidasoa. De regreso a Valencia realizó modelos para cerámicas Lladró. Su contribución a la imagen religiosa valenciana se circunscribe al trono de nubes y mancebos de la Virgen de la Consolación de Llutxent, que realizó en su época de estudiante en Burjasot y a la Virgen de Tejada y los Santos Abdón y Senén de la iglesia de Yátova, según referencias del propio escultor.

Documentación: ESPÍ VALDÉS, A., *Escultura y escultores en Alcoi*, Imprenta la Victoria, Alcoi, 1974, pp. 39-43. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de Escultores Alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, pp. 48-50. GARCÍA ANTÓN, I., “El arte del siglo XX”, *Historia de Alicante*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, p. 442. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 21, 66-88, 183. ANTOLÍN PAZ, M., “Catalá Blanes, Francisco”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, III, p. 741. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 397. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 190.

Causarás Casaña, Ricardo (Valencia, 1875-Barcelona, 1953).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1896 y 1901 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganaron Emilio Calandín e Ignacio Pinazo respectivamente. En las exposiciones nacionales consiguió tercera medalla en 1901 y mención honorífica en 1904. Según Agramunt Lacruz cultivó la escultura religiosa y profana dentro de un estilo academicista.

Documentación: PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 178, 187. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 14-15, 53-54, 193-195. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 400-401.

Causarás Tarazona, Luís (Valencia, 1902-Madrid, 1985).

Hijo de Ricardo Causarás, se estableció tempranamente en Barcelona, cultivando inicialmente la pintura. Realizó su formación en la escuela de Llotja, en la que se matriculó por vez primera en 1917, consiguiendo bolsas de viaje por España y una beca para viajar a Italia. En 1931 ganó la pensión “Amigó Cuyas” otorgada por la escuela, residiendo en París, Londres, Bélgica y Portugal. Expuso en Barcelona y en la Exposición Nacional de 1934. En 1936 fue nombrado profesor auxiliar de dibujo de escultura de la Escuela de Artes y Oficios de

Barcelona, donde desempeñó la docencia hasta su jubilación en 1972. Aunque en los años treinta realizó diversas obras profanas, que para Blasco Carrascosa acusan un “fervor helénico”, su principal dedicación fue la imaginería, como se desprende de su contestación a una biografía salida al mercado de las antigüedades recientemente. Según su hijo José Luís, realizó modelos originales para los obradores de imaginería de Claudio Rius Garrich, y Josep Espelta Graciot.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “Un Causaràs sempre jove” *Ribalta*, nº 8, Valencia, septiembre de 1935, s.f. RAFOLS, J. F., *Diccionari Rafols de Artistes de Catalunya, Balears y Valencia*, Barcelona, 1985, I, p. 264. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda Republica*, Ayuntamiento de Valencia, 1988, p. 70. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 401. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 80-81.

Cervera Martí, José (Valencia, 1873 - ?).

Su formación se vincula a la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Como era habitual en su tiempo, debió iniciar sus estudios artísticos al tiempo que aprendía el oficio de escultor en algún obrador de imaginería de la ciudad, acaso el de Damián Pastor Micó, con el que compartió trabajo en la empresa escultórica del asilo de Benigánim, cuyo álbum lo menciona como “joven artista”. Su participación en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con una escultura de Nuestra Señora de Portaceli, y las pocas obras que de él conocemos, todas ellas de carácter religioso sugieren que se dedicó en exclusivo a la imaginería. En ellas se nos muestra como un escultor correcto, proclive a los modos idealizados de la imaginería del momento. Así lo demuestran las imágenes de San Félix y San Bernardo de la capilla del asilo, en tanto que las de Santa Rosa de Lima y Santa Leonor, que flanqueaban la Virgen de los Desamparados de Damián Pastor del retablo mayor, ofrecen concesiones al historicismo. La ermita del Cristo de Beniarrés conserva un interesante busto de Santa Teresa, de carácter más naturalista.

Documentación: ARABASC, *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*. Curso 1887-1888 nº 12. *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*. Curso 1888-1889 nº 70. *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*. Curso 1889-1890 nº 34. *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*. Curso 1892-1893 nº 69. *Libro de Matrícula y Exámenes. Estudios Superiores*, Sign. 44. nº 9. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, *Escultura Contemporánea*, nº 35, p. 42. *ÁLBUM de la iglesia y cripta-panteón, con sus principales objetos que Doña Leonor Ortiz Mahiques ha construido para la casa-asilo de los ancianos desamparados de Benigánim*, Barcelona, Establecimiento Gráfico Thomas, 1912. s. f.

Chambó Mir, Manuel (Valencia, 1848-1913).

Alternó la escultura religiosa con la construcción de fallas y acaso también la escultura decorativa para edificios. Según José María Bayarri fue el autor de los ángeles que flanquean el monograma de Jesús en la fachada de la iglesia de la Compañía de Valencia. Es probable que su especialidad fuera el modelado y no la talla, pues las imágenes religiosas que se le han asignado, las realizó en colaboración con otros artistas, como Luís Gilabert Ponce, o Miguel Ramírez, que participó en la construcción de las imágenes de la iglesia de San Martín de Valencia. Vilaplana Gisbert refiere la realización de una imagen de la Virgen de la Saletta para Alcoi, obra inspirada acaso en la que hizo en colaboración con Luís Gilabert Ponce para Valencia. A juzgar por la Virgen de la Saletta de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, a la que nos referimos en las líneas dedicadas a Gilabert Ponce, su estilo debió estar en la línea del realismo en boga que debió exhibir en sus obras profanas, a juzgar por los títulos de aquellas que presentó a las

exposiciones. El anuario del comercio de 1894 localiza su obrador en el número 14 de la calle Colón de Valencia.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 23. OSSORIO, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 156. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, II, pp. 51. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pp. 379-380. VILAPLANA GISBERT, J., *Historia religiosa de Alcoy desde su fundación hasta nuestros días*, Imprenta de Francisco Botella Alcoi, 1903. p. 512. TORMO MONZÓ, E., *Levante, Guías Calpe*, Madrid, 1923, p. 142. BAYARRI HURTADO, J. M., “El segle XIX, l’Arquitectura”, p. VI, *Historia de l’Art Valencià, Valencia*, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Diccionario abreviado de artistas valencianos*, Valencia, 1971, pp. 113-114. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 415. DE LAS HERAS ESTEBAN, H., “En memoria del escultor valenciano Luís Gilabert Ponce (1848-1930)”, *Archivo de Arte Valenciano LXXXVII*, Valencia, 2006, pp. 133-134.

Chaveli Carreres, Ramón (Alzira, 1878-Jerez de la Frontera, 1947).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 23 de septiembre de 1897 se matriculó en Historia del Arte, Dibujo del Antiguo y Dibujo del Natural. El 6 de junio de 1898 consta como examinado en Modelado del Antiguo y Ropajes, primer curso, con la calificación de aprobado. El 29 de septiembre de 1898 se matriculó en Antiguo y Ropajes, consiguiendo la calificación de bueno. El 28 de septiembre de 1899 se matriculó nuevamente en dibujo del antiguo de segundo curso, dibujo del natural, y modelado del natural y composición, consiguiendo las calificaciones de aprobado en las dos primeras y notable y aprobado en la última. Se estableció en Jerez de la Frontera donde se dedicó a la imaginería, realizando obra para templos de las provincias de Cádiz y Huelva. Consta que mantuvo contacto con José María Ponsoda, a quien pudo conocer acaso en el obrador de Damián Pastor, como atestigua una carta en la que le informaba de los precios y calidades de los ojos de cristal que este le solicitaba.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign. 44. nº 29. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 161. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 285. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 74. DE LA ROSA MATEOS, A., *El escultor Ramón Chaveli Carreres (1879-1947)*, Asociación Pública de Fieles de la Sagrada Mortaja, Jerez de la Frontera, 2005. ALONSO DE LA SIERRA, A., (Coord.), y PÉREZ MULET, F., *Et Alii., Guía artística de Cádiz y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, I, p. 256, II, pp. 92, 93, 341. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Guía artística de Huelva y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, p. 41.

Climent Lázaro, Joaquín (Valencia, 1884-1935).

Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Desempeño el puesto de oficial primero en el obrador de Venancio Marco Roig, donde lo recordaba Enrique Galarza, que recibió sus consejos. Participó en las actividades de la asociación Juventud Artística Valenciana. Falleció en Valencia el 22 de enero de 1935.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 16/ 107. Leg. 56/ 3/ 160. Leg. 56/ 4/ 96. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, Valencia, julio-agosto, 1947. TARONCHER MORA, V., “Las imágenes sagradas del convento de capuchinos”, *Revista de Fiestas*, L’Ollería, 1997, pp. 132-133. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 437. ORTÍ ROBLES, J. J., “Semblança d’un gran artista. Enrique Galarza Moreno”, *Revista de Fiestas*, Picassent, 2009, p. 19.

Comes Guasp, Melitón (Aldaia, 1871-1940).

Aunque se afirma que curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, no existe documentación que avale esta noticia. Se desconoce donde aprendió a tallar la madera, pero debió ser en alguno de los prestigiosos obradores que despuntaban en Valencia, seguramente el de Modesto Pastor, con el que comparte la perfección técnica y el sentido devoto que caracterizó la obra de sus discípulos. No en vano, en sus inicios se estableció en la calle Beneficencia, cerca de su probable maestro, para pasar posteriormente a la de Na Jordana, y finalmente a una finca de reciente construcción en el número 9 del paseo de la Alameda, donde regentó un obrador de notable prestigio hasta su muerte en 1940. Su establecimiento fue uno de los más conocidos en la Valencia de la época, tanto por la calidad de las obras como por el volumen de encargos que llegó a realizar, al abarcar juntamente con la imaginería la retabística y el mobiliario litúrgico de templos y oratorios, figurando durante años en la guía anual de la diócesis de Valencia. En él se formaron entre otros los escultores José María Alcácer, Guzmán, sobrino suyo, y Juan Ibáñez Castro. A pesar de las destrucciones de 1936, las escasas obras que han sobrevivido y algunas fotografías de su archivo permiten señalar que su estilo fue en todo fiel a la tendencia neobarroca en boga, que gustaba de composiciones alambicadas, a veces de dos o más figuras de canon alargado, gravitando sobre de nubes etéreas, todo ello servido con un modelado de tacto impresionista. Falleció en Aldaia el 3 de febrero de 1940, al poco de concluir la imagen del Cristo de los Necesitados de Aldaia.

Documentación: *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Madrid, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, 1894, p. 2183. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts Aplicades”, p. IV, en *Historia de l’Art Valencià*, Valencia 1957. DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1996, p. 132. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii., Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Aldaia, 2004.

Comes Mestre, Eduardo.

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El año académico 1901-1902 obtuvo la calificación de sobresaliente en anatomía artística. El 1904-1905 solicitó la pensión Roig. La circunstancia de intitularse “sucesor de José Tena”, que aparece en los proyectos de algunas de sus obras, sugiere que debió formarse en su obrador. Discípulo de Alfredo Badenes a decir de Bayarri, colaboró con el escultor José Hervás Benet, que le confió algunos de sus encargos. Su obrador estuvo ubicado en la calle J. Carsí de su pueblo natal, donde fue concejal de su ayuntamiento después de la Guerra Civil, y participó en el comité organizador de la “Exposición de Arte de Burjasot”, concurso de pintura y escultura instituido en la década de los años cuarenta por el ayuntamiento de Burjassot, en el que también colaboró el escultor Francisco Marco Díaz-Pintado, formado como él con Badenes.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 7/ 3. Leg. 54/ 12/ 91. Leg. 54/ 11/ 66. Leg. 54/ 16/ 10. Leg. 54/ 16/ 118. Leg. 54/ 17/ 78. Leg. 55 A/ 1/ 13. Leg. 55 A/ 3 / 109. Leg. 55 A/ 5/ 40. Leg. 90/ 1/ 8 A. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 542. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 601.

Coret Bayarri, Francisco (Meliana, 1885-1977).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en los obradores de Damián Pastor, y José Romero Tena, que aparece como fiador suyo en varias papeletas de matrícula en la Escuela de Bellas Artes durante los cursos 1901, 1902, y 1903. A esta época de estudiante pertenece el dibujo *Busto clásico*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cat. 2773 AE, inv. 11066). Tuvo como amigos sus condiscípulos Manuel Benedito, Vicente Navarro Romero y José Capuz. En 1909 su grupo escultórico *La Iaia* fue premiado con Medalla de Oro en la Exposición Regional de Valencia. En 1914 completó su carrera en París. En 1923 realizó junto con Desfilis la carroza del Ateneo Mercantil que tomó parte en la batalla de flores realizada con ocasión de las fiestas de la coronación de la Virgen de los Desamparados. En 1927 el ayuntamiento de Valencia le adjudicó dos figuras de mármol en altorrelieve representando el trigo y el maíz, en el concurso para decorar las enjutas del salón de fiestas del ayuntamiento. Realizó el busto del malogrado Julio Benlloch para su sepultura del cementerio de Meliana. En 1935 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y en la regional de Valencia. Durante esta época tomó parte en la realización de carrozas para la feria de Julio de Valencia, obteniendo en varias ocasiones el premio extraordinario del Barón de Cárcer. Después de la Guerra Civil se dedicó sobre todo a la imaginería en su obrador del número 7 de la calle Martí de Valencia, donde realizó obra para Alborai, Almàssera, El Palmar y Meliana. También abordó las fallas, destacando los monumentos realizados entre 1930 y 1948 para la plaza del Doctor Collado de Valencia.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 99. Leg. 54/ 3/ 154. Leg. 54/ 8/ 7. Leg. 54/ 12/ 105. Leg. 54/ 16/ 128. Leg. 54/ 17/ 47. Leg. 54/ 17/ 82. Leg. 55 A/ 3/ 88. Leg. 55 A/ 4/ 19. Leg. 55 A/ 5/ 5. Leg. 55 B/ 2/ 149. Leg. 55 B/ 2/ 201. Leg. 55 B7 5/ 35. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 36, 37, 38, p. 42. *Crónica de las solemnes fiestas celebradas en Valencia con motivo de la Coronación Pontificia de la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1923, p. 267). BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta nº 7*, Valencia, Julio, 1935, p. 4. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. Nº 2. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. PINEDO HERRERO, C., *Quatre artistes de Meliana. Una generació*, Instituto Municipal de Cultura, Meliana, 2001, pp. 79-107. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 79.

Cortés Roig, Ramón (Alzira, 1909-?).

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando la pensión Roig los cursos 1927-1928 y 1928-1929. Finalizados su formación académica se dedicó a la docencia. Figuró entre los aspirantes a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en las ediciones de 1929 y 1932. La Divina Aurora de Alzira, obra correcta de notable dignidad, atestigüa su eventual dedicación a la imaginería, sugiriendo su paso por algún obrador de imaginería valenciano.

Documentación: ARABASC., Leg. 15/ 4/ 8 F. ADV., *Arte sacro*, Expediente: 5/ 35. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 17-18, 47-48, 179. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 82.

Crespo Alonso, Antonio.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Figura entre los aspirantes a la pensión de Escultura de la Diputación de Valencia en las ediciones de 1947 y 1948. La *Purísima Concepción* de las Esclavas de María Inmaculada de Valencia, que llevó a cabo en 1947, atestigua su dedicación a la imaginería.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 14/ 98. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 20, 60, 133, 227.

Cuesta Frechina, Josefina.

Hija del escultor Francisco Cuesta, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde fue compañera de José Esteve Edo, que siempre aludía a ella al recordar sus años en este centro; y en el obrador de su padre, al que sucedió en el obrador familiar. En 1949 consiguió un accésit en la exposición Arte en Madera de Valencia. En 1951 participó en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia con una obra. Si bien se afirma que realizó la imagen de la Virgen del Patrocinio de Penáguila en los años inmediatos al final de la Guerra Civil, ésta figura firmada por su padre. En 1944 llevó a cabo la imagen de Jesús Rescatado de Crevillent y en 1946 el paso de la Oración en el Huerto, para la cofradía de la Vera Cruz de Jaén, conjunto que tras ser restaurado por el escultor Rafael Rubio Vernia se conserva hoy en Martos. El presupuesto del *Nazareno* de Alcudía de Crespins, llevado a cabo en 1948, está firmado por ella, lo cual sugiere que pudo realizarlo. Su firma también figura en la *Santa Ana* del ermitorio de la Virgen del Remedio de Chelva. En fechas inmediatas a la muerte de su padre realizó las imágenes de la Virgen de los Ángeles, San Pedro, San Pablo, y San José, que integran el conjunto escultórico del retablo mayor de la iglesia de Tuéjar.

Documentación: *I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 51. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 483. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías”, *Boletín del Instituto de Estudios Jienenses*, Jaén, 2011, nº 204, p. 452.

Cuesta López, Francisco (Ayora, 1882-Valencia, 1948).

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 30 de septiembre de 1899 se matriculó en Anatomía Pictórica y Dibujo del Antiguo, consiguiendo las calificaciones de sobresaliente con premio y aprobado. El 26 de septiembre de 1900, en Dibujo del Antiguo de segundo curso y Dibujo del Natural, consiguiendo en ambas el aprobado. El 16 de octubre de 1900, en Modelado del Antiguo de primer curso, consiguiendo la calificación de aprobado. Finalmente el curso académico 1901-1902, lo hizo en Modelado de segundo, pero no llegó a examinarse. En la escuela fue alumno del escultor José Aixa. Según José Esteve Edo, a quien Francisco Cuesta enseñó a tallar la madera, fue discípulo del escultor Juan Bernet, seguramente en el obrador de José Romero Tena como señala Bayarri, donde éste tallaba imágenes junto a Juan Bautista Palacios y Antonio Ballester Aparicio a decir de Bayarri. En 1911 modeló el relieve de la Santa Faz que la Colonia Luchentina de Valencia ofreció a la población de Llutxent conmemorando la traida de las aguas potables. Mantuvo amistad con el escultor Francisco

Teruel Francés con quien trabajó en sus inicios, a decir del dorador y pintor de Imágenes Francisco López Pardo, que lo conoció, probablemente estando con Romero Tena. Ambos hicieron durante la posguerra la gran mayoría de las imágenes de la iglesia de Muro de Alcoi. Fue uno de los artistas que apoyó las iniciativas de la asociación Juventud Artística Valenciana. Establecido con su hermano Inocencio, pintor de imágenes, para ellos trabajó el escultor Francisco Pablo Panach y posteriormente hacia 1923, por cuenta propia, según consta en un documento del gremio de imagineros existente en el Archivo del Reino de Valencia. La dirección del obrador, sito en el número 27 de la calle Alborai de Valencia figura en un grupo de la Sagrada Familia, vendido recientemente en el mercado del arte. Con anterioridad a la Guerra Civil debió llevar a cabo las andas de la Virgen de los Dolores de Benimaclet, que cabe atribuirle, conocidas por fotografía antigua, con elegante talla dorada y ángeles lampareros de cuerpo entero en las esquinas. En su obrador, situado después del conflicto en el número 6 de la calle Valencians, y en el 1 de la plaza Músico Gomis de Valencia, se formaron Francisco Serra Andrés y José Esteve Edo. En esa época realizó obras de calidad discreta, en comparación con lo ejecutado las décadas anteriores a que hemos hecho referencia, recibiendo algunas críticas de la Comisión Diocesana de Arte Sacro.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 2/ 42. Legf. 54/ 12/ 104. Leg. 54/ 17/ 97. Leg. 56/ 3/ 124. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, sign., 44. nº 322. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign., 44. nº 410. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign., 44. nº 485. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign., 44. nº 539. ARV., Legajo 2800. *Acta de juicio de agravios fechada en 27 de septiembre de 1926*. ADV., *Arte sacro*, Expedientes: 4/ 100. 4/ 100-Je. 4/ 100-So. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviògrafia a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 127. LÓPEZ PEREIRA, J. A., “Valor histórico-artístico y mensaje cristiano de la imagen de Nuestro Padre Jesús y de su carroza procesional”, *Revista de Fiestas*, Villatobas, 2004, p. 138. Entrevista con el escultor José Esteve Edo en viernes 1 de agosto de 2007.

Cuesta López, Inocencio.

Pintor de imágenes de profesión, trabajó inicialmente con su hermano, el escultor Francisco Cuesta López, del que luego se separó, estableciendo su propio obrador, a consecuencia de las rivalidades que alentaban sus respectivas esposas, a decir de Francisco Greses Almenar, trabajador suyo en los años de la posguerra. Dicho obrador, situado inicialmente en el número 4 de la calle Pintor Vilar, dirección que figura pintada en la peana de una imagen de devoción de San Antonio de Padua anterior a la Guerra Civil, a juzgar por la calidad del dorado en oro fino, radicó después del conflicto en los números 102 y 110 de la calle Guillén de Castro. En 1927 realizó un marco neogótico para el cuadro *Los Mártires de Damasco*, pintado por Eugenio Silvestre para la iglesia del Colegio de los Franciscanos de Ontinyent. Según la documentación del Archivo Diocesano de Valencia referente a la realización de la imagen del Santo Ángel Custodio de Quartell, en 1939 estaba integrado por los escultores: Fernando Llopis, Eduardo Villanueva, Antonio Greses y Fernando Doménech. El obrador se anunció en 1955 en las páginas del Anuario Católico Español.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 49. SANCHIS ALVENTOSA, J., *El Colegio de la Concepción de Onteniente en sus cincuenta años de existencia*, Valencia, 1945, p. 95. *La Acción Antoniana*, nº 79, Valencia, enero de 1927. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1955, II, p. 1113. ESPINOSA SPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel

Lara, Sevilla, 2006. p. 443. RODRÍGUEZ ILLÁN, R., “Inocencio Cuesta, insigne escultor levantino”, *Pasos de arte y cultura*, Madrid, 2007, nº 2, p. 78.

Debón Cortina, Salvador (Valencia, 1923-2008).

Trabajó inicialmente como tallista, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Posteriormente fue oficial escultor en el obrador de Antonio Sanjuán Villalba, al que ayudó entre otros trabajos, en la ejecución del grupo escultórico *El Descendimiento* para los poblados marítimos de Valencia, por encargo de la Unión Naval de Levante. Desde 1947 se dedicó a las fallas, realizando monumentos de gran complejidad en la sección especial, y finalmente al modelaje, al servicio de la firma Lladró de Tavernes Blanques, en compañía de Salvador Furió y Francisco Catalá Blanes.

Documentación: AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 489. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 187.

Devesa Sapena, Juan Bautista (Xàbia, 1904-1977).

Conocido en Xàbia como *el Santeret*, según Francisco López Pardo había sido sastre de profesión. Se afirma que antes de la Guerra Civil consiguió un vaciado de la mascarilla de la antigua imagen del Nazareno de Xàvia que más tarde utilizaría en diversas obras de este tipo iconográfico, como las de Albaida, Calpe o Gaianes. En el primer Concurso-Exposición Provincial de Artesanía de la Provincia de Alicante, celebrado en 1942, consiguió diploma de honor por su obra, y en el concurso-exposición de artesanía celebrado en Xàbia en 1943, diploma primero. Su obrador estuvo ubicado en la plaza de la Constitución de Xàbia, población natal del escultor. Realizó imaginería para Albaida, Altea, Bélgida, Benialfaqui, Benitatxell, Denia, La Font d'En Carròs, Gaianes, Palomar, Ràfol de Salem, Teulada, La Vila Joiosa, y Xàbia, en un estilo tradicional, aunque con cierta dignidad, a pesar de sus carencias formativas, que atestiguan los dibujos presentados como bocetos de las obras a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia. A pesar de su formación autodidacta su obra acusa la influencia de la tradición imaginera valenciana.

Documentación: ADV., *Arte sacro*, Expedientes: 4/ 64. 4/ 61. 13/ 76. 14/ 92. 18/ 54. CODINA BAS, J. B., “Devesa Sapena, Juan Bautista (1904-1977)”, *Diccionario Biográfico Javiense abreviado nº 79*, *El Semanal*, nº 1552, Xàbia, semana del 12 al 18 de abril de 2014. (La fuente procede de José Cholbi Vives).

Dies López, José (Llosa de Ranes, 1905-Valencia, 1969).

Miembro de una familia de artistas, trabajó desde joven en el obrador de su familia, dedicado a la labra de mármoles. Estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando la pensión Roig durante el curso 1928-1929 y en la de San Fernando de Madrid. A su etapa formativa en la escuela de Valencia pertenece el dibujo *El esclavo*, conservado en el Museo de Bellas artes de Valencia (cat. 3195 AE, inv. 11489). En 1920 se instaló en Albacete para atender los encargos del taller familiar, permaneciendo en la ciudad hasta 1926. De regreso a Valencia, en 1929 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Francisco Bolinches Mahiques. En 1931 contrajo matrimonio con Carmina Caballero Puche, joven perteneciente a una familia murciana afincada en la ciudad. En 1939 y a raíz de de los destrozos causados en la Guerra Civil decidió dedicarse en exclusivo a la talla de imágenes religiosas que realizó para Valencia, Albacete, Almería, e Hispanoamérica. En 1946 participó en la Primera Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del Ayuntamiento de Valencia con

una Virgen del Rosario entregando el rosario a Santo Domingo. En 1951 participó en la Primera Bienal del Reino de Valencia. En 1955 el obrador se anunciaba en las páginas del Anuario Católico Español. En 1967 le fue concedida la medalla nacional de Artesano Distinguido. Falleció en Valencia el 16 de julio de 1969 a consecuencia de un accidente.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 57 A/ 3/ 24. Leg. 57 B/ 4/ 16. Leg. 58A/ 7/ 22. Leg. 15/ 4/ 8 D. *Sindicato Provincial de la madera y el corcho I Demostración de arte en madera*, Valencia, 1947, s/f. ANÓNIMO, *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 51. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1955, II, p. 326. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 17. RUÍZ ROMERO, R., “Diez López, José”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IV, p. 992. SÁNCHEZ FERRER, J., “La escultura procesional de José Díes López (1905-1969) en la Semana Santa de Albacete”, *Al-Basit, Revista de Estudios Albacetenses*, Segunda época, Año XXIII, número 41, Albacete, 1997, pp. 219-239. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 504. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 76. ESPINOSA SPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. p. 200. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 90-92.

Dies Caballero, José Ángel. Diesco (Valencia, 1936).

Hijo de José Díes López, se formó con su padre y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Consiguió la Medalla de Oro del XIII del Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia. En 1969 inició sus experiencias constructivistas que aplicó a sus obras de temática profana. En 1971 tomó parte en el I Salón de Libre de Nuevas Técnicas en las Artes Plásticas, en la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona y en la Sala Joven del Ateneo de Madrid. Curiosamente la *Santa Rita* de la ermita de Beniarrés fechada ese mismo año, al igual que el *Cristo yacente* de la iglesia de San Jaime de Moncada, datado en 1964, manifiesta un concepto tradicional de la imagen religiosa, distinto al de otras obras suyas de esta época. A partir de 1979 fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Documentación: RODRÍGUEZ CHECA, M., “Dies Caballero, José Ángel (“Diesco”)”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IV, pp. 987-988. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 504-505. TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors del Patrimoni Imatger Moncadí*, Ayuntamiento de Moncada, Moncada, 2010, pp. 71-72.

Dorado Brisa, Juan (Valencia, 1874-Paterna, 1907).

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en los obradores de Venancio Marco Roig y Melitón Comes Guasp. En 1896 se estableció por su cuenta, instalando su obrador en la calle Zambrana de Murcia. De ese año era el *sepulcro* para el Cristo yacente de la cofradía de la Sangre, acaso inspirado en la tumba de San Juan Nepomuceno de la catedral de San Vito de Praga. Sus grandes ángeles influyeron la tumba de Julián Gayarre que Mariano Benlliure realizó para el cementerio de El Roncal como ha hecho notar Fernández Sánchez. En 1904 realizó *El Lavatorio*, y en 1905 *San Juan Evangelista* para la misma cofradía murciana. Falleció atropellado por un tranvía en Paterna en 1907.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 70. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1886-1887 nº 57. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1887-1888 nº 26. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1892-1893 nº 75. BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Catálogo de los*

Profesores de Bellas Artes Murcianos, Suc. De Nogués, Murcia, 1913, pp. 440-441. MELENDRERAS GIMENO, José Luís, “Escultores valencianos en Murcia durante los siglos XVIII y XIX”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1982, p. 107. “Otras obras del escultor valenciano Juan Dorado Brisa”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1985, pp. 102-104. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Dorado Brisa, Juan”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IV, p. 1025. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2014, pp. 171-172, 176-180, 184, 190, 206, 211-212, 223, 313-321, 367. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 521. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 25-26.

Espuig, José.

Domiciliado en el número 69 de la calle Guillén de Castro, figura como intermediario o “gestor artístico”, como el se denomina, en el expediente de construcción de una imagen de la Virgen de Fátima fechado en 1953, destinada a Puebla de Arenoso, conservado en el Archivo Diocesano de Valencia. En su folleto comercial, impreso en 1961, figuran modelos de imagerie de Olot, juntamente con obras en madera, como el *trono* de la Virgen de la Murta de Alcira, realizado por Peregrín Pérez Sanchis, a quien hemos de considerar el autor de las tallas que gestionó.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 31/ 31. José Espuig, *Arte Cristiano, Guillén de Castro, 69, Valencia, (España)*, 1961. (Folleto publicitario).

Estellés Achótegui, José (Valencia, 1905-1985).

Inició sus estudios como becario del colegio Álvarez de Burjassot. Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Compañero de los escultores Antonio Ballester, Rafael Rubio, Rafael Pérez Contel y Virgilio Sanchis, en 1925 concursó a la pensión de Escultura de la Diputación de Valencia, que ganó Salvador Vivó Torres. En 1935 participó en la exposición de “Derecha Regional Valenciana”. Durante la Guerra Civil sufrió la incautación de su nobrador, situado en la calle del Mar de Valencia. Escultor completo, se dedicó a la imagerie, el arte funerario y la escultura civil. Alquería d’Asnar, Doña Mencía (Córdoba), Gestalgar, Oliva, La Poble de Vallbona, y Valencia, conservan imágenes suyas. Acaso se refiere a él la Gran Enciclopedia Valenciana a propósito de Carmelo Pastor Pla de quien se afirma haber sido “discípulo de Carmelo Vicent y José Achótegui”.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 14/ 42. Leg. 57 A/ 1/ 33. Leg. 57 B/ 4/ 22. Leg. 58A/ 5/ 2. Leg. 58B/ 4/ 14. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta nº 3*, Valencia, Abril, 1935, p. 10. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat, p. X”, en *Història de l’Art Valencià*, València, 1957. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 17, 233.

Esteve Edo, José (Valencia, 1917-2015).

A los catorce años se matriculó conjuntamente en la Escuela de Artesanos y en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia. En 1939 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde tuvo por profesores a Carmelo Vicent y Francisco Paredes. Trabajó en el obrador de los escultores José Justo Villalba y en sus inicios en el de Francisco Cuesta López, donde aprendió a tallar la madera. En 1940 ganó el Primer Premio en la Exposición de Arte organizada por el Sindicato Español Universitario con la obra *Marinero*. A punto de concluir los

estudios de Bellas Artes, consiguió la Bolsa de Viaje de la Victoria, patrocinada por Capitanía General de Valencia, visitando diversas regiones de España. En 1943 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Antonio Martínez Penella. En 1945 su obra *Pax*, fue galardonada con el Premio de Escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1946 consiguió la Medalla de Oro en la exposición de Arte Universitario de Valencia. Viajó a Madrid donde conoció a José Capuz y a Juan Bautista Adsuara. En 1948 viajó a París becado por el gobierno francés, allí entró en contacto con el grupo de escultores renovadores que capitaneaba Ossip Zadkine. La influencia de este escultor se manifestó en la exposición “Manifestation d’Art” celebrada en esta ciudad en 1949. En 1950 viajó por Italia becado por el ministerio de Asuntos Exteriores, participando en una exposición colectiva que se celebró en la Via Margutta. Participó en la Primera Bienal del Reino de Valencia. De regresó a Valencia consiguió Medalla de Oro en la Segunda Bienal Iberoamericana del Reino de Valencia. Marchó a la República Dominicana donde ejecutó monumentos públicos para el régimen de Rafael Leonidas. Consiguió la plaza de profesor de modelado de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo, donde residió por espacio de dos años, y conoció al escultor Victorio Macho. En 1960 consiguió Medalla de Plata en el Concurso Nacional de escultura mediterránea de Alicante. En 1961 participó en la XII Exposición de pintores de África, celebrada en Madrid. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, de la que se jubiló en 1985. En 2000 celebró una exposición monográfica en la sala de exposiciones del antiguo almudín de Valencia. Realizó numerosas imágenes, como el *Crucificado* y *Santa Lucía* de la iglesia de Alcadozo (Albacete), la *Virgen de Agosto* y *San Juan Bautista* de Godelleta, la *Purísima Concepción* del Santuario de la Virgen del Castillo de Cullera, *San Isidro* y *San Vicente* de la iglesia de Montserrat, *San Isidro* de Viver, *San José* de Teresa, todas ellas anteriores al proceso de simplificación formal que influido por las vanguardias inició a finales de los años cuarenta. Representativas de esta nueva tendencia resultan las imágenes del retablo de la iglesia de San Martín de Valencia, iniciadas en 1959.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “El premio en escultura para Esteve Edo”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 25, 1946, s.f. *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Valencia, 1951, p. 52. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *José Esteve Edo*, Madrid, 1975. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 19. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *José Esteve Edo*, Colección Escultores Valencianos, Vicent García Editores, Valencia, 1988. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Lección magistral de José Esteve Edo. Aproximación a su mundo escultórico*, Valencia, 1992. SILVA GONZÁLEZ, M., “Esteve Edo, José”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IV, pp. 1147-1148. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 591-594. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 178-182. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 93-95.

Esteve Romero, Antonio (Valencia, 1804-1859).

Hijo de José Esteve Vilella y nieto de José Esteve Bonet, inició sus pasos de la mano de su padre, profesor de la escuela de la Real Academia de San Carlos. En 1829 fue nombrado Académico de supernumerario por una estatua de Minerva, de mérito en 1831, por un relieve del Martirio de San Eusebio, y ayudante de la clase de escultura en 1832. En 1836 consiguió la plaza de teniente-director de escultura y finalmente la de director en 1843. Realizó una amplia producción religiosa, entre la que se cuenta la mayoría de las imágenes de la iglesia de Massarrojos, templo en el que subsiste un San Juan Evangelista de vestir, que puede atribuírsele, el grupo de la Piedad de la Pobra del Duc y algunas obras que cabría juzgar representativas, como el *San Miguel* de Soneja, o el *San Jorge* de Banyeres documentado por Berenguer Mora,

ambos patronos de sus respectivas poblaciones. En ellas el aval que representaba el nombre del obrador, comportaba la garantía de transmisión de unas formas y unos tipos aceptados por la tradición y el gusto de quienes encargaban las obras. Su arte a caballo entre la herencia tardo-barroca y el frío neoclasicismo de la época, que aflora en la obra del sevillano Gabriel de Astorga (Sevilla, 1804-1895), por poner un ejemplo, debió pesar tanto como su trayectoria académica. Así, el relieve de San Eusebio por el que fue nombrado académico supernumerario, todavía presenta puntos de contacto con el barroquismo tradicional de nubes arremolinadas y rompimientos de gloria, al modo practicado por José Esteve Bonet y los escultores de su generación. Lo mismo cabría decir del San Jorge de Banyeres, documentado en 1841, en él que acaso cabría ver el eco de la imagen que su abuelo talló para Paiporta. Resulta obra notable en lo que respecta al movimiento del caballo, y la acción del santo asaetando el dragón, a pesar de la expresión añorada del rostro. Se ha atribuido al escultor la autoría de la imagen de la Virgen de la Divina Aurora de Beneixama, cuya composición recuerda la *Virgen de la Aurora* de José Esteve Bonet de San Roque de Oliva, si bien con un carácter más frío y reposado. Antonio Esteve Romero es acaso de este grupo de escultores valencianos activos durante el segundo tercio del siglo XIX, que podríamos llamar escultores isabelinos, por coincidir su madurez artística con el reinado de Isabel II, el más representativo de una saga de artistas que continuaron la tradición de sus predecesores, y ejemplo como ellos de una suerte de compromiso entre el escultor académico abocado al clasicismo y el imaginero tendente al barroquismo de la madera policromada. Su estilo, como el de todos ellos bascula entre la herencia tardo-barroca y la estética neoclásica, en su decaída aplicación a la imaginería.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pp. 4, 29. OSSORIO, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 215. BERENGUER MORA, F., *Bañeres y San Jorge*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1890? ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 370. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 129. PAYA ANDRÉS, M., *María, Divina Aurora*, Parroquia de San Juan Bautista, Beneixama, 1993, p. 43. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., “Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)”, en *La aplicación del genio, la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, p. 50.

Estopiña Ribes, José (Tavernes Blanques, 1928).

Ingresó en el obrador de Francisco Teruel Francés compaginando la práctica de la escultura con las clases en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. A consecuencia del sistema de trabajo del titular establecimiento, cuyo celo le impulsaba a realizar casi por completo la mayor parte del trabajo, a la edad de 25 años pasó al obrador del escultor José Dies López. En él estuvo por espacio de dos años, hasta que a raíz de la enfermedad de Francisco Teruel, su esposa lo llamo para que asumiera la responsabilidad de los encargos encomendados al maestro. A la muerte de Francisco Teruel en 1955, sus herederos le alquilaron el establecimiento, que se mantuvo abierto hasta 1993, año en que se jubiló. En 1955 expuso en la Feria de la Madera de Valencia. A partir de los años sesenta incorporó la renovación figurativa a algunas obras, como el paso procesional del Cristo del Amor de Oliva, que talló en 1963 en madera de cedro sin policromar. En 1970 fue nombrado maestro del Gremio del Arte de la Madera de Valencia. En 1986 obtuvo Diploma de Honor en la VIII Exposición de la Federación Provincial del Gremio de Artesanos de Valencia. Domínguez Cubero lo cita a propósito del grupo de escultores que trabajaron para el marchante José Merlo, remitiendo obras a la provincia de Jaén.

Documentación: COTS MORATÓ, F., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, Oliva, 1989, p. 72. FERNÁNDEZ OBREGÓN, F. J., “Federico Esteve, tallista, Domesticar la madera”, *Las Provincias*, Valencia, martes, 30 de octubre de 1990. p. 39. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p. 462.

Farinós Bisbal, José María (Valencia, 1886-ca. 1960).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando la pensión Roig durante el curso 1904-1905. A su etapa de formación como alumno de la escuela corresponde el dibujo *Busto clásico femenino*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cat. 2781 AE, inv. 11075). Acaso sea José María Farinós, el escultor de su mismo apellido, al que alude Bayarri a propósito de los imagineros que se formaron con Modesto o Damián Pastor. Colaboró con el obrador de Francisco Teruel y con la fiesta de las fallas. En la última etapa de su vida fue sacristán de la catedral de Valencia. Constituye un ejemplo de escultor mal remunerado, que realizó trabajos de forma ocasional. Sus obras se conservan en las iglesias de Albaida, Argelita, y Villahermosa del Río. Destruído el conjunto de imágenes de palillo de la iglesia de la Virgen de Loreto de l’Ollería, encargadas por el pintor de imágenes y dorador Bartolomé García Boluda, oriundo de esta población, se conserva el paso de la Última Cena de Torrent, que llevó a cabo en 1958, y que a causa de su fallecimiento no llegó a terminar.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 30. Leg. 54/ 12/ 15. Leg. 54/ 16/ 84. Leg. 54/ 17/ 98. Leg. 90/ 1/ 8 A. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. ROYO MARTÍNEZ, J., *Historia de la Semana Santa de Torrent*, 1996.

Farinós Tortosa, Felipe (Valencia, 1826-1888).

Discípulo de los escultores Antonio Marzo, y Francisco Molinelli, cursó estudios en la Escuela de San Carlos de Valencia, de la que llegó a ser teniente director de la clase de escultura en 1870. Tuvo una formación académica, que influyó en la diversidad de registros que su obra manifiesta, ejerciendo como miembro del jurado que había de valorar los exámenes de las enseñanzas impartidas por esta institución. En 1871 consiguió la cátedra de Escultura y en 1883 el nombramiento como profesor de su clase en los Estudios Superiores. Cultivó con éxito la escultura funeraria, y sobre todo la imaginería, que ejecutó para numerosas ciudades como Cartagena, Pamplona, Zaragoza y Montevideo a decir de Alcahalí. Dentro de este género destacaron los grupos escultóricos que hizo para Hellín, Orihuela, Sagunto o Valencia. Singularmente el paso de la Oración en el Huerto de Sagunto, formado por cinco figuras, y las dos versiones del *Descendimiento* que hizo para Orihuela y Valencia. Paralelamente a la eclosión del clasicismo en las décadas centrales del siglo, se asiste en Valencia a una nueva actitud ante la historia, de la que Felipe Farinós sería representante destacado, merced a la realización de la escultura del nuevo retablo neogótico de la catedral, proyectado por el arquitecto Ramón María Ximénez Cros en 1868. Un año antes, Farinós había tallado la *Purísima* de Biar, obra de acusada sobriedad, inspirada por el reverendo Juan García Navarro, fundador de la Felicitación Sabatina. El conjunto del retablo, integrado en lo fundamental por las imágenes de los arcángeles San Miguel y San Gabriel que flanqueaban la *Virgen de Portacoeli* de Ignacio Vergara, y el relieve con la Santa Cena del banco, inspirado en la célebre pintura de Joanes, constituye una obra de claro signo historicista, en sintonía con los frutos del romanticismo. Su participación en ella equipara la obra de Farinós con la del escultor murciano Antonio José López Palao (Yecla, 1824- Zaragoza, 1886), autor de las esculturas del ático y primer cuerpo del nuevo retablo neogótico de la catedral de Murcia, realizadas con posterioridad

a su intervención en las imágenes de la capilla de Santiago del Pilar de Zaragoza, de sólido aplomo clasicista. En 1882 Farinós tomó parte en la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos organizaron en el vestíbulo del teatro principal con un busto de León XIII. Otros trabajos fueron el *Nazareno* de Novelda, y los dos sayones que acompañan el Jesús de la *Caída* de Francisco Salzillo, de Orihuela. En ellos se percibe una caracterización que va más allá del carácter burlesco de este tipo de personajes, redundando ya en el realismo del momento.

Documentación: BOIX RICARTE, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, pp. 31-32. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 224, 225. “Necrológica y biografía de Felipe Farinós”, *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1889. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 371. TORMO MOZÓ, E., *Levante*, Madrid, Guías Calpe, 1923, p. CLXI. *Recuerdo de los actos con que la Villa de Biar celebró la traslación de los restos de su insigne hijo D. Juan García Navarro, presbítero, fundador de la Felicitación Sabatina*, Tipografía Gutemberg, Alicante, 1927, s.f. En la primera página figura una fotografía de la imagen acompañada de la inscripción: “Imagen de la Inmaculada que se venera en la parroquial de Biar (Alicante), esculpida en 1867 por Felipe Farinós según la inspiración y la dirección de DON JUAN GARCÍA NAVARRO, Pbro, fundador de la FELICITACIÓN SABATINA.”. LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat, Barcelona, 1949, V, p. 263. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 136. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., “Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)”, en *La aplicación del gemnio, la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su rproyección en la sociedad*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, p. 57.

Feliu Davó, Manuel (1892).

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, estuvo en el obrador de José Castrillo Martínez, que lo avaló ante la escuela en una papeleta de matrícula de la asignatura dibujo del antiguo, en septiembre de 1905.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 16/ 127.

Ferrándiz Llopis, Tomás (Alcoi, 1914-Madrid, 2010).

Inició su formación en la Escuela Superior de Trabajo de Alcoi, donde se matriculó de Dibujo de Adorno y Figura, y Modelado y Vaciado. Fue aprendiz en sucesivos obradores de decoración y escultura. En 1934 marchó a Madrid donde estudio en la Escuela de Artes y Oficios y más tarde en la Escuela de San Fernando. Durante la Guerra Civil expuso en el pabellón de la España Republicana en la Exposición Internacional de Paris de 1937, destacandose en la realización de carteles y dibujos de inspiración socialista. Después de la contienda, una vez terminados sus estudios en la Escuela de San Fernando, marchó a Tetuán donde fue profesor de la Escuela de Bellas Artes, pasando a los institutos de Enseñanza Media de Santa Cruz de Tenerife, Gijón, y San Fernando de Henares. Desconocemos cuando empezó a realizar imágenes, pero pudo ser en los primeros años de la posguerra, momento en el que llevó a cabo el púlpito de la iglesia de Beneixama. Su contribución al género se vincula a unas pocas obras llevadas a cabo para su ciudad en la década de los sesenta. El crucifijo de la ermita de San Cristóbal (1961), hoy en la iglesia de San Roque, el Corazón de Jesús (1963) y el *Via Crucis* de San Mauro.

Documentación: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, pp. 52-53. ESPÍ VALDÉS, A., *Escultura y escultores en Alcoi*,

Imprenta la Victoria, Alcoi, 1974, pp. 79-87. GARCÍA ANTÓN, I., “El arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, p. 436. ANTOLÍN PAZ, M., “Ferrándiz Llopis, Tomás”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, V. pp. 1275-1276. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 262. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 175. BONET, J. M., Y CASTILLO, F., *Clamor de guerra, esculturas y dibujos de Tomás Ferrándiz (1936-1939)*, Galería José de la Mano, Madrid, 2012.

Ferre Beneyto, Blas (Bocairent, 1900-?).

Fue discípulo del escultor Amador Sanchis, que consta como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes de Valencia correspondiente al curso 1918-1919, si bien existe documentación suya de su vinculación al centro en el curso 1914-1915.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 3/ 88. Leg. 56/ 10/ 77.

Furió Carbonell, Salvador (Valencia, 1924-2012).

Discípulo de Carmelo Vicent Suria, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1946 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1951 presentó en la Bienal de Valencia un barro cocido titulado *Retrato*. Cultivó la imaginería y últimamente y de forma conjunta a este género la realización de modelos para cerámicas Lladró, para cuya firma realizó los originales de numerosas figuras, entre ellas las de un Nacimiento. Su obrador estuvo situado en el número 11 de la calle Guadalaviar. En 1958 se anunciaba en el Anuario Católico Español, donde se da noticia de algunas de sus mejores obras, como un *San Miguel* para Córdoba y los pasos de la *Santa Cena* y *La Flagelación* de Baracaldo.

Documentación: *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Catálogo, Valencia, 1951, p. 52. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1958, III. p. 148. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 20, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II. p. 669. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 187.

Fuster Seguí, Juan.

Natural de Sueca, donde destacó como militante carlista y alcalde de la ciudad durante la posguerra, se desconoce todo acerca de su formación artística. Se afirma que en esa época llevó a cabo las imágenes de los santos Abdón y Senén de Albalat de la Ribera, el Nazareno de Alzira y la Magdalena de Sollana. En el expediente para la construcción de las imágenes de Albalat conservado en el Archivo Diocesano de Valencia, figura como: “escultor de Arte Religioso Establecido en Sueca”, y así lo sugieren los estuches con ojos de cristal que se conservan de su antiguo obrador. Las biografías de su hijo, el escritor Joan Fuster Ortells (Sueca, 1922-1992), suelen señalar al padre como escultor, tallista de imágenes y profesor de dibujo. Asunción Alejos señala su intervención en la restauración de la talla de la cúpula y las imágenes de los Santos Abdón y Senén, San Luís Gonzaga y la Dormición de la Virgen de la iglesia de Albalat. Las noticias de Ferri Chulio sobre su mediación en el encargo de las andas y trono procesionales de la Virgen de Sales y los Santos Abdón y Senén de Sueca, sugieren que su verdadera profesión pudo ser en cambio la de pintor de imágenes o dorador, como se desprende del texto de su tarjeta de visita: “Juan Bta. Fuster escultor y dorador”, pegada en la peana de un Niño Jesús de escayola en el mercado del arte. La colección de pinturas al óleo de temática costumbrista de la casa familiar de Sueca que lleva su firma, la serie de estampas devotas, y el

dibujo para un grupo procesional del Santo Entierro, de la misma colección, apuntan en este sentido.

Documentación: ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 4/ 23; 22/ 25. ALEJOS MORÁN, A., “Albat de la Ribera, Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol”, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1986, p. 462. MONTAGUD PIERA, B., *Imágenes de la Pasión, Semana Santa de Alzira*, Ayuntamiento de Alzira, Alzira, 2006, pp. 129, 133. FERRI CHULIO, A., *Escultura Patronal Valentina destruida en 1936*, Edición del Autor, Valencia, 2011, pp. 314, 316.

Gabino Pariente, Alfonso (†Valencia, 1975).

En 1911 realizó su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Formó parte de la asociación Juventud Artística Valenciana, tomando parte en la exposición de 1917 con las obras *Retrato de hombre* y *Autorretrato*. Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 con un crucifijo tallado en madera. En 1934 consiguió el Premio Nacional de Escultura. Al Salón de Otoño de dicho año envió el grupo alegórico *La República*, y los bustos de Andrés Lambert, Luís Matoses, Emilio Montichelvo y Amparo Gabino. En 1935 participó en el concurso del centenario de Lope de Vega con un relieve que mereció un accésit, juntamente con el de Antonio Ballester Vilaseca. Durante la posguerra llevó a cabo algunas obras de imaginería para Manises y Valencia. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia, con la imagen del Corazón de Jesús que realizó para las Esclavas del Sagrado Corazón de Valencia. En 1947 expuso en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, de cuyo evento dio cuenta el noticiario Nodo de 21 de abril de ese año. En 1961 llevó a cabo las imágenes de los titulares y el crucifijo de la colegiata de San Bartolomé de Valencia, en una línea esquemática y estilizada.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 1/ 6F. Leg. 55 B/ 2/ 71 A. Leg. 55 B/ 5/ 67. Leg. 56/ 2/ 31. Leg. 56/ 2/ 36. Leg. 56/ 4/ 66. BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura”, Ribalta, nº 7, Valencia, julio 1935, p. 13. *Sindicato Provincial de la Madera y el Cocho, I Demostración de arte en madera*, Valencia 1947, s/f. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II. p. 977. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 103-104.

García López, Fulgencio (Valencia, 1915-1994).

Realizó sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Arte de Valencia. En 1934 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Durante la Guerra Civil destacó como cartelista, en favor de la causa republicana. En 1940 logró en segundo premio en el concurso de carteles de fallas. En 1945 consiguió un accésit en la Exposición Nacional de Bellas Artes, a raíz de la cual el Círculo de Bellas Artes de Valencia le dedicó un homenaje a él y a José Esteve Edo, que había conseguido primera medalla. Trabajó en un obrador de la calle Tosalet de Valencia y en el de José Justo Villalba, cuya influencia resulta patente en la Asunción de la Virgen que ejecutó para la iglesia de Les Coves de Vinromà, en la línea de sus grupos de Denia, Vall de Uixò y Planes. Se conoce asimismo un Salvador, cuya fotografía publicó Bayarri en su *Historia del Arte Valenciano*. Alternó la imaginería con la pintura, la construcción de decorados, monumentos y fallas, trabajo éste último que en lo sucesivo constituyó su principal ocupación. Destacó también como modelista de cerámicas Lladró, donde realizó algunos de los mejores modelos de la firma, dirigiendo su aula de escultura.

Documentación: *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José

Meliá. Valencia. 1934. p. 29, nº 33. ALCANIZ CHANZÁ, J., 1994 (necrológica 21 abril 1994 Levante). AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 725-726.

Garnelo Fillol, Isidoro (Enguera, 1867–Valencia, 1939).

Más conocido por su obra pictórica, estudio en la Escuela del Ateneo Casino Obrero y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1888 se presentó a los ejercicios de la pensión de pintura de la Diputación de Valencia, que fueron suspendidos por anomalías administrativas. En 1891 consiguió la pensión de pintura, con la obra *La resurrección de la Hija de Jairo*. En 1895 su lienzo *La Profecía de San Vicente Ferrer al futuro papa Calixto III*, pintado en Roma durante el disfrute de la pensión, obtuvo una Segunda Medalla en la Exposición Nacional. En 1897 consiguió la cátedra de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Fue designado suplente del tribunal que debía juzgar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia los años 1912, 1929, y titular del tribunal de la misma pensión en 1932. En 1927 alcanzó la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Valencia que dirigió hasta la Guerra Civil, en que fue destituido de todos sus cargos. En la escultura fue discípulo de José Guzmán Guallar. Cultivó la imaginería, realizando algunas obras de gran empaque, en cuanto a tamaño y composición, como el grupo de la Virgen de las Escuelas Pías que se veneraba en el retablo mayor de la iglesia de San José de Calasanz de Valencia, o el *San Miguel* de piedra para la portada de la iglesia parroquial de Enguera. Algunas obras menores, como la *Purísima* del colegio franciscano de Ontinyent, reproducida en la obra de Sachis Alventosa sobre el colegio, el Corazón de Jesús, que publicó la revista Ribalta, o el Niño Jesús de los Carmelitas de Caravaca, por fortuna conservado, muestran el elevado nivel técnico de la talla practicado por los obradores valencianos del momento, orientado a un realismo anecdótico de pliegues quebrados, nubes deshechas y cabellos minuciosos. Su última obra, realizada en 1939 fue el modelo para el San Miguel del retablo mayor de Enguera, que se conserva en su iglesia, inspirado en el antiguo de Ignacio Vergara, que a su muerte ejecutó Enrique Giner Canet.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 25. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 nº 5. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 88. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 Dibujo del natural nº 5, Paisaje nº 4. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1886-1887 nº 35. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 134. “Necrológica del pintor Isidoro Garnelo”, *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1940, p. 695. SANCHIS ALVENTOSA, J., *Colegio de la Concepción de Onteniente en sus cincuenta años de existencia*, Talleres gráficos editorial Guerri, Valencia, 1945, XLI. Fig. 55. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. IV, en *Història de l’art Valencià*, Valencia, 1957. BARBERÁN, J., *Homenaje de Enguera a Jaime Garnelo*, Valencia, 1965. AA. VV., *Homenaje al pintor y escultor Isidoro Garnelo Fillol*, Enguera, 1966. BARBERÁN, J., “Isidoro Garnelo y Fillol. Pintor y maestro (1867-1939)”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1967, pp. 29-46. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, pp. 162-163, GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 16, 18. MUÑOZ IBÁÑEZ, M., “Garnelo Fillol, Isidoro”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VI, pp. 1578-1579. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 742.

Gerique Chust, José (Valencia, 1868-1943).

Se formó en el medio artesanal. En su obrador situado en los números 10, 12 y 14 de la calle Caballeros de Valencia estuvo el escultor Venancio Marco. Tomó parte en la Exposición Artística del Congreso Eucarístico celebrada en Valencia en 1893, con una imagen del Corazón de Jesús, consiguiendo medalla de cobre. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con un retrato en yeso. En el Anuario Mercantil e Industrial de Valencia y su Reino de 1910, figura por duplicado en los elencos de escultores y doradores. Mantuvo relaciones con la asociación Juventud Artística Valenciana, participando en la Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas de Valencia de 1920. En ese año el obrador se anunciaba en la revista Oro de Ley. El obrador realizó diversos pasos procesionales para Plasencia (Cáceres), y La Unión (Murcia). En 1925 llevó a cabo la Santa Cena de Crevillent, con cabezas manos y pies de madera y ropajes de tela endurecida. Después de la Guerra Civil su obrador radicó en el número 34 de la calle Císcar de Valencia. A esta época corresponde la imagen de la *Virgen de los Dolores* de Torís y la *Purísima* de San Miguel de Catarroja en cuyo expediente en el Archivo Diocesano de Valencia figura como “Estudio de arte religioso (decorador)”. En 1943 el obrador se anunciaba en la *Guía de la Iglesia y de la Acción Católica Española*.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 178. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 299. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 nº 32. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 62. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 13. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, tomo II, pp. 43, 51. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 47, p. 43. *Anuario Guía Mercantil e Industrial de Valencia y su Reino*, Editores Proprietarios Jordá y Compañía, Valencia, 1910, pp. 391, 396. *Oro de Ley*, Año V, nº 142, Valencia, 21 de marzo de 1920. *Guía de la Iglesia y de la Acción Católica Española*, Secretariado de publicaciones de la Junta Nacional de la A. C. E., Madrid, 1943, p. 978. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, p. 130. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II. p. 757. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 74. ALONSO DE LA SIERRA, A., (Coord.), y PÉREZ MULET, F., *Et Alii., Guía artística de Cádiz y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, II, p. 82.

Gerique Chust, Manuel.

Curso estudios es la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dedicándose probablemente a la imaginería como muchos miembros de su familia.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 234. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 393.

Gerique Chust, Rafael.

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, a esta época de alumno pertenece el dibujo *Cabeza masculina*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (cat. 1998 AE, inv. 10325). En 1893 participó en la exposición artística celebrada con ocasión del Congreso Eucarístico Nacional de Valencia con una imagen del Corazón de Jesús, consiguiendo mención honorífica. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con una escultura de la Purísima Concepción. El Anuario Mercantil e Industrial de Valencia de 1910 lo recoge por

duplicado en los elencos de escultores y doradores. Su obrador estuvo ubicado en el número 24 de la calle Caballeros.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C, Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 200. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 nº 33. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 61. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1888-1889 nº 86. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del primer congreso eucarístico nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, II, Valencia, 1894, pp. 43, 51. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 49, p. 43. *Anuario Guía Mercantil e Industrial de Valencia y su Reino*, Editores Propietarios Jordá y Compañía, Valencia, 1910, pp. 391, 396.

Gerique Chust, Vicente (Valencia, 1878-?).

Miembro de una destacada familia de artistas, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 23 de septiembre de 1897 se matriculó en Historia del Arte, Dibujo del antiguo y Dibujo del natural, consiguiendo la calificación de notable en modelado y ropajes de segundo curso, en 6 de junio de 1898. En el mismo año curso la asignatura de modelado del natural, consiguiendo la calificación de bueno. Participó en la Exposición Regional de 1909 con una *Purísima*. Mantuvo amistad con el pintor Ricardo Verde. En su obrador trabajó el escultor Francisco Pablo y en sus inicios el escultor Rafael Pérez Contel. Después de la Guerra Civil se estableció en la población de Pego, localidad natal de su mujer, realizando imágenes de calidad discreta para Alpatró, Benirrama, Benissivà, La Font d'en Carròs, Oliva, Orba, Pego, y Tormos. El paso procesional *El Prendimiento* de Gandía, realizado en 1952 y algunas de las imágenes de Pego revelan una calidad superior, evidenciando posiblemente otra mano.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 218. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign. 44. nº 31. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 48, p. 43. BAYARRI HURTADO, J. M., "Homenaje al señor Ponsoda", *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. AGRAMUNT LACRUZ, F., "La ejemplar aventura artística de Rafael Pérez Contel", *Pérez Contel Escultor*, Valencia, 1987, pp. 23, 24.

Gerique Olmos, José.

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dedicándose probablemente a la imaginería como otros miembros de su familia.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº205.

Gerique Roig, Francisco.

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dedicándose probablemente a la imaginería como otros miembros de su familia, si bien se desconoce si fue escultor o pintor de imágenes. Consta que en 1947 llevó a cabo una imagen de la beata Inés de Benigánim para el convento de Santa Úrsula de Valencia, en cuya documentación se intitula escultor.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 4/ 104. Leg. 55 B/ 6/ 71. Leg. 55 B/ 6/ 74. Leg. 56/ 3/ 64. Leg. 56/ 4/ 50. Leg. 56/ 14/ 165. A.D.V., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 77.

Gerique Roig, José (Valencia, 1894-?).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dedicándose probablemente a la imaginería al igual que otros miembros de su familia. Relacionado con él está el grupo de Santiago, titular de su iglesia de Lorca, llevado a cabo durante la posguerra.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 A/ 4/ 6. Leg. 55 A/ 5/ 62. Leg. 55 B/ 2/ 78. Leg. 55 B/ 2/ 234. Leg. 55 B/ 2/ 242. Leg. 55 B/ 5/ 68. Leg. 56/ 3/ 65. Leg. 56/ 4/ 51.

Gil Andrés, Francisco (†Valencia, 1976).

Natural de la pedanía de Carpesa, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando la pensión Roig durante el curso 1928-1929. En 1935 participó en la exposición de “Derecha Regional Valenciana”. Escultor preferentemente lapidario, se dedicó desde la posguerra a la imaginería en sociedad o en colaboración con otros escultores como Octavio Vicent y Arturo Bayarri, con el que en 1945 adquirió a los familiares de Venancio Marco el obrador que este había regentado en el número 12 de la calle Caballeros de Valencia. En 1958 dicho obrador se anunciaba en las páginas del Anuario Católico Español. En 1976 fue arrendado por sus hijas al escultor Federico Esteve.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 15/ 4/ 8 D. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta nº 3*, Valencia, Abril, 1935, p. 10. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 11/ 79. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1958, III, p. 670. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 759.

Gil Moreno, Pedro (Vila-real, 1923-Sant Cugat del Vallés, 1993).

Su formación se circunscribe al obrador de Pascual Amorós, en el que entró a la edad de 16 años, terminando los trabajos que quedaron en él al fallecimiento del maestro, acaecido en 1943. Durante esta etapa, enmarcada en la inmediata posguerra, destaca la colaboración con Amorós en la reposición de la destruida imaginería de la iglesia de San Jaime de Vila-real, en la imagen del titular, San Antonio Abad, y la Virgen de la Aurora, así como del ermitorio de la Virgen de Gracia patrona de la ciudad, con el busto del Padre Eterno que corona el retablo. A raíz de la consecución de una beca otorgada por la Diputación de Castelló, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Vinculado a la Compañía de Jesús desde 1950, su posterior profesión religiosa, y el Concilio Vaticano II, condicionó su obra hacia la estética del *aggiornamento*. A ella se vinculan ciertos rasgos de esquematización, simplificación y estilización de las imágenes que realizó a partir de entonces, caracterizadas no obstante por el ideal de belleza y el sentido compositivo adquiridos en el obrador de su maestro. El relego del realismo explica con todo, la mediocridad de algunas obras de inspiración historicista, como el *San Jaime*, de la iglesia de Barcelona del mismo nombre, el *Crucifijo* de Alcolea del Cinca (Huesca), *San Lorenzo*, o el *Cristo de los Afligidos* de San Jaime de Vila-real. Cultivó también el belenismo.

Documentación: HEREDIA ROBRES, J., *Pedro Gil S.J., escultor.*, Vila-real, 2004.

Gilbert Ponce, Luís (Valencia, 1848-1930).

Discípulo del escultor Antonio Esteve Romero (†Valencia 1859), Luís Gilbert Ponce ha pasado a la posterioridad por haber sido el único maestro de Mariano Benlliure, en cuyo obrador estuvo por espacio de unos pocos días. Recordado por su eminente discípulo como un “escultor modesto, que preferentemente hacía imágenes de madera”, alternó la escultura con la

docencia en la escuela de Bellas Artes de Valencia, donde se había formado con el escultor Francisco Molinelli Cano, participando en diversas exposiciones, como la de la Sociedad Económica de Amigos del País de 1867, en la que presentó un busto en yeso, que mereció Medalla de Bronce, la regional aragonesa de 1868, en la que tomó parte con una imagen en madera de la Purísima Concepción que fue premiada con Medalla de Bronce. En 1882 tomó parte en la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Valencia organizaron en el vestíbulo del teatro principal, con una lápida en mármol con el retrato de su padre. En 1894 pasó a desempeñar el cargo de escultor del Museo Anatómico de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, ocupación que debió influirle en la asimilación del realismo, en ese año su obrador radicaba en la cercana calle del Torno. En 1879 tomó parte en el concurso convocado en Valencia para erigir un monumento a Jaime I. Su proyecto no fue premiado, como tampoco el de ninguno de los escultores valencianos que habían concursado, aunque le fue otorgada una compensación de 2000 reales. En 1907 fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En la Exposición Regional de Valencia de 1909 presentó varias obras en yeso, entre las que destacan: *Busto griego* y *El cardenal Monescillo* conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Fue designado miembro del tribunal que debía otorgar las pensiones de escultura de la Diputación de Valencia los años 1880, 1896, 1902, 1912, 1921, 1925, 1929. Al igual que ocurre con Antonio Yerro y otros escultores valencianos del período, la preocupación realista se advierte únicamente en retratos, como el del arzobispo Antolín de Monescillo, resultando difusa en su obra religiosa, recogida en un cuaderno manuscrito conservado por sus descendientes donde anotaba los encargos. En ella se percibe el apego al idealismo tradicional, matizado con un tratamiento realista en el detalle de las figuras infantiles. Destaca la imagen de la Virgen de los Desamparados para la iglesia de San Vicente de Sevilla, obra influida por la tradición de la primera mitad de siglo. Recientemente se ha identificado una Virgen de los Desamparados en colección particular, obra devocional, que evidencia el tratamiento minucioso de los detalles, propio de la talla de los obradores valencianos del momento. El grupo de Nuestra Señora de la Saletta que realizó para la iglesia de Santo Tomás de Valencia en colaboración con Manuel Chambó, conocida por una antigua fotografía, revela en cambio una mayor preocupación por el realismo, en la expresión de los rostros, de un vivo naturalismo cercano a las figuras de los belenes napolitanos y al mundo italiano en general, al que remite la enrayada de rayos rectos, ajena a los usos habituales en Valencia.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 36. OSSORIO, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 288. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 376. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Diputación de Valencia, Valencia, 1955, p. 319. MARTÍN CABALLERO, F., “Como viven los valencianos en Madrid”, 1917, Citado por: MONTOLIU SOLER, V., *Mariano Benlliure*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2009, p. 263. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, pp. 211-212. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 167. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 23. DE LAS HERAS ESTEBAN, H., “En memoria del escultor valenciano Luís Gilabert Ponce (1848-1930)”, *Archivo de Arte Valenciano LXXXVII*, Valencia, 2006, pp. 131-145.

Giner Canet, Enrique (Nules, 1899-1985).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1914 y 1920. En 1921 consiguió Medalla de Oro en la Exposición de Bellas Artes del Protectorado Español de Marruecos. En 1923 marchó a Madrid, para trabajar en los talleres del padre Félix Granda junto Julio Vicent, frecuentando las clases de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1924 regresó a Valencia para ayudar al escultor Eugenio Carbonell Mir e impartir la docencia en la Escuela de Bellas Artes. En 1928 consiguió el primer accésit en el Concurso Nacional que había de premiar la medalla del Centenario de Goya. En 1934 participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia, y en 1935 en la exposición “Derecha Regional Valenciana”, y en el concurso del centenario de Lope de Vega con un relieve. En 1939 fue nombrado catedrático de Grabado en Hueco de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1940 ganó el Primer Premio en el concurso convocado para fallar la medalla que había de otorgarse a los premiados en las exposiciones nacionales, y la medalla conmemorativa del IV Centenario de Juan Luís Vives. Durante los años 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1952, 1953, 1966, y 1968 formó parte del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia. Entre 1960 y 1966 fue secretario de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, desempeñando la docencia hasta su jubilación en 1969. En 1973 fue nombrado académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Falleció en Nules en 1985.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 4/ 100. Leg. 55 B/ 6/ 64. Leg. 56/ 2/ 95. Leg. 56/ 3/ 63. Leg. 56/ 6/ 6. Leg. 56/ 8/ 24. Leg. 56/ 8/ 25. Leg. 56/ 8/ 26. Leg. 56/ 8/ 60. Leg. 56/ 13/ 101. Leg. 57 A/ 4/ 13. Leg. 58B/ 3/ 24. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 28, nº 15. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta nº 3*, Valencia, Abril, 1935, p. 10. BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura”, *Ribalta nº 7*, Valencia, julio 1935, p. 13. *Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, I Demostración de arte en madera*, valencia 1947, s/f. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 18, 19, 20, 21, 22. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Giner Canet, Enrique”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, VI, p. 1652. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 774-775. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 99-100. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 114-116.

Giner Lloria, Juan († Valencia, 1936).

Aunque se afirma que realizó la imagen de San Vicente del Altar del Carmen de Valencia, fue dorador de profesión. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura como escultor en una papeleta de matrícula. Mantuvo estrechas relaciones con la asociación Juventud Artística Valenciana, participando en la Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas de Valencia de 1920. Fue profesor de dorado y policromía en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia. Llevó a cabo el dorado del antiguo retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Valencia y la policromía de las nuevas imágenes labradas por Amador Sanchis para este templo. Murió asesinado por los marxistas en 1936.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 13/ 112. SANCHIS SIVERA, J., *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia, Monografía Histórico-Descriptiva*, Imprenta de Vives Mora, Valencia, 1913. GARCÍA CASARES, M. D., Y HUERTA PANACH, M. D., “Juan Giner Lloria”, en *Testigos de la Fe*,

Benimaçlet 1936-1939, Rayton Impresores, Valencia, 1996, s. f. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Albatros, Valencia, 1999, II, p. 774.

Giner Masegosa, Juan (Alicante, 1902-Polinyà del Xúquer, 1972).

Hijo de Blas Giner, escultor natural de Benissa, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Se dedicó a la imaginería estableciendo inicialmente su obrador en el número 26 de la calle Gobernador Viejo de Valencia, donde en el argot del oficio era apodado *El Morrut* y más tarde en número 30 de la calle Cervantes de Polinya del Xúquer. Posteriormente se trasladó a un bajo situado en la calle Pintor Lorenzo Casanova, esquina a Pintor Aparicio de Alicante, regresando de nuevo a Valencia. Alternó la imaginería con la docencia y la realización de figuras de cerámica, actividad a la que se dedicó durante los años 50 y 60, exponiendo sus piezas en Madrid y Valencia. De su obra destaca la Virgen de Montesa, réplica de la que se perdió en 1936, y el paso de la Flagelación de Alicante, destruido en un incendio. Existen imágenes suyas en Alberic, Alicante, Almudaina, Alzira, Baeza, Montesa, Paterna, Polinyà del Xúquer, y Riola.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 14/ 126. Leg. 57 A/ 3/ 5. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Alicante, Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974, pp. 54-55. GARCÍA ANTÓN, I., “El Arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, p. 436. MONTAGUD PIERA, B., “*Juan Giner Masegosa, escultor imaginero. El paso procesional del Descendimiento de la Cruz*”, Alzira, Semana Santa, 1987. SAMPEDRO FORNER, J. C., *Paso a paso, Semana Santa*, Alicante, 2000, p. 42. MONTAGUD PIERA, B., *Imágenes de la Pasión*, Comisión Falla Plaça Major, Alzira, 2006, pp. 249-252. MARCO GARCÍA, V., *La Mare de Déu del Castell de Montesa i les variacions en la seua iconografia. Dels models sis-cenistes a l’obra de Juan Giner Masegosa a la postguerra, en torn a la Mare de Déu de Montesa*, Parroquia de la Asunción de la Virgen de Montesa, Montesa, 2005, pp. 46-54.

Gómez López, Victorino. Victor-hino (Azuebar, 1890-Castelló, 1974).

Natural de Azuébar, cuando contaba siete años de edad sus padres se trasladaron a Valencia. Esta circunstancia le permitió seguir su vocación, entrando en los obradores de Gabriel Borrás y Amador Sanchis. En 1905 ingresó en la Escuela de Bellas Artes, teniendo como condiscípulos a Marco Díaz Pintado, Ramón Mateu, y Julio Vicent Mengual. Entre los profesores que más le influyeron se encuentran los escultores José Aixa y Eugenio Carbonell. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909, con un estudio de ropajes. Trabajó en los obradores de Ricardo Soria y José Guzmán. En 1919 siguiendo el consejo de su maestro Francisco Paredes se trasladó a París, donde entró en contacto con la escultura moderna que capitaneaba Rodin, Maillol, y Bourdelle. De regreso a España se estableció en Madrid, donde frecuentó los obradores de Gabriel Borrás y Mateo Inurria. Vuelto a Valencia, siguió estudios de modelado en el Círculo de Bellas Artes, con Carmelo Vicent, Vicente Beltrán y Rafael Alemany. Se estableció por su cuenta en la calle Jesús, trasladándose posteriormente a la calle de Ruzafa, donde realizó escultura funeraria y conmemorativa. En 1928 consiguió el Segundo Premio de Escultura en la Exposición de Artes Plásticas del Patronato Nacional de Turismo. En 1930 ganó el premio convocado por el Ayuntamiento de Valencia para realizar una lápida a Canalejas. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934. En 1935 se presentó al concurso del Centenario de Lope de Vega con un relieve. En 1951 participó en la primera bienal del Reino de Valencia. Desde 1953 fue profesor de modelado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Consiguió una tercera medalla en 1957 con un busto del pintor Genaro Lahuerta reproducido en el anuncio del obrador que en 1955 insertó en el Anuario

Católico Español, en el que figura una de las versiones de La Flagelación de Alzira. Fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su obra se reparte entre la escultura pública, con bustos, lápidas para rotulación de calles, y la imaginería, llevada a cabo después de la Guerra Civil para Alzira, Fortaleny y Villanueva de Castellón.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 8/ 2. Leg. 54/ 15/ 8. Leg. 55 A/ 3 / 86. Leg. 55 A/ 4 / 3. Leg. 55 A/ 5/ 74. Leg 55 B/ 2/ 43. Leg. 55 B/ 4/ 71. Leg. 55 B/ 6/ 158. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, “Enseñanza Artística”, nº 57. p. 7. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 64. *Primera exposición bienal de arte del reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, pp. 56, 61. *Anuario Católico Español*, Madrid, II, 1955, p. 216. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’Actualitat, p.VIII”, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Gómez López, Victorino (“Victor-Hino”)” en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VI, p. 1700. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 265. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 101-103.

Gómez Montón, Efraín (Benaguacil, 1924-Cullera, 2008).

Inició su formación en 1939 en el obrador de José Pérez Gregori, quien durante la Guerra Civil se había hospedado en la casa de sus padres en la población de Benaguacil. A la muerte de su maestro en 1943, trabajó con su sucesor, Fernando Llopis Cloquell. Posteriormente ingresó en el obrador de imaginería de Antonio Royo Miralles de la calle Trinitarios, que abandonó para entrar en el de Enrique Galarza Moreno, a quien siempre reconoció como su maestro. Durante su etapa de formación realizó obras para otros escultores, como Federico Siurana o Peregrín Pérez Sanchis, compatibilizando su trabajo como imaginero con los estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Terminados sus estudios, en 1947, 1948, y 1949 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, y participó en la VII exposición de Arte Universitario de Valencia, mereciendo los elogios del profesor Felipe María Garín. En 1953 se estableció por su cuenta, asociándose con el tallista Vicente Ibáñez, en un local ubicado en el número 30 de la calle Caballeros de Valencia que se anunció en el Anuario Católico Español, adquiriendo más tarde el obrador de Enrique Galarza en la plaza Pintor López. Simultaneó la docencia como profesor de dibujo en la Universidad Laboral de Xest con los encargos de imaginería. De su abundante obra, marcada por un prodigioso oficio y la influencia de su maestro, Enrique Galarza, merece destacarse la imagen de la Virgen de los Lirios de la iglesia de San Mauro de Alcoi, los tronos de nubes de San Blas de Bocairent y la Virgen de la Paz de Villar del Arzobispo, el conjunto de imágenes del retablo mayor de la iglesia de San Jaime de Benidorm, la Virgen de los Dolores de la cofradía Marraja de Cartagena y los pasos procesionales *La Entrada de Jesús en Jerusalén* de Sigüenza y Gandía, *El Beso de Judas* y *La Última Cena* de Vitoria, y el *Crucificado* y el *Descendimiento* de Abarán.

Documentación: GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 20. TAMARIT ORTEGA E., *Elementos plásticos, socio-económicos e ideológicos en la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, Universidad Politécnica de Valencia, 1987, I, p. 319. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1955, II, p. 672. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Gómez Montón, Efraín”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VI, p. 1704. BERENGUER PALAU, L., *Artistas valencianos contemporáneos*, Valencia, 1998, III, pp. 142-143. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 794-795. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 188. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el

vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p- 462.

González Latorre, Modesto (Valencia, 1909-1996).

Formado en el taller de Pío Mollar, y la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, alternó la imaginería con la realización de decoraciones y fallas desde 1932, labor en la que gozó de gran prestigio. En su taller se inició el artista fallero José Martínez Mollá. En una entrevista publicada en el diario Levante en 1961 destacaba el papel de la imaginería en su obra. Las imágenes de la Virgen del Rosario, Santa Rita y San Roque de la iglesia de Aldaia, y el San Pancracio de la iglesia de San Martín de Valencia, atestiguan su crédito como imaginero. Falleció en Valencia el veinte de septiembre de 1996.

Documentación: AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 803, 804. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 76.

Grafiá Jornet, Rafael (Valencia, 1924-2011).

Inicio su formación en el obrador de imaginería de Vicente Tena Fuster. De allí pasó al que regentaban José March y José Hidalgo, en la calle Na Jordana. Por mediación de un sacerdote amigo de la familia consiguió entrar de aprendiz en el prestigioso obrador de Pío Mollar, simultaneando el trabajo con las clases en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia, en la que tuvo como profesores a Roberto Rubio Rosell, José Navas Escuriet, y Américo Salazar. De esta época en el obrador de Pío Mollar, donde recibió los consejos de Vicente Sahuquillo quien le enseñó según afirmaba a “peletar”, o resolver el plumaje de las alas de los ángeles, era el *San José* de la capilla de la casa Beneficencia de Valencia, realizado íntegramente por él, en contra de lo acostumbrado en el obrador en la que cada operario llevaba a cabo una tarea concreta de la imagen. Establecido más tarde por su cuenta, primero en la calle Guillen de Castro, luego en Espinosa, y finalmente en un bajo del barrio de Torrefiel, realizó escultura en madera policromada, bronce, y miniaturas en marfil de gran perfección. Dentro de la imaginería realizó el *Nazareno* de la iglesia del Pilar de Valencia, el *San Pedro Arrepentido* de Gandía, y *La Entrada de Jesús en Jerusalén* de la Cofradía de la Sangre de Sagunto. En ellos se percibe la influencia realista de Pío Mollar a quien consideraba su maestro. Destacó en la ejecución de vírgenes de los Desamparados, de la que en 1993 declaraba haber realizado 143 imágenes. De ellas destacan la de la iglesia de Atzeneta d’Albaida, las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Quito (Ecuador), de cinco metros de altura, y la Asociación de Vendedores del Mercado Central de Valencia. También fue grabador de medallas o escultor de relieves, sobre todo a raíz de la crisis de la imaginería en los años sesenta.

Documentación: ARAZÓ BALLESTER, M. A., “Rafael Grafiá: Virgen de Desamparados para el Mercado Central”, *Las Provincias*, Valencia, lunes 21 junio de 1993, p. 30. CORBÍN FERRER, L., *Historia y anécdotas del barrio del Carmen*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1999, p. 169. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 814-815. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 188.

Greses Ferrer, Antonio (Valencia, 1910-1990).

Nacido en el barrio valenciano de Benimaclet, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en la que consiguió la pensión Roig el curso 1928-1929 y en el obrador de los hermanos Francisco e Incencio Cuesta López. A raíz de la separación de ambos pasó al de

Inocencio, pintor de imágenes, donde fue discípulo de Eduardo Villanueva Belenguer, primer oficial escultor del establecimiento. Durante la Guerra Civil fue encarcelado, pero logró sobrevivir. Al término del conflicto trabajó para Inocencio Cuesta, al tiempo que realizaba imágenes en su obrador de Benimaclet, sito en los números 11 de la calle Alegret, 15 de Virgen de los Desamparados, y 9 del Rosario, según consta en la documentación del Archivo Diocesano de Valencia. Destaca en su producción la imagen de Jesucristo para el grupo de la cofradía de la Samaritana de Orihuela y la Virgen de los Desamparados de l'Alguer, de la que daba cuenta la revista *Mater Desertorum*. El escultor José Ordaz Montesinos fue discípulo suyo.

Documentación: ARABASC., Leg. 115/ 4/ 7 B. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 12/ 49. *Mater Desertorum*, Valencia, 15 de noviembre de 1963, nº 239, s.f. CECILIA ESPINOSA, M., *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad, Orihuela, 2011, III, p. 161.

Gutiérrez Carbonell, José (Alicante, 1924-2002).

Hijo de un marmolista, sus primeros contactos con la escultura los estableció en Alicante, en el obrador del escultor Daniel Bañuls. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde recibió las lecciones de Vicente Beltrán. Terminados los estudios se estableció en Alicante, donde ejerció la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Orihuela, y realizó una amplia producción escultórica, que abarca las hogueras, la escultura pública y funeraria, la pintura, y la imaginería. Dentro de este último género merecen destacarse los grupos de la Sagrada Familia que ejecutó para la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Alicante y Santa María de Cartagena. Colaboró ampliamente en la decoración escultórica de este primer templo, para el que llevó a cabo cuatro bajorrelieves en piedra, alusivos a la Infancia de Cristo, según proyecto del arquitecto Juan Vidal Ramos y el escultor Amadeo Ruiz Olmos, en su obrador del número 28 de la calle Garbinet de la capital alicantina. Relacionados con la imaginería por su realización en madera policromada, han de señalarse los Apóstoles de vestir que sostenían el túmulo procesional de la imagen de la Virgen de Agosto de José Sanchez Lozano en el museo de la iglesia de Santa María de Elx.

Documentación: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, pp. 60-61. GARCÍA ANTÓN, I., “El arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, pp. 439-441. RODRÍGUEZ CHECA, M., “Gutiérrez Carbonell, José”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VII, pp. 195-197. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 182.

Gutiérrez Frechina, Francisco (Sueca, 1908-1950).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, y en el obrador del escultor Carmelo Vicent, consiguiendo la pensión Roig en 1927. Completó sus estudios en la Escuela de San Fernando de Madrid. En 1929 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Francisco Bolinches Mahiques. En 1934 consiguió una Segunda Medalla en la Exposición Nacional. Ganó la pensión del Estado para ampliar estudios, viajando por Francia, Italia, Portugal, Grecia y Egipto. Visitó Cuba, México y Estados Unidos. Fue uno de los escultores más prometedores de su tiempo, “el valor más destacado entre los jóvenes actuales” a juicio de José Capuz. Durante la posguerra tomó parte en el concurso para reponer la estatua de San Vicente Ferrer del puente del Real que fue encargada a Carmelo Vicent. En 1946 participó en la I Demostración de Arte en Madera celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia con un desnudo. Su prematura muerte malogro lo que hubiese sido una carrera

éxitosa. Aiello de Malferir, Beniarrés, Favara, Miramar, Potries, Sueca, Valencia, y Vinalesa conservan imágenes suyas. Los grupos de la Virgen de las Escuelas Pías de la iglesia de los escolapios de la calle Carniceros y San José de Calasanz de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, pueden contarse entre lo mejor de su producción.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 58A/ 8/ 12. Leg. 58B/ 1/ 21. Leg. 115/ 2/ 2C (pensión Roig). *Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, I Demostración de arte en madera*, Valencia 1947, s/f. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 17. PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 300, 417. FERRI CHULIO, A., *Escultores suecanos, Beltrán, Gutiérrez Frechina, Moret*, Edición del autor, Valencia, 1990, pp. 43-60. NÚÑEZ VERNÍS, B., “Gutiérrez Frechina, Francisco,” en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VII, p. 1962. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 863. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 105-106. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia, estudio y catalogación*, Universidad de Valencia, Valencia, 2003, p. 230. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 128-129.

Guzmán Domingo, Luís (1892).

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes y de su padre, el escultor José Guzmán Guallar que aparece como fiador suyo en este centro educativo.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 16/ 101. Leg. 55 A/ 3/ 91. Leg. 55 A/ 5/ 55.

Guzmán Guallar, José (Valencia, 1844- 1929).

Constituye una de los imagineros valencianos de más renombre del último tercio del siglo XIX, de hecho la gran mayoría de los escultores de esa época se formaron con él o en los obradores de los hermanos Modesto y Damián Pastor. Discípulo del escultor Francisco Pérez, según Álcalahí, en 1868 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. A esta época corresponde el dibujo *Venus púdica* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Cat. 3077 AE, inv. 11371). Al término de sus estudios marchó a Lyon con 23 años, ciudad desde la que pasó a París con ánimo de establecerse. La marcha de los alemanes sobre la capital francesa en la guerra franco-prusiana cambió sus planes, regresando a Valencia donde abrió un obrador de imaginería que en el Anuario del Comercio de 1894 se localizaba en el número 9 de la calle Salinas. En 1909 participó en la Exposición Regional de Valencia con una escultura de la Purísima Concepción. Su estilo fluctuó entre la tendencia a basarse en modelos tradicionales que manifiesta la *Purísima Concepción* de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, planteada como reproducción de la célebre pintura de Joanes de la Compañía y la incorporación de ciertos rasgos vinculables al realismo, en el *San Pedro de Alcántara* que se conserva en la catedral de Coria. De su amplia producción han llegado no obstante muy pocas obras. Figura entre ellas la *Virgen de los Lirios* de la iglesia de San Mauro de Alcoi, réplica a mayor tamaño de la imagen de la patrona de la ciudad de José Esteve Bonet, policromada por el pintor de imágenes José Bodría. Del conjunto completo, reproducido por Vicedo Sanfelipe en su *Guía de Alcoi*, se conserva únicamente la imagen de la Virgen, en la iglesia de San José Obrero, procedente de San Mauro, donde todavía subsiste un bellissimo San Jorge de comienzos del siglo XX que podría ser obra suya. La iglesia parroquial de Alfafara conserva una imagen de la Purísima Concepción, que sigue el modelo de la de Esteve Bonet de la catedral de Valencia. Su bellissimo rostro, recuerda las obras del siglo XIX, resultando de mayor calidad que la de Alcoi. Estas diferencias en cuanto a calidad deben atribuirse al obrador, situado en la calle Salinas de

Valencia, en el que trabajaron numerosos escultores, la producción de los cuales llega en algunos casos hasta la posguerra. En él encontramos familiares suyos como sus hijos Jaime y Luís Guzmán Domingo, o su yerno Emilio Calandín Calandín. Nombres de biografía conocida como Francisco Badía Saurí (Foios 1861-?), José Antonio López Palao (Yecla 1865-1939), Antonio Ballester Aparicio (Valencia 1885-1930), Victorino Gómez López (“Victor-Hino”), (Azuebar 1890), José Ortells López (Villarreal 1887-1961), Vicente Benedito Baró (Valencia 12884-1956), Isidoro Garnelo Fillol (Enguera 1867- Valencia 1939), o Juan Bautista Porcar Ripollés (Castelló 1889-1974), o escultores de biografía hasta ahora desconocida como Eduardo Villanueva Berenguer (Valencia 1888-?), Doroteo Lleó Gisbert (Valencia 1891- ?), Joaquín Borrás Gallent, o Domingo Tormo Vidal, a quienes avaló en sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Realizó también encargos escultura funeraria, como el mausoleo de los condes de San Carlos en el cementerio de Caudete. Al margen de su producción escultórica, compuso numerosas obras dramáticas, algunas de ellas en lengua vernácula encuadrables en el contexto cultural de la Renaixença, entre las que destacó *Nit d’Albaes*, con música del maestro Giner. Persona popular en la ciudad, mantuvo amistad con el obispo de Segorbe fray Luís Amigó Ferrer, amigo de la infancia.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 41/ 1/ 2F. Libro de matrícula curso 1857-1858, Clase de dibujo, nº 102; Clase de dibujo lineal, nº 47. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1877, p. 40. OSSORIO, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 324. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, II, pp. 43, 51. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. ALCAHALÍ Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 379; *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 55, p. 43. VICEDO SANFELIPE, R., *Guía de Alcoy*, Alcoi, Imprenta el Serpis, 1925, p. 143. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 180. “Necrología del escultor José Guzmán Guallar”, *Almanaque Las Provincias para 1930*, Valencia, 1931, p. 437. RUÍZ ROMERO, R., “Guallar, José Guzmán”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VII, p. 1912. VICEDO, S., O. F. M., *Alfafara, raíces, historia y actualidad*, Valencia, 1996, II, p. 407. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 72.

Hervás Benet, José María (Valencia, 1912-Torrent, 1996).

Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1927, al tiempo que trabajaba como aprendiz en el obrador de Pío Mollar, consiguiendo el premio Roig el último curso. En 1932 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Aunque la pensión fue ganada por Rafael Pérez Contel, el tribunal destacó el valor de los ejercicios realizados por José Hervás. En la década de los años treinta participó en diversas exposiciones celebradas en el Círculo de Bellas Artes, la *Sala Blava*, y el grupo *Acció d’Art* de Valencia, manteniendo un estrecho contacto con los miembros de la renovación artística valenciana. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1935. En 1936 y a raíz del estallido de la Guerra Civil fue destinado a una columna anarquista en Benalúa. Al finalizar la guerra civil se estableció en un bajo de la Avenida del Puerto de Valencia con el escultor Vicente Beltrán Grimal, donde ambos realizaron imaginaria. En el Concurso Provincial de Valencia de 1948

consiguió una Primera Medalla, y en el mismo certamen de 1949 Tercera Medalla. En 1946 participó en la I Demostración de Arte en Madera, que organizada por el sindicato provincial de la madera y el corcho tuvo lugar en los salones del ayuntamiento de Valencia. En 1950 ganó una plaza de profesor de modelado y vaciado en la escuela de Artes y Oficios Artísticos de Almería, simultaneando la docencia con la realización de imágenes para algunos templos de esta provincia, entre ellos la catedral. Regresó a Valencia para ocupar de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios del Grao, trasladándose posteriormente a la Escuela de la calle Museo. En 1956 fue nombrado subdirector de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Fue director del Círculo de Bellas Artes de Valencia, y vocal de la Comisión Diocesana de Arte Sacro. Falleció en Torrent el 13 de octubre de 1996.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 15/ 4/ 8 D. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, n^os 26, 32. *Sindicato Provincial de la Madera y el Cocho, I Demostración de Arte en Madera*, Valencia 1947, s/f). *Comisión diocesana de Arte Sacro*, Valencia, 1966, s/f. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 18. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Hervás Benet, José María”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VII, pp. 2026-2027. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 269. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 883, 884. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 174. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, p. 180. ESPINOSA ESPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. pp. 85, 161. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 130-131.

Hidalgo Egido, José.

Natural de Villanueva de Castellón, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando el premio Roig el curso 1928-1929. Participó en algunas de las muestras organizadas por la asociación Juventud Artística Valenciana. En 1932 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Rafael Pérez Contel. Participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935, y ese último año también en la Exposición de “Derecha Regional Valenciana”. Después de la Guerra Civil trabajó en el obrador que José March Coll tenía en la calle Na Jordana de Valencia, realizando imaginería para él, y según Francisco López Pardo para el de José Casanova Pinter, al tiempo que daba clases de dibujo lineal como profesor ayudante en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.

Documentación: ARABASC., Leg. 115/ 4/ 8 B. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Valencia. Tipografía José Meliá. 1934. p. 28, n^o 17. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, n^o 36. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.” *Ribalta*, n^o 3, Valencia, abril, 1935, p. 11. “Escultura”, *Ribalta*, n^o 7, Valencia, julio, 1935. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 18.

Ibáñez Castro, Juan (Massarrojos, 1883-?).

Se formó en la escuela de bellas artes de Valencia y en el obrador de Melitón Comes, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela fechada en octubre de

1901. El 30 de septiembre de 1898 se había matriculado de anatomía pictórica y dibujo del antiguo, consiguiendo aprobado en junio. El 26 de septiembre de 1899 se matriculó de perspectiva lineal y dibujo del natural, consiguiendo las calificaciones de bueno y aprobado respectivamente. El 30 de septiembre de 1899 se matriculó en dibujo del antiguo de segundo curso, obteniendo la calificación de aprobado. El 30 de septiembre de 1900 se matriculó en modelado de primer curso, consiguiendo la calificación de bueno. A la muerte de su maestro en 1940 su viuda le alquiló el obrador, ubicado entonces en el número 8 del paseo de la Alameda de Valencia. Los trabajos de talla los realizó el tallista Juan Ibáñez Tarazona, que en calidad de socio figura en algunos proyectos de imágenes conservados en el Archivo Diocesano de Valencia, cuya entera ejecución cabe asignar a Juan Ibáñez Castro. En ellos es probable que colaborara el escultor Francisco Sanchis Senent, quien a decir de Francisco López Pardo colaboró en el obrador. Según esta fuente el encarnado y policromía de las imágenes fueron obra de las hermanas Sospedra.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 2/ 92. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. nº 173. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. nº 267. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 339. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios elementales, Sign., 44. nº 446. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *Et Alii., Escultura en el arte religioso, Melitón Comes*, Ayuntamiento de Aldaia, Aldaia, 2004, p. 14.

Ibáñez Ribes, José.

Bonet Salamanca lo cita a propósito del pintor de imágenes Enrique Gimeno Monrabal, indicando que era escultor. Según esta fuente, el citado pintor de imágenes trabajó para él en su etapa valenciana. El catálogo publicitario de su obrador, datable en el primer cuarto del siglo XX, refiere que éste estuvo situado en el número 21 de la calle *Corretgeria*.

Documentación: *Arte religioso industrial taller de José Ibáñez Ribes, escultura, pintura, dorados, c. Corregería 21*, Valencia, s. a. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, p. 114.

Justo Villalba, José (Godella, 1899-Valencia, 1972).

Su formación se vincula a la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que curso estudios entre 1914 y 1921, consiguiendo el premio Roig en la asignatura *modelado del natural*. Fue discípulo del escultor Antonio Ballester Aparicio, del que adquirió la sólida formación técnica y la coherencia compositiva de su escultura, de concepto fundamentalmente clásico. En 1935 tomó parte en la Exposición de la Derecha Regional Valenciana. Trabajo inicialmente en sociedad con el escultor Vicente Rodilla, en un obrador de la plaza de Viciana donde lo recordaba su discípulo José Esteve Edo, estableciendo más tarde primero en el número 1 de la plaza de la Almoina, y 3 de Literato Azorín, para pasar luego a la calle Crespins y finalmente al número 13 de la calle Samaniego de Valencia. Por su obrador pasaron escultores como Fulgencio García o el referido José Esteve Edo. Al igual que su maestro, también Justo realizó todo tipo de trabajos en piedra, de los que resulta buena muestra el retablo mayor e imágenes de la iglesia de San Agustín de Valencia, y el monumento a fray Pedro Vives en el convento de Santo Espíritu de Gilet, pero fueron las imágenes y los grupos escultóricos la mejor parte de su obra, marcada por la eutritmia en la articulación de los planos y su originalidad compositiva, por más que en ocasiones partiese de fuentes conocidas. Fue vocal de la Comisión Diocesana de

Arte Sacro y director artístico de la restauración de la iglesia de San Agustín de Valencia a partir de 1945, donde detento una destacada labor, como ha hecho notar Daniel Benito. En 1946 expuso uno sus grupos de la *Asunción de la Virgen* en la *I Demostración de Arte en Madera*, celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia, acaso el de Denia o Vall de Uixó. Al final de su vida fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1972, falleciendo antes de que llegara a tomar posesión.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 9/ 110. Leg. 56/ 4/ 153. Leg. 56/ 10/ 156-Leg. 57 B/ 3/ 5. Leg. 58 A/ 3/ 25. BAYARRI HURATDO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta*, nº 3, Valencia, abril, 1935, p. 10. BAYARRI HURATADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947. ANÓNIMO, *Comisión Diocesana de Arte Sacro*, Valencia, 1966, s. f. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Esteve Edo, colección escultores valencianos*, Vicent García Editores, Valencia, 1988, p. 16. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 271-272. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 924-925. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 75. BENITO GOERLICH, D., *El Real Monasterio de San Agustín de Valencia, Parroquia de Santa Catalina Mártir y San Agustín Obispo*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2015, p. 311 y ss.

Lajarín Roses, Andrés.

Yerno de Venancio Marco, dirigió a su muerte el obrador del suegro, figurando en la documentación del Archivo Diocesano de Valencia entre 1939 y 1942. Su firma consta asimismo en algunos dibujos presentados a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia. La escasa calidad de estos dibujos contrasta con el de la Purísima Concepción de Masalavés llevada a cabo por Vicente Tamarit Baixauli a juzgar por su semejanza con los presentados por él. La noticia de la ejecución del San Nicolás de su iglesia de Valencia, encargado a Lajarín, cuyo boceto en barro conserva su hijo, el escultor Enrique Tamarit Ortega, sugiere que debió tener una participación más destacada en la producción del obrador durante la posguerra. Aunque Javier Delicado afirma que Lajarín no fue escultor, sus dibujos aunque mediocres no desmienten que lo fuera.

Documentos: DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, pp. 128-141.

López Catalá, José.

Ingresó en el obrador de los hermanos Cuesta-López, donde recibió las enseñanzas del escultor Francisco Cuesta López, al separarse se estableció en el obrador de su hermano el dorador y pintor de imágenes Inocencio Cuesta, donde recibió las enseñanzas del oficial escultor Eduardo Villanueva Berenguer. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Inicialmente se dedicó a la imaginería asociado con el escultor Francisco Greses Ferrer, y más tarde en solitario, realizando una abundante producción, parte significativa de la cual le fue encargada por mediación de doradores como Salvador Gil Camarena, Vicente Bellver o Miguel Sales Torres, que figuran como autores de muchas de sus obras. Su hijo José López Furió se estableció en Navarra donde realizó una abundante producción de imágenes de corte moderno.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 10/ 69. Leg. 56/ 14/ 172. Leg. 57 A/ 1/ 22. Leg. 57 B/ 1/ 10. Leg. 58A/ 3/ 20. Leg. 58B/ 2/ 1.

López Palao, José Antonio (Yecla, 1865-1939).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1883 y 1905. En 1884 obtuvo un primer accésit en la asignatura “Dibujo de figura”. El curso académico 1901-1902 se matriculó en “Dibujo del natural”, pero no llegó a examinarse. En la escuela tuvo por profesor al escultor José Aixa Iñigo, formándose en los obradores de José Guzmán Guallar y José March Coll, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula correspondiente al curso 1901-1902. Realizó obra para diversas poblaciones de Murcia y el sur de Alicante, como Orihuela y Yecla, su ciudad natal, en el estilo almibarado y esteticista de la época. Sendos grupos de la Virgen de las Tres Avemarías para las capuchinas de Orihuela y la ermita de San Cayetano de Yecla, y las imágenes de San Pascual y San Miguel de las franciscanas concepcionistas, de esta última ciudad.

Documentación: DELICADO MARTÍNEZ, J., “El escultor imaginero José Antonio López Palao”, Yecla, *Revista de Semana Santa*, Cabildo de Superior de Cofradías Pasionarias, 1991, s. f. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco,” *Archivo de Arte Valenciano*, 1996, p. 130. Nota nº 12. DELICADO MARTÍNEZ, J., “La clausura femenina en Yecla, Región de Murcia. El convento de monjas franciscanas concepcionistas del Sagrado Corazón de Jesús: mecenazgo, patrimonio histórico y memoria”, en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2011, II, p. 844.

Lleó Gisbert, Doroteo (Valencia, 1891-?).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en los obradores de José Guzmán, Vicente Gerique y José Gerique Chust, que figuran como fiadores suyos en diversas papeletas de matrícula en la escuela. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909, con un niño modelado en barro, copia del natural. En 1922 recibió un premio en los Juegos Florales patrocinados por Lo Rat Penat en el Teatro Princial de Valencia, por un busto del poeta y editor Carlos Ros, del que daba información *La Vanguardia*. En 1930 realizó una Santa Cecilia para la Unión Musical de Alfafar, conocida por la tarjeta postal que se editó. Durante la posguerra realizó imágenes para las iglesias de Alcàsser, Borbotó, Llaurí, Llutxent, y Rafol de Almunia, al margen de los condicionantes realistas de las obras civiles que se han señalado. Aficionado a las campanas, se destacó también como articulista en el periódico *Las Provincias*, en los que en 1947 publicó varios artículos relativos a las campanas y campanarios de su ciudad.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 8/ ? Leg. 55 A/ 3/ 63. Leg. 55 A/ 4/ 45. Leg. 55 A/ 5/ 110. Leg. 55 B/ 2/ 128. Leg. 55 B/ 2/ 284. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, *Enseñanza Artística*, nº 69, p. 8. “Valencia”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de agosto de 1922, p. 16. FERRER JUÁREZ, J. A., *La Parroquial Iglesia del Lugar de Alfafar*, Edición del autor, Alfafar, 2014, p. 98.

Magraner Aragó, Manuel.

Natural de Cullera, según se afirma en la documentación de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde cursó estudios, trabajó en el obrador de Pío Mollar, del que fue oficial primero a decir de Rafael Grafiá, durante su última época. Colaboró con el escultor Miguel Prima en algunas de las imágenes que este llevó a cabo para la iglesia de Cheste.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 10/ 121. Leg. 56/ 14/ 98. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 12/ 127. 12/ 128.

Mampel Almela, Ezequiel (Forcall, 1844-Gilet, 1927).

Discípulo de Modesto Pastor Juliá, su estilo devino muy similar al suyo, si bien la carencia de una sólida formación académica, o al menos el poso de la tradición tardo-académica que todavía manifiesta la obra de su maestro le llevó a acentuar los afectos en detrimento de la coherencia en el desarrollo de las anatomías, y la gravedad compositiva. A este respecto, se han señalado dos momentos en su trayectoria, un primero, en el que aún resulta patente la influencia de lo aprendido en el obrador de la calle Lliria, en estrecho contacto con el maestro, recuérdese que Mampel estuvo en su casa durante doce años, hasta su entrada en la vida religiosa en 1877, tras la restauración de la Orden Franciscana en Valencia, y ello sería condición para que su estilo fuera imitado por él con cierta literalidad, y otro en el que aflorara con énfasis cierta afectación propia de la religiosidad de su tiempo, manifestada en el descuido de la anatomía y la tendencia a la estilización. Esta evolución ilustra el proceso por el cual la expresión vigorosa heredada del academicismo se diluye en el esteticismo secular del período y el progresivo amaneramiento al que se vio abocado el género. Según el anónimo biógrafo que hizo la síntesis de su obra y personalidad publicada, tras su muerte, en 1928. Abarcaría la primera “como el primer tercio de su vida artística, en que tiene viva la visión de las formas reales y su fuerza expresiva, encarnando en sus imágenes cierto individualismo peculiar y un robusto modelado” A partir de este momento el artista “no abandona la expresión de su temperamento individual, pero a la manera del que obra impulsado por un recuerdo vago va descuidando la forma, se amana; en cambio envuelve sus imágenes en un ambiente de beatitud que sus cuerpos parecen como absorbidos por el espíritu”. Dicha fase venía caracterizada pues por una “reducción de formas que nos dan la impresión de un arte simplista y casi inocente; sin que ello obste para producirnos la grata sensación del misticismo plácido y dulce que supo imprimir a sus imágenes”. De su primera época se conserva un crucifijo en el convento de franciscanos de Cocentaina que refleja el sentido devoto propio de la piedad conventual, con el que a decir del texto impregnó toda su obra. La imagen de San Francisco del convento de franciscanos que realizó, y sobre todo el *San José* de la iglesia parroquial de Beniarrés, conocidos ambos por fotografías antiguas revelan un escultor correcto, anclado en la tradición valenciana del XIX. Las figuras secundarias de esta segunda obra remiten a los modos de Modesto Pastor Juliá, singularmente el alma implorante de la imagen de Beniarrés, resulta un calco del ángel mancebo que acompañaba la imagen del Salvador de Caravaca, realizada por su maestro. Cabe decir que ambas tendencias, más que marcadas por un hilo cronológico se superponen a lo largo de toda su producción, de hecho, el crucifijo que labró para el coro del convento franciscano de Cocentaina en su primera época, ofrece un claro contraste con obras posteriores más conseguidas, como el *San Francisco* del Colegio de los franciscanos de Ontinyent. No obstante el hecho de su profesión religiosa, y el consiguiente aislamiento conventual, Mampel fue un imaginero de gran profesionalidad, como demuestran el aludido *San José* de Beniarrés, cuya composición se inspira en el Salvador que hizo Modesto Pastor para Caravaca, como hemos señalado, la *Dolorosa* de la capilla del asilo de Benigánim, inspirada en los modelos de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet, el precioso ángel de la imagen de San Francisco de Asís del santuario de Agres, único resto de la obra que se conservó, hoy también desaparecido, o el bellísimo *Niño Jesús* que perteneció al reverendo Miguel Gozábez Lucas, conservado en una colección particular de Beniarrés, cuya iconografía de resonancias místicas lo entronca con la tradición dieciochesca. A Ezequiel Mampel puede atribuirse el *San Francisco* que procedente de una colección particular se conserva en la iglesia de Santa María de Cocentaina, población para la que realizó diversas imágenes de devoción privada para particulares afectos a la Orden Franciscana. El colegio franciscano de la Concepción de Ontinyent conserva un cuadro de José

Bellver Delmás seguramente en alguna fotografía antigua en el que aparece en compañía de algunas imágenes de devoción hechas por él, no en vano el escultor realizó numerosas obras para particulares, juntamente con imágenes de gran tamaño destinadas a templos o instituciones religiosas, como el asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Benigánim y los conventos franciscanos de Cocentaina, Ontinyent, y Gilet, donde murió el 8 de noviembre de 1927.

Documentación: “Cultivo de las bellas artes en la provincia seráfica de Valencia”, *La Acción Antoniana*, número extraordinario con motivo de las bodas de oro de la restauración seráfica de la provincia de Valencia, Valencia, 1929, nº 106, pp. 97-98. SANCHIS ALVENTOSA, J., *Colegio de la Concepción de Onteniente*, Ontinyent, 1945, pp. 192-193. LLIN CHÁFER, A., “Ezequiel Mampel Armela (1844-1927), Modelos de vida 115”, *Iglesia en Valencia*, nº 483, Año X, 20 de julio de 1997. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 1022; LÓPEZ CATALÁ, E., “Introducción al estudio de los hermanos Modesto y Damián Pastor y la escultura religiosa de su tiempo”, *Alberri, Quaderns d’estudis i investigació del Centre d’Estudis Contestans*, Cocentaina, nº 16, pp. 162-163.

March Coll, José (Benimámet, 1867- Valencia, 1948).

Discípulo de Damián Pastor Micó según Bayarri, curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Su nombre figura en los avales que diversos escultores noveles incluyeron en sus matrículas en la escuela de Bellas Artes, circunstancia propia de los dueños de talleres que avalaban generalmente a sus discípulos. Al parecer mantuvo amistad con maestros reconocidos, como señala el hecho de que poseyera los modelos originales del San Isidoro de la Biblioteca Nacional de Madrid, del escultor Manuel Fuxà, o el Resucitado de José Capuz Mamano para la Semana Santa de Málaga, hoy en poder de sus familiares. Con todo, la falta de obras seguras debidas a su mano nos lleva a reconsiderar su profesión. A pesar de la referencia que Sanchis Sivera le dedicó a propósito de Enguera, o a la noticia que lo vinculan con el *Sagrado Corazón de Jesús* de la iglesia de Santa Cruz de Valencia, todo apunta a que ésta fue realmente la de pintor de imágenes. Así parece indicarlo el hecho de que el *Cristo del Amparo* que para la ermita de Beniarrés talló Ricardo Soria Ferrando figure como obra suya en la documentación conservada en la parroquia, o que José María Ponsoda le trabajara en sus inicios, ello no obsta que pudiera haber realizado escultura de forma ocasional. Las obras que hemos podido relacionar con su nombre antes de la Guerra Civil se limitan al Corazón de Jesús de la iglesia de Santa Cruz de Valencia, y al conjunto de ángeles que decoraban las pilastras de la iglesia de San Roque de Oliva. Los rostros idealizados y los drapeados elegantes remiten a las obras de Modesto Pastor. La documentación conservada en el Archivo Diocesano de Valencia después de la Guerra Civil señala que las esculturas encargadas a su obrador fueron talladas en realidad por el escultor José Hidalgo Egido, profesor de dibujo lineal en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, como atestiguan la comparación de sus bocetos con los que figuran en los encargos confiados a este escultor. La circunstancia de que la Purísima que talló en 1942 para Beniarrés por encargo de José March fuera policromada por Juan Castellano Bay sugiere que su actividad por estos años se limitaba únicamente a una labor de intermediario. Desde 1939 hasta su cierre en 1950, el obrador de José March Coll mantuvo una actividad bastante reducida, a juzgar por el número de obras registradas en el Archivo Diocesano de Valencia, realizadas con una combinación de madera de pino y ciprés, propia de un concepto tradicional del oficio. A ellas hemos de sumar algunas obras de devoción como niños Jesús para los miembros de su familia o la Virgen de los Desamparados de la gran Asociación de Valencia aún por documentar. Entre las primeras destacan algunos grupos escultóricos como la Dolorosa de San Pedro de Tabernes o el San Antonio de San Juan y San Vicente de Valencia. Todas fueron obra del escultor José

Hidalgo Egido, profesor de dibujo lineal en la escuela de Artes y Oficios de Valencia, quien se basó en las imágenes destruidas, como en el caso del Corazón de Jesús de Santa cruz de Valencia, encargado a José March antes de la guerra civil, o se sirvió de modelos, recogidos en los catálogos comerciales de los obradores valencianos de comienzos de siglo, como el Corazón de Jesús de Albalat de Sorells o la Purísima de Beniarrés, basada en un modelo recogido en el catálogo de Vicente Tena, que hemos de relacionar con Modesto Pastor. La ejecución de la policromía de esta última por el pintor de imágenes Juan Castellano Bay atestigua que el trabajo de March en esta época se limitó a gestionar los encargos.

Documentación: ARABASC., Libro de matrícula 1878-1880, curso 1879-1880, nº 350. Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 115. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885, nº 34. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886, nº 56. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1886-1887, nº 4. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1887-1888, nº 52. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893, curso 1888-1889, nº 66. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893, curso 1891-1892, nº 66. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 1/ 44; 22/ 48. BAYARRI HURTADO, J. M., “La imaginería valenciana homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, nº 43-44, Valencia, Julio-Agosto, 1947. s. f.

Marco Díaz-Pintado, Francisco (Valencia, 1889-1980).

A los doce años entró en la academia de Vicente Climent para estudiar dibujo. En este centro coincidió con José Segrelles Albert. Pasó por los obradores de Modesto Quilis, José Romero Tena, Alfredo Badenes, así como por un taller dedicado a la realización de trabajos lapidarios, en ellos adquirió una sólida preparación técnica con la que más tarde destacó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 30 de septiembre de 1899 se matriculó en anatomía pictórica, perspectiva lineal, y dibujo del antiguo de primer curso, consiguiendo en ellas las calificaciones de notable, bueno, y aprobado. El 30 de septiembre de 1900. El 30 de septiembre de 1900 se matriculó en dibujo del antiguo, consiguiendo la calificación de aprobado. El curso 1901-1902 se matriculó dibujo del antiguo de segundo y anatomía, consiguiendo la calificación de bueno en la segunda asignatura. En 1906 participó en la exposición Hispano-francesa de Zaragoza con las esculturas *Pomona* y *Ceres* instaladas en el pabellón regio, que le valieron la medalla de plata de los “Sitios de Zaragoza”. En 1909 obtuvo medalla de plata en la Exposición Regional de Valencia con una estatua de *La Música*. Concurrió a la Exposición Nacional de 1910 obteniendo tercera medalla. Al Certamen Nacional de Artes Decorativas de 1911 presentó *La fuente de las Confidencias*, por la que obtuvo la segunda medalla. En la Exposición Nacional de 1912 obtuvo tercera medalla con su obra *Fauno*. En 1914 hizo oposiciones a una cátedra de Escultura en la Escuela de Artes Industriales y Oficios Artísticos de Valencia. A raíz de estas oposiciones marchó a Santiago de Compostela para tomar posesión de la cátedra de su escuela. En 1916 presentó la escultura *Rapto de Europa* a la exposición de la Juventud Artística Valenciana obteniendo primera medalla. En 1917 marchó a Sevilla, ciudad en la que vivió hasta su regreso a Valencia en 1935. Allí fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios y colaboró en la fábrica de cerámica “Triana”. Su paso por la institución docente coadyuvó a aumentar el nivel académico. Numerosos escultores de renombre lo tuvieron por profesor. En 1927 se inauguró en Sagunto el monumento a Alfonso XII. Tomó parte en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 con una escultura *Iberia* y una fuente monumental. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935. Reintegrado a Valencia, donde se dedicó a la docencia, primero en Burjassot y luego en la capital, como director de la Escuela de Artes Industriales y Oficios Artísticos retomó la escultura religiosa y los monumentos funerarios. De esta etapa merece recordarse los modelos con personajes del

Antiguo Testamento que realizó para el primer cuerpo de la custodia de la catedral de Valencia. En la Exposición Nacional de 1945 consiguió Segunda Medalla. En 1946, 1947, 1948, 1950, 1954, y 1968, formó parte del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1946 participó en la I Demostración de arte en Madera celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia, con la obra “Cristo en la agonía”. En 1951 tomó parte en la Primera Bienal del Reino de Valencia. En 1956 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Mantuvo amistad con los pintores Joaquín Sorolla y Luís Felipe Usabal. Falleció en Xàbia en 1980.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 10. Leg. 54/ 12/ 89. Leg. 54/ 17/ 113. Leg. 55 A/ 1/ 28 E. Leg. 55 A/ 3 / 62. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 333. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 461. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 576. MARTÍNEZ TARÍN, A., “El notable escultor Francisco Marco”, *Valencia Atracción*, Valencia, 1929, nº 32, pp. 19-20. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Valencia. Tipografía José Meliá. 1934. p. 30, *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, p. 57, nº 20. RUFINO, R., *Illanes por Ricardo Rufino. Su vida, sus obras, sus ideas. Prólogo del marqués de Montesión y Epílogo de Fernando de los Ríos y de Guzmán*, Sevilla, 1949. p. 19. *I Demostración de Arte en Madera*, Valencia, Sindicato de Provincial de la Madera y el Corcho, 1947, s/f. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. ANÓNIMO, *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Catálogo, Valencia, 1951, p. 54. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. VII, en *Història de l’art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografíq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. GARCÍA DE VARGAS, R., *El escultor valenciano Francisco Marco Díaz-Pintado*, Valencia, 1975. SILVESTRE MONTESINOS, M., *Semblanza de la vida y de la obra del escultor Julio Vicent Mengual: artista y hombre, Discurso del Académico Numerario Ilustrísimo Señor Manuel Silvestre Montesinos (Silvestre de Edeta), leído en el acto de recepción pública el día 17 de mayo de 1982*, Valencia, 1983, pp. 6-8. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 19, 20, 21, 22. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Marco Díaz-Pintado, Francisco”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VIII, p. 2418. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pp. 214-116, 424. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 274-275. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 89-90. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 152-153. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Antonio Castillo Lastrucci*, Sevilla, 2009, I, p. 51.

Marco García, Ana (Valencia, 1903-?).

Hija del escultor Venancio Marco Roig, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Contrajo matrimonio con el escultor Andrés Lajarín Roses, que dirigió el taller paterno a la muerte de Venancio Marco.

Documentación: DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1996, pp. 128-141. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 1040.

Marco García, Venancio (Valencia, 1904- Isla de Cuba ?).

Hijo de Venancio Marco Roig, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes, correspondiente al curso 1919-1920. Según Agramunt Lacruz se dedicó a la imaginería como su padre, aunque sin alcanzar su predicamento, señalando que se trasladó a Cuba donde falleció.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 10/ 48. Leg. 56/ 14/ 79. Leg. 58B/ 1/ 29. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Marco García, Venancio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VIII, p. 2419. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, II, pp. 128-141.

Marco Pérez, Luís (Fuentelespino de Moya, 1896-Madrid, 1983).

Inició su formación en las escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes de Valencia y en los obradores de imaginería de Amador Sanchis y Pío Mollar. Becado por el Círculo de Bellas Artes de Valencia, del que fue socio honorario, marchó a Madrid para ampliar estudios en la Escuela de San Fernando, colaborando con el obrador de José Ortells López. En la capital del Estado realizó una escultura de hondo realismo, en la línea de Victorio Macho y Julio Antonio. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes consiguió tercera medalla en 1922, segunda en 1924, y primera en 1926. En 1930 ganó la medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios y catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue amigo de los escultores Francisco Teruel Francés y Vicente Beltrán Grimal a los que conoció durante su etapa valenciana. Cultivó todos los géneros escultóricos, prestando particular atención a la imaginería, ejecutada desde los presupuestos de un recio realismo, de impronta castellana. Su primera obra en este sentido fue el grupo de la Santa Cena de Cuenca, ejecutado en 1929, que fue destruido en 1936. Después de la Guerra Civil realizó un amplio conjunto de imágenes y conjuntos procesionales para Asturias, Cáceres, Ciudad Real, Cuenca, Madrid, San Sebastián, Sevilla, y Zamora. En esta época realizó algunas obras para la Comunidad Valenciana, conservadas en Elx, Ibi, Requena, Valencia y Viver.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 2/ 67. Leg. 55 B/ 5 / 88. Leg. 55 B/ 55 B/ 6/ 72. Leg. 56/ 3/ 115. Leg. 56/ 4/ 139. Leg. 56/ 14/ 194. Leg. 57 B/ 1/ 22. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, pp. IV, V, en *Història de l'art Valencià*, Valencia, 1957. PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 252, 259, 267, 432. ALIX TRUEBA, J., (Com)., *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 82-83. BENEDICTO SACRISTÁN, J., *Vida y obra del escultor Luís Marco Pérez (1896-1983)*, Tipografía Antolín M. Martínez, Valencia, 1985. MARTÍN MEDINA, J., “Marco Pérez, Luís,” en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VIII, pp. 2421-2422. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1936” en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, p. 110. BONET SALAMANCA, A., *Luís Marco Pérez*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 96-97. BONET SALAMANCA, A., “Luís Marco Pérez, escultor e imaginero”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2005, nº LXXXVI, pp. 149-162; *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 153-157.

Marco Roig, Venancio (Yecla, 1871 – Valencia, ca. 1937).

Formado con el escultor Damián Pastor Micó, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, trabajó según Delicado en los obradores del tallista Francisco Gómez y el pintor de imágenes José Gerique Chust, antes de establecerse por su cuenta en 1898, en un bajo de la casa Peris sita en la calle Caballeros. Su obrador, llegó a ser uno de los más importantes de la Valencia de comienzos de siglo, a juzgar por la calidad de las obras, y las exposiciones, a las que concurrió. En 1907 consiguió una medalla de oro en una exposición celebrada en Madrid. Dos años después tomó parte en la Exposición Regional de Valencia. Al año siguiente consiguió una mención honorífica en la nacional de Bellas Artes. Sus trabajos fueron preferentemente obras de imaginería, aunque también de género funerario, como reconocía el Almanaque de las Provincias para 1905, año en que presentó el conjunto de imágenes de la nueva iglesia de las Reparadoras de Valencia. De 1907 es el San Antonio de Padua de los Capuchinos de Sevilla. Entre las obras de este segundo tipo cabe destacarse el crucifijo fundido en bronce del panteón de la familia Durá y Argente en el Cementerio General de Valencia, que lleva su firma. Con respecto a la imaginería, resultan significativos algunos conjuntos procesionales para Semana Santa de Alcázar de San Juan, Murcia y Valencia, como el San Juan Evangelista de la procesión del Resucitado de la Merced de Murcia la *Oración en el Huerto* de los poblados marítimos de Valencia. La inspiración en Francisco Ribalta y Francisco Salzillo de ambas, nos lleva a destacar la influencia del historicismo en su obra, como era habitual en su tiempo, que acusan algunas imágenes de mérito como el *San José* de los capuchinos de Valencia, inspirado en el de la capilla de la Virgen de los Desamparados, y el *San Antonio de Padua* de la Catedral de Valencia, inspirado en el de la catedral de Cádiz de Ignacio Vergara, ambos con marcada pose genuflexa. Los ángeles del trono de la Purísima Concepción de Torrevieja, semejantes a los de un dibujo de retablo para una Virgen del Carmen, publicado por Delicado en su artículo dedicado al escultor, muestran en cambio un historicismo de carácter neogótico. Otras obras suyas, como las numerosas imágenes del Niño Jesús, generalmente de devoción, o el San Vicente Niño de la fiesta de los niños de la calle San Vicente de Valencia, que Bayarri le atribuye, denotan su capacidad para las figuras infantiles, cuya gracia transmitió a algunos de los escultores formados en el obrador como Enrique Galarza o Jaime Mulet. Delicado refiere que Juan Dorado Brisa (Valencia, 1874-Paterna, 1907) fue discípulo suyo, al igual que dos de los hijos del escultor, Ana Marco García (Valencia, 1903- ?), y Venancio Marco García (Valencia, 1904-Isla de Cuba, ?), señalando a Andrés Lajarín, marido de esta primera, como el continuador del obrador, según consta documentado durante la posguerra. A él atribuye las imágenes de San Nicolás titular de la iglesia de Valencia del mismo nombre, y el Sagrado Corazón que existe en ese templo, inspirado en el que Venancio Marco realizó para la iglesia de San Juan y San Vicente. La paternidad de Enrique Tamarit sobre estas y otras imágenes, ejecutadas en el obrador durante la posguerra, una vez desaparecido el maestro, en torno a 1936, año en el que su nombre causa baja en la Cámara de Comercio de Valencia, desmiente la dedicación a la escultura de Lajarín, cuya actividad debió orientarse a la gestión de los encargos o al desempeño de tareas menores relacionadas con la escultura. Otros nombres formados con Venancio Marco fueron Joaquín Climent Lázaro, recordado por años después por Enrique Galarza, y Feliciano Martínez Pérez (Benifaió 1888 ?), a quien avaló ante la Escuela Bellas Artes de Valencia. Desaparecido en plena Guerra Civil Venancio Marco, el obrador quedó en manos de su yerno, Andrés Lajarín Roses, la personalidad artística del cual resulta difícil de dilucidar a juzgar por el deficiente dibujo de la Virgen de Pilar de Margarida, presentado a la Comisión Diocesana de Arte Sacro; como también la de Ana Marco, hija del escultor, quien únicamente figura entre los alumnos matriculados en la escuela de Bellas Artes de Valencia a

comienzos de siglo. El obrador contó entre otros con los servicios del escultor Vicente Tamarit Baixauli, a quien se debe la imagen de San Nicolás de la iglesia de su nombre en Valencia, próxima al local de la calle Caballeros donde radicaba el establecimiento. Otras obras como el *Corazón de Jesús* y el Cristo de Rafelguaraf se hicieron en los años treinta, decorándose en estos momentos. También el *San José* vendido a la parroquia de Tosalnou en 1942, expuesto en Madrid en 1907. Los tipos del obrador continuaron empleándose reiteradamente durante estos años como atestigua el Corazón de Jesús de San Nicolás de Valencia, basado en el que Venancio Roig realizó a comienzos de siglo para la iglesia de San Juan y San Vicente de Valencia. La vigencia de sus modelos se manifiesta en numerosas obras como la *Huida a Egipto* o la *Virgen del Carmen* de la iglesia de Santa María de Sagunto, esta última encargada a Pedro Navarro Beltrán, acaso un marchante a juzgar por su desconocida personalidad artística.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 19. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign. 44. nº 56. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 137. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 286. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 450. AHCV., *Matrícula Cámara Oficial Comercio*, f. 388 vº. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 57, 58, p. 43. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l'art Valencià*, Valencia, 1957. PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 211, 432. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Marco Roig, Francisco”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, VIII, p. 2422. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1996, pp. 128-141. ORTÍ ROBLES, J. J., “Semblança d'un gran artista. Enrique Galarza Moreno”, *Revista de Fiestas, Picassent*, 2009, p. 19. RODA PEÑA, J., “Panorama escultórico en la Sevilla de 1907”, en *Estudios de Historia del Arte: Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 2009, II, p. 295. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2014, pp. 176, 184, 203, 223-224.

Martí Pérez, Feliciano (Benifaió, 1888-?).

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Estuvo en el obrador de Venancio Marco Roig, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la asignatura “figura elemental”, fechada en 14 de septiembre de 1901.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 118.

Martínez Penella, Antonio (Massanassa, 1917-?).

Se inició en la escultura a los doce años en el taller de un lapidario local. En 1930 ingresó en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia, trabajando a un tiempo en la labra de lápidas. Durante la Guerra Civil fue movilizado a Madrid. En 1939 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dando fin a sus estudios que había iniciado años atrás. En 1940 entró a trabajar en el obrador del escultor Carmelo Vicent Suria y realizó el servicio militar en Álava. En 1942 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó en 1943, trasladándose a ciudades como Granada o Madrid, donde trabajó en el obrador del escultor José Capuz Mamano. En 1944 consiguió el Premio Nacional de Escultura con la obra *Muchacha junto al río*. En 1945 consiguió una Tercera medalla en la Exposición Nacional

de Bellas Artes con el grupo *Plenitud*. En 1946 expuso su obra en el palacio de la Generalitat de Valencia. En 1947 le fue concedida la beca Conde de Cartagena que otorgaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, trasladándose a Londres y posteriormente París al finalizar la beca. En 1948 consiguió una Segunda Medalla en la Exposición Nacional con la obra *Amanecer*. Consiguió el premio de los alumnos del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fue catedrático de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Las iglesias de Massanassa, Puçol, Rafelcofer, Santa Rita de Madrid, y San Juan Bosco de Valencia conservan obra religiosa suya.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “Antonio M. Penella”, *Ribalta*, II Época, Año II, 30 de julio de 1944. s.f. PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Joaquín García-Rama, Madrid, 1980, pp. 318, 327, 436. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 18, 19, 156, 157-160. ZABALA, A., *El escultor Martínez Penella*, Valencia, 1948. ANTOLÍN PAZ, M., “Martínez Penella, Antonio”, (“Antonio Penella”), en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IX, pp. 2544-2545. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, UNED, Madrid, 1989, pp. 286-292, 525-526. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, II, pp. 1087, 1088. ARIAS SERRANO, L., *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la postguerra: la iglesia de Santa Rita (1953-59)*, Editorial Complutense, Madrid, 2000. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 174. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, p. 166.

Martínez Solaz, José.

Natural de Madrid, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935, consiguiendo una tercera medalla en la primera. Tomó parte asimismo en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia. Vecindado en Burjasot, realizo imágenes para esta población, Gabarda, Xeraco y Manises. El *San Vicente* de Gabarda, inspirado en el de José Esteve Bonet de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia y el *San José* de Xeraco, basado en un modelo de los obradores de Olot, atestiguan el carácter tradicional de sus fuentes de inspiración.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 B/ 3/ 15. Leg. 55 B/ 5/ 103. Leg. 56/ 3/ 188. Leg. 56/ 4/ 149. Leg. 56/ 10/ 133. Leg. 57 A/ 3/ 10. *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*, Valencia, 1951, p. 54. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 39. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, p. 1090.

Marzo Pardo, Antonio (Valencia, 1802-1867).

A diferencia de los escultores neoclásicos que siguieron la profesión paterna, Antonio Marzo Pardo carecía de antecedentes familiares conocidos. Había iniciado su formación en 1815 en la escuela de Bellas Artes de Valencia, donde tuvo por maestro el escultor José Gil Escrig, discípulo de José Esteve Bonet. En 1825 obtenía la “aprobación de artista”. Nombrado académico de mérito en 1842, el curso 1850-1851 impartía la asignatura de Aritmética y Geometría para el dibujo. Alcahalí lo refiere como “Antonio Marco”, y de ahí la confusión de Aldana, que lo considera otra persona distinta a Antonio Marzo, a pesar de que ambos compartan las mismas obras. Con respecto a su producción se habla generalmente de sus esculturas marmóreas de inspiración clasicista. La Fe y la Juventud del mausoleo de Juan

Bautista Romero, en el Cementerio General de Valencia, proyectado en 1846 por el arquitecto Sebastián Monleón, y la figura de la fuente que la sociedad económica de amigos del país erigió en 1853 en la plaza de la Congregación de esta ciudad. La bibliografía antigua menciona las figuras del monumento al gobernador civil Trino Quijano en Alicante, la decoración de algunos teatros de Valencia, no obstante un juicio ecuánime sobre su obra habría de valorar también sus trabajos en madera policromada, entre los que figuran la figura de Valencia, para una de las rocas o carros del Corpus de la ciudad, concebida al modo de una matrona, de 1855, o el grupo de la Asunción de la Virgen que hizo para la iglesia parroquial de Albaida, conocido por la estampa de Antonio Pascual y Abad, obra de movida composición, todavía deudora de los modos dieciochescos. Feliu Elías le asigna el Cristo yacente o “Piedad” de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, acaso por confusión con la Virgen de la Piedad que otros autores recogen. De ser suyo este yacente, el vigor que los escultores del siglo XVIII confirieron al cuerpo de Jesús, fundado en el estudio del natural ha dado paso a las formas blandas y la escasa expresividad, característica de las obras realizadas a mediados de siglo, cuando el impulso barroco cede a la frialdad académica. La parte escultórica de la decoración de la catedral de Segorbe que le fue encargada, y el grupo escultórico de la Oración en el Huerto, para la cofradía de la Sangre de Sagunto, fechado en 1877, atestiguan su predicamento en el género religioso. El escultor Fernando Miranda Casellas (1842-?), fue discípulo suyo.

Documentación: BOIX RICHARTE, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 47. OSSORIO, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 430. ALCAHALÍ, *Barón de, Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 384. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, 1923, pp. CLXI, 65. ELÍAS BRACONS, F., *L'Escultura catalana Moderna*, Barcino, Barcelona, 1928, II, p. 136. LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat, Barcelona, 1949, V. p. 263. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, pp. 218, 230. FERRI CHULIO, A., *Grabadores y grabados alicantinos, siglos XVIII-XIX*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999, pp. 156-157. CARUANA PUIG, T., *Historia de la Semana Santa de Sagunto*, Sagunt, 2000, p. 319. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., “Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos”, en *La Aplicación del Genio, La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2004, p. 51.

Mateu Montesinos, Ramón (Valencia, 1891-Madrid, 1981).

Alumno en sus inicios del escultor Alfredo Badenes, cursó estudios en las escuelas de Bellas Artes de Valencia y San Fernando de Madrid, donde fue discípulo del escultor Gabriel Borrás Abella. Durante sus estudios en la escuela de Valencia obtuvo premios de la fundación Roig. Por esta época debió entrar en el obrador de José Romero Tena, pues Rafael Bargues consta como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la escuela correspondiente a las asignaturas perspectiva y dibujo del antiguo de primero, fechada en 29 de septiembre de 1906. En 1909 participó en la Exposición Regional de Valencia con una cabeza del antiguo y un torso. En 1915 consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional. En 1933 se le concedió la pensión de la Fundación March. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935. Ese último año, la revista *Ribalta* daba cuenta de su participación en la exposición de “Derecha Regional Valenciana”. Fue catedrático de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos de Jaén y Madrid. Viajó por Bélgica, Francia, Italia, Estados Unidos, Cuba, Chile y Perú, realizando importantes encargos oficiales de escultura monumental. A lo largo de su vida consiguió importantes galardones y reconocimientos. Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1915 por el grupo *Embeleso*, Segunda Medalla en la de 1926 por la obra *Héroe*,

Medalla de Oro en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934, y Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1941 con la talla del *Cristo del Mar*. En 1941 consiguió el Premio Nacional de Grabado por la medalla conmemorativa del centenario de Tomás Luís de Victoria, y en 1934 y 1947 el Premio Nacional de Escultura. Falleció en Valencia el veintitrés de noviembre de 1981. Sus imágenes en madera policromada acusan la renovación clasicista en la que se vio inmersa la obra del autor. Especialmente meritorias resultan el gran crucifijo de la iglesia de Santa Catalina, y la Virgen de Loreto, que estuvo en la catedral y hoy se conserva en la iglesia castrense de Valencia, los santos Bonoso y Maximiano de Arjona, y el San Sebastián de Ubrique. Otras obras suyas destacables son el Prendimiento de Jaén, la Virgen de la Caridad del Cobre de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza de Nueva York, y la restauración de la Virgen de Gracia de Altura, parcialmente destruida en 1936.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 8/ 75. Leg. 54/ 8/ 78. Leg. 55 A/ 3 / 58. Leg. 55 A/ 4/ 14. Leg. 55 A/ 5/ 84. Leg. 55 B/ 2/ 144. Leg. 55 B/ 2/ 302. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, nº. 88, 89. p. 9. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Valencia. Tipografía José Meliá. 1934. p. 31, nº 68. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 22. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta* nº 3, Valencia, Abril, 1935, p. 10. BAYARRI HURTADO, J. M., *Artistes valencians* (sic), *Ramón Mateu*, Valencia, s.a., BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. VIII, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Joaquín García-Rama, Madrid, 1980, pp. 228, 267, 308, 437. PRADOS LÓPEZ, J., y CAMPOS, G., *Ramón Mateu, esculturas y dibujos*, Valencia, 1981. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, UNED, Madrid, 1989, p. 526. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Mateu Montesinos, Ramón” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IX, p. 2596. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 276-277. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1103-1005. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 87-89. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 166-167. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, pp. 438-440.

Miró Juan, Cristóbal (Alboraia, 1892-?).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Cultivó la talla de imágenes y a la realización de lápidas. En 1946 participó en la I Demostración de Arte en Madera, que organizada por el Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho tuvo lugar en los salones del Ayuntamiento de Valencia.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 2/ 64. Leg. 56/ 6/ 12. Leg. 56/ 14/ 187. Leg. 56/ 8/ 45. Leg. 56/ 10/ 147. Leg. 58 A/ 1/ 9. *I Demostración de Arte en Madera*, Valencia, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, 1947, s/f.

Mollar Franch, Pío (Valencia, 1878-1953).

Discípulo del escultor Modesto Quilis, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 18 de septiembre de 1897 se matriculó en Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural, Modelado del Antiguo, y Ropajes. Consta la calificación de notable en Modelado del Antiguo y Ropajes de segundo curso, fechada en 6 de Junio de 1898. El 19 de septiembre de 1898 se matriculó en Dibujo del Antiguo de segundo curso, consiguiendo la calificación de aprobado. El 26 de septiembre de 1900 se matriculó en Dibujo del Antiguo de segundo curso, Dibujo del Natural, Modelado y Composición de segundo curso, consiguiendo las calificaciones de bueno, aprobado, notable, y sobresaliente en composición. En 1902 se presentó a las pruebas para la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, que ganó Ignacio Pinazo. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con dos esculturas de San José y la Purísima consiguiendo medalla de plata, y en la Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 con *Raza*, una estatua del conquistador Hernán Cortés. Establecido por su cuenta, su obrador, que conoció diversas ubicaciones, como las calles del Salvador, Sanchis Bergón o Norte, durante su medio siglo de existencia, fue uno de los más acreditados de la Valencia del primer tercio de siglo. Por él pasaron escultores como Enrique Galarza, Modesto González, Fernando Llopis, José Pérez Gregori, Gaspar y Peregrín Pérez Sanchis, Carlos Román, Federico Siurana, Salvador Tarazona, Miguel Torregrosa Alonso, y un largo etcétera. En dicho obrador, de gran prestigio por su competencia en la realización de encargos de envergadura, atendió la realización de escultura profana, funeraria y fundamentalmente imaginería, género por el que ha sido recordado, especialmente en lo que se refiere a los grandes grupos procesionales que ejecutó para Benavente, Burgos o Málaga, así como por las imágenes que remitió a muchas provincias del Estado, como Jaén, o Huelva y países de Sudamérica, algunas para templos insignes como la iglesia del monasterio de Guadalupe. Formó parte del Gremio de Imagineros, englobado después de la Guerra Civil en el Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho. En los años cuarenta participó en las demostraciones de arte en madera, celebradas en los salones del Museo Histórico del ayuntamiento de Valencia, con la estatua *Raza*, que presentó en 1934, y una *Magdalena* de gran barroquismo que había realizado para Málaga. Durante la posguerra la calidad de los trabajos del obrador decreció significativamente, no obstante algunas obras de esta época todavía acusan la impronta de este extraordinario escultor, cuyo estilo hemos de caracterizar por la propensión al realismo, patente en expresiones y anatomías vigorosas, y por su empatía con el mundo barroco en el movimiento de los ropajes, sin perjuicio de la solidez de los volúmenes y la armonía de sus composiciones, generalmente de inspiración historicista. Aunque la plantilla del obrador estaba integrada entonces por un total de 25 operarios, entre escultores, carpinteros, tallistas, pintores de imágenes y doradores, a decir de su discípulo Rafael Grafiá, que lo conoció en estos años, su producción estaba destinada en su mayor parte fuera de la Comunidad Valenciana. A pesar de que el maestro se ocupó de dibujar personalmente los bocetos de las imágenes presentadas a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de la Diócesis de Valencia, la producción de la posguerra resulta bastante desigual, al haberse establecido por su cuenta muchos de sus mejores escultores. Miembro del Círculo de Bellas Artes de Valencia, al que acudía a diario, fue un artista valorado y respetado en la ciudad, como indica la circunstancia de formar parte del jurado de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en la edición de 1952, a pesar de haberse mantenido siempre al margen de las instituciones académicas.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 12/ 93. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign. 44. nº 14. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 123. Escuela Provincial de

Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 413. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 62, 63, p. 44. *Ibérica, el progreso de las ciencias y sus aplicaciones*, Año XIII, tomo I, 10 de abril de 1926, vol. XXV, nº 623, p. 226. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Valencia. Tipografía José Meliá. 1934. p. 27, nº 8. BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946, s.f. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “El escultor Pío Mollar. In memoriam. Vida por el arte”, *Ribalta*, Valencia, septiembre-octubre 1953, s.f. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 15, 21, 193. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Mollar, Pío” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IX, p. 2730. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pp. 113-115, 185, 346, 422. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, II, pp. 1148-1149. MELENDERAS GIMENO, J. L., “La obra del escultor valenciano Pío Mollar en Murcia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXV, Castelló, enero-diciembre 2000, pp. 213-214. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 73. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia, estudio y catalogación*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 2003, p. 86. ALONSO DE LA SIERRA, A., (Coord.), y PÉREZ MULET, F., *Et Alii., Guía artística de Cádiz y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, I, p. 113, II, p. 163. VILLAR MOVELLÁN, A., (Dir.), *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pp. 329, 331, 334, 345. AA. VV., *Guía artística de Huelva y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. pp. 385, 454, 573. AA. VV., *Guía artística de Málaga y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, I, p. 112. ORTÍ ROBLES, J. J., “Semblança d’un gran artista. Enrique Galarza Moreno”, *Revista de Fiestas*, Picassent, 2009, p. 21. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, p. 438. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2014, pp. 179-180.

Montesinos Baixauli, José.

Estuvo asociado con el escultor José Castrillo Martínez. El obrador se denominaba: “Estudio de escultura religiosa Montesinos y Castrillo”, y estaba ubicado en el número 23 de la calle Triador de Valencia. En 1904 figura junto a su socio como autor de las imágenes de Santa Amalia, San Pascual, y la Virgen de los Desamparados de la capilla del Asilo de Carcaixent, así como de la talla de algunos de los ángeles de sus retablos. En 1910 figura establecido al margen de su socio en el número 5 de la calle San Pedro Pascual. En la contribución industrial del gremio de talleres de escultura, y pintores escenógrafos correspondiente a 1929 figura en el número 29 de la calle Padre Jofré de Valencia.

Documentación: ARV., Legajo 2802. *Contribución industrial del gremio de talleres de escultura, y pintores escenógrafos. Anuario guía mercantil e industrial de Valencia y su Reino*, Valencia, Jordá y Compañía, 1910, p. 396. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, Albatros, 1999, tomo III, p. 1878. GUEROLA BLAY, V., “La capilla”, en *Desertorum Protectio, Doña Amalia Bosarte. Vida y Obra*, Carcaixent, Patronato Fundación Asilo Nuestra Señora de los Desamparados, 2012, pp. 386-394.

Mora Cirujeda, Luís (Valencia, 1905-1979).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Formó parte de la asociación Juventud Artística Valenciana, participando en sus certámenes. Mantuvo estrechas relaciones

con el grupo de artistas de filiación vanguardista que capitaneaba José Renau. En 1930 expuso en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. En 1932 en la Sala Blava, y en 1934 en Acció d'Art. En 1934 y 1935 participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia, ese primer año consiguió una bolsa de viaje en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Durante la Guerra Civil tomó parte por el bando republicano, participando en la exposición de París de 1937. Al término del conflicto tomó parte en el concurso para reponer la estatua a San Vicente Ferrer de su casalicio del puente del Real de Valencia, que se falló en favor de Carmelo Vicent. Durante la posguerra se dedicó a la imaginería, exponiendo en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia. La circunstancia de figurar a su nombre únicamente la imagen de San Pancracio de la iglesia de Bellreguard, atestigua que debió realizar esculturas para otros. Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez ha relacionado con él sendos crucifijos de las iglesias de Alginet y Almonte, ejecutadas por mediación del intermediario Rafael Peris. El San Pancracio de Bellreguard denota cierta tendencia al volumen compacto afín al clasicismo que cultivaron los escultores lapidarios desde los años treinta.

Documentación: ARABASC., Leg. 58 A/ 3/ 14. Leg. 58 B/ 1/ 6. ADV., *Arte Sacro*, Expediente: 27/ 117. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 28, nº 22. BAYARRI, J. M., “Escultura”, *Ribalta*, nº 7, julio de 1935, s.f. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. nº 8. *Primera exposición bienal de arte del Reino de Valencia*, Valencia, 1951, p. 54. Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., “L'actualitat”, p. IX, en *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 300, 442. MARCHANTE ARAQUE, J. L., “Mora Cirujeda, Luís”, en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, tomo IX, p. 2767. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 278. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, tomo II, Valencia, Albatros, 1999, p. 1171. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, tomo I, Valencia, 2003, pp. 118, 157. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia, estudio y catalogación*, T. D., Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 230.

Morales Soriano, Bernardo (Elx, 1822-Valencia, 1898).

Pariente lejano de Mariano Benlliure, quien lo recordaría años después, fue farmacéutico de profesión. Su cultivo ocasional de la imaginería encarna la predilección popular por un género más allá de épocas e ideologías. A él se debe la imagen del Cristo del Prendimiento, que en los días de Semana Santa se expone en la iglesia de la Virgen del Rosario del Canyamelar de Valencia. Las características de esta obra de candelero, con abundantes postizos, corona de espinas y peluca, aparte de la excesiva idealización del rostro, responden a la tendencia a reducir al mínimo lo escultórico en una época de menguados recursos. En ocasiones, la falta de técnica hizo que se buscara este tipo de soluciones para esquivar la ausencia de recursos técnicos que le permitieran al escultor salir airoso.

Documentación: MONTOLIU SOLER, V., *Mariano Benlliure (1862-1947)*, *Generlitat Valenciana*, Valencia, 2009, p. 17, nota nº 7.

Mulet Mulet, Jaime (Gata de Gorgos, 1878 – Valencia, ?).

Discípulo del escultor Venancio Marco, a decir de José María Bayarri, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1899 y 1901, participando en la Exposición Regional de Valencia con dos retratos en yeso. Cultivó el bodegón y la pintura de paisaje. En 1925 llevó a cabo la lápida que el ayuntamiento de Xàvia dedicó a Sorolla en tiempos del alcalde Miguel Anglés. Su obrador estuvo situado desde los años veinte en el número 12 de la calle Cadirers de Valencia. La producción escultórica que de él conocemos está integrada por imágenes, realizadas durante la posguerra, momento en el que cabe situar su participación en la primera bienal del Reino de Valencia, celebrada en 1951, en la que presentó un crucifijo de madera. En ellas se nos muestra como un escultor técnicamente dotado, aunque falto de inspiración. Recurre generalmente a los modelos habituales, la *Purísima* de José Esteve Bonet, el San José de Felipe Andreu, o la Virgen del Rosario de Damián Pastor, en cuyo obrador se formó su maestro, al que sigue de forma más reiterada. Los modelos de Venancio Marco se tornan en él obras mediocres, como si su repetición cansina les hubiera robado el aliento y la emotividad. Muchas de sus obras devienen un decaído remedo del naturalismo vivo de su maestro, sensiblero e imbuido de cierta afectación. Ajenos a esta tónica, están algunas obras de empeño como la *Purísima* titular de la iglesia de Benimodo, o el San José de la iglesia de San Bartolomé de Xàvia, población cercana a Gata de Gorgos, de donde era oriundo, el semblante naturalista de cuyas figuras infantiles está en la línea de algunas obras de Enrique Galarza, a quien cabe considerar el mejor discípulo de Marco.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 2/ 74. Leg. 54/ 12/ 60. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. nº 315. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. nº 451. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 64, 65, pp. 44. ANÓNIMO, *Primera Exposición Bienal del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 54. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al Señor Ponsoda”, *Ribalta*, julio-agosto, 1947. DELICADO MARTÍNEZ, J., “Un escultor imaginero en la Valencia de entre siglos XIX y XX: Venancio Marco”, *Archivo de Arte Valenciano LXXVII*, 1996, p. 133. CODINA BAS, J. B., “Anglés Aquilina, Miguel” *Diccionario Javiense Abreviado*, Xàbia, 2013, s.f.

Muñoz Aleixandre, José (Alfagar, 1895-?).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Al término de la Guerra Civil realizó imaginaria en sociedad con el escultor Enrique Casterá Masiá. Artista de limitadas dotes, recurrió en ocasiones a la ayuda del escultor Federico Siurana.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 B/ 6/ 108. Leg. 56/ 3/ 165.

Nadal Oltra, Pascual (Pego, 1884-Leang-ho-Keóuu, China, 1935).

Fue discípulo de Amador Sanchis, cuyo obrador abandonó para entrar en la vida religiosa. Desde 1902 colaboró con el escultor Ezequiel Mampel. El 20 de agosto de 1905 profesó en la orden franciscana. Fue decapitado por los guerrilleros marxistas en Leang-ho-Keóuu, China, la víspera de Navidad de 1935. Realizó imágenes de devoción para particulares y obras destinadas al culto para los conventos de la orden de Chelva y Gilet, y las terciaras franciscanas de Torrent.

Documentación: “Cultivo de las bellas artes en la provincia seráfica de Valencia”, *La Acción Antoniana*, número extraordinario con motivo de las bodas de oro de la restauración seráfica de la provincia de

Valencia, Valencia, 1929, nº 106, pp. 98, 99. ESPÍ VALDES, A., “Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX”, *Historia de Alicante*, Murcia, Editorial Mediterráneo, 1985, tomo V, pp. 387-388. LLIN CHÁFER, A., “Modelos de vida, 115. Ezequiel Mampel Almela (1844-1927)”, *Iglesia en Valencia*, nº 483, año X, 20 de junio de 1997, p. 9.

Navarro Romero, Vicente (Valencia, 1888-Barcelona, 1979).

Discípulo de Alfredo Badenes, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Tuvo una exitosa carrera repleta de éxitos. Su obra abarca el retrato, la escultura monumental, y la imaginería, que realizó en una línea clasicista abierta al sentimiento y al naturalismo, al margen de dogmatismos prohelénicos y mediterraneistas. En 1908 consiguió una mención honorífica en la Exposición Nacional y en 1909 la pensión Roig. Ese último año Participó en la Exposición Regional de Valencia con varias obras entre las que destacan un proyecto de monumento a Teodoro Llorente y varios retratos en yeso. En 1910 ganó una tercera medalla en la Exposición Nacional. En 1912 la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1912 logró una segunda medalla en la Exposición Nacional, y finalmente en 1915 una primera, en ese mismo certamen. Un año antes había logrado la medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Desde 1918 residió en Barcelona, donde fue catedrático de la Escuela de Llotja. También fue académico de las reales academias de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1935. En 1944 publicó un libro que tituló Técnica de la Escultura, en la que recogía sus experiencias e ideario escultórico. Fue un artista completo cultivando también la pintura mural, al óleo y el grabado.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 8/ 88. Leg. 54/ 11/ 33. Leg. 54/ 12/ 37. Leg. 54/ 14/ 50 A. Leg. 54/ 16/ 87. Leg. 54/ 17/ 71. Leg. 55 A/ 3 / 104. Leg. 55 A/ 5/ 97. Leg. 55 B/ 2/ 116. Leg. 55 B/ 2/ 306. Leg. 92/ 2/ 10 (pensión Roig). *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, nº 109,110, 111, 112, p. 9, Escultura Contemporánea, nº 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, p. 44. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 16. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 204, 211, 219, 228, 447. ALIX TRUEBA, J., (Com)., *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 16, 161, 162, 163, 164, 165. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Navarro Romero, Vicente” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, tomo X, pp. 2919-2920. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1936”, en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994, pp. 75, 87. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 282. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, Albatros, 1999, tomo III, pp. 1259-1260. MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Un gran escultor valenciano del siglo XX: Vicente Navarro. Su obra a través de `la Esfera` (1914-1930)”, *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2002, nº LXXXIII, pp. 181-190. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, tomo I, pp. 90-92.

Navarro Santafé, Antonio (Villena, 1906-1983).

Instalado en Madrid desde niño, cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios, pasando por los obradores de José Capuz y José Ortells, a quien consideró como su verdadero maestro. Se dio a conocer en una exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con una serie de obras de tema taurino en la que se inició en la escultura animalística, que a la postre constituyó su especialidad. Regresó a Valencia temporalmente, llevando a cabo el monumento

dedicado a Ruperto Chapí en Villena, y algunas obras de imaginería que acreditan su buen hacer, como la imagen de la Virgen de las Virtudes, patrona de esta población, y la de San Bonifacio de Petrer. Vuelto de nuevo a Madrid, se dedicó a los retratos, y la escultura monumental y animalística. En 1975 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, regresando a Villena en 1980 donde creó un museo monográfico dedicado a su obra.

Documentación: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Alicante, Ediciones Biblioteca Alicantina, 1974, pp. 70-71. GARCÍA ANTÓN, I., “El arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Murcia, 1985, Ediciones Mediterráneo, tomo VI, p. 435. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Navarro Santafé, Antonio” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, tomo X, p. 2921. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 282. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, Albatros, 1999, tomo III, p. 1261. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, tomo I, pp. 81-82. HERNÁNDEZ HURTADO, P., *Antonio Navarro Santafé*, Villena, Ayuntamiento de Villena, 2007. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Madrid, Pasos, 2009, pp. 174-175.

Noguera Belenguer, Tomás (Valencia, 1904-1960).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde consta documentado el curso 1919-1920. Realizó sendos grupos para la Semana Santa de los poblados marítimos de Valencia, de Jesús atado a la Columna, bendecido en abril de 1928, del que daba cuenta la revista la Semana Gráfica y la Oración de Jesús en el Huerto. Establecido en Madrid, Bonet Salamanca refiere que trabajó para la hermandad de Cruzados de la Fe, consiguiendo la medalla de bronce del Círculo de Bellas Artes con un busto de Dolorosa en 1943, y la de oro en 1949, con un Cristo yacente destinado a Buenos Aires. En 1946 expuso sus obras en la casa de Valencia en la capital de España. Refiere el citado autor, que realizó obra para muchos países sudamericanos, así como para Alemania, Portugal, Italia, y para muchas provincias del Estado, entre las que destaca Madrid, donde hizo la Virgen del Carmen de los carmelitas de la calle Ayala, el San Martín de Porres de los dominicos de la basílica de Atocha, o Zamora, donde llevó a cabo la imagen del Nazareno de Toro, ocupándose Luís Marco Pérez de la del Cirineo.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 14/ 11. CHINER GIMENO, J. J., *Mar, Llum, i Passió, Historia de la Junta Mayor de la Semana Santa Marinera de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2001, pp. 61. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Madrid, Pasos, 2009, p. 210. FALTA LA ORACIÓN DEL HUERTO.

Oliver Monfort, Manuel.

Figura como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Estuvo en el obrador de José Romero Tena, que aparece como fiador suyo en una papeleta de Acuarela y Paisaje de primero fechada en 18 de septiembre de 1902. Cabe la posibilidad de que se dedicara a la pintura de imágenes y no a la escultura.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 12/ 116.

Ordaz Montesinos, José (Jérica, 1932).

Natural de Jérica, se formó en la escuela de bellas artes de Valencia, al tiempo que compaginaba sus estudios con el trabajo en diferentes obradores de imaginería, entre ellos el de

Antonio Greses Ferrer. En 1954 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Ignacio Bayarri Lluch. En 1955 según recoge Agramunt, participó en la Primera Exposición de Arte al Aire Libre de Valencia, celebrada en los jardines del palacio de la Generalitat. Entre 1957 y 1959 llevó a cabo diversas imágenes para las iglesias de la Sangre de Cullera, San Ramón de Xirivella, San Marcelino, o el Instituto de María Reparadora en Valencia. Las obras, de las que no siempre el Archivo Diocesano de Valencia conserva documentación, como constatan los santos Abdón y Senén de Cullera, se llevaron a cabo en su obrador del número 25 de la calle Alborai de Valencia, en una línea estilizada influida por la modernidad. Entre 1960 y 1966 realizó modelos para la empresa Bronces Enrique Lafuente. Fue profesor de dibujo en el instituto de Canals, a la sazón dependiente del de Xàtiva, durante los años 1969-70. Entre 1958 y 1959 trabajó la piedra. Entre 1972 y 1973 fue modelista en cera en Rodolfo Navarro. Desde 1974 trabajó como modelista en porcelanas Casades de Ribarroja. En 1989 retomó la talla en madera, llevada a cabo desde los años noventa en el obrador del dorador y pintor de imágenes Francisco Greses Almenar, donde sustituyó al escultor José Navarro Beltrán. En esta última época ejecutó la Virgen con el Niño de la iglesia de Santa Cecilia de Valencia, la Virgen del Mar de la iglesia de Santa María del Mar en el puerto de Gandía, la Virgen de los Desamparados que corona la roca del Corpus de Valencia, o los ángeles del trono de San Bonifacio de la iglesia de la Asunción de Carcaixent, cuyo cabello rizado recuerda las obras de Antonio Greses. En 1994 expuso sus obras en la galería D'arts de Valencia. En el prólogo del díptico editado para la ocasión, el escultor José Esteve Edo, para el que llevó a cabo algunos trabajos, como la imagen de la Virgen de los Desamparados del cementerio Parque de la Paz de Ribarroja, o el desbastado de la imagen de la Virgen que preside la capilla mayor de la colegiata de Gandía, elogió su trabajo como miniaturista, género en el que ha llevado a cabo diversas obras en boj o marfil de gran exquisitez.

Documentación: GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, IVEI, 1987, pp. 21, 40. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, tomo I, p. 601. "Galería D'arts presenta esculturas de José Ordaz", Valencia, Galería D'arts, 1994. Ver libro Faura martinez rondan

Ortells López, José (Vila-real, 1887-1961).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y trabajó en los obradores de José Guzmán Guallar, Aurelio Ureña y Eugenio Carbonell, y Luís Gilbert Ponce. En la Exposición Nacional de 1906 consiguió una mención honorífica. Marchó a Madrid donde fue discípulo de Agustín Querol. En 1909 presentó varias obras en yeso a la Exposición Regional de Valencia. Un año después consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional. En 1915, una segunda, y finalmente en 1917 una primera, en el mismo certamen. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935. En 1937 participó con dos obras en la Exposición Internacional de París. En 1941 ganó la plaza de escultor anatómico de la Universidad Central de Madrid, y al año siguiente la cátedra de modelado de estatua de la escuela de la Academia de San Fernando. Practicó el retrato, la escultura monumental y funeraria y la imaginería. Su modo de trabajar con dibujos preliminares, modelos de las figuras desnudas, y finalmente ropajes desarrollados sobre el cuerpo, se revela tributaria del modo de proceder académico, de hecho y contrariamente a lo que cabría esperar de su formación inicial en los obradores de imaginería, los modelos conservados de las imágenes que realizó, revelan que estas fueron sacadas de puntos y no talladas directamente sobre el embón. Almería, Segorbe y Villarreal, conservan obra suya. Fue uno de los escultores en los que la cofradía del Cristo de la Expiración de Málaga pensó para rehacer su titular, encargado finalmente a Mariano Benlliure.

Documentación: *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, “Escultura Contemporánea”, nº 76, 77, 78. pp. 44. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 31, nº 69. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 24. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 197, 211, 228, 238, 451. ALIX TRUEBA, J., (Com.), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GASCÓ SIDRO, A. J., Y VIVES AGOST, T., *El escultor Ortells*, Castellón, 1989. LLORÉNS POY, V., *El escultor Ortells: vida y obra de un maestro*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1990. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Ortells López, José” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, tomo X, pp. 3036-3037. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1936”, en *El siglo XX persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994, p. 87. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 282-283. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, UNED, 1989, p. 529. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, p. 235. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, tomo III, pp. 1288-1289. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, tomo I, p. 92. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, p. 133. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 221-223.

Pablo Gimeno, Antonio.

Se formó en el obrador de su tío el escultor Francisco Pablo Panach, que aparece como fiador suyo en varias papeletas de matrícula en la escuela de bellas artes, donde cursó estudios, destacando en las asignaturas de modelado y dibujo del natural. En la escuela fue compañero de Vicente Beltrán Grimal, Julio Benlloch Casares, Alfredo Torán Olmos, Agustín Ballester Besalduch, y José Arnal García entre otros. Mantuvo estrechos lazos con la asociación Juventud Artística Valenciana, en cuyas exposiciones participó. Se especializó en la talla en piedra, que trabajó en el obrador de su tío. Murió en plena juventud a la edad de 19 años. La colección de Carmen de Pedro Pablo conserva un Niño Jesús de devoción suyo, que atestigua su eventual dedicación a la imaginería.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 4/ 5. Leg. 55 B/ 4/ 37. Leg. 55 B/ 2/ 71. Leg. 55 B/ 2/ 197. Leg. 55 B/ 5/ 121. Leg. 56 / 2/ 19. Leg. 56/ 2/ 56. Leg. 56/ 2/ 71. Leg. 56/ 6/ 22. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, pp. 127, 214; III, p. 1303.

Palacios Chirivella, Juan Bautista (Alzira, 1879-Valencia, 1940).

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia de 1902 que ganó Ignacio Pinazo Martínez, Durante sus años de formación participó en las actividades expositivas de la Juventud Artística Valenciana. Trabajó en el obrador de imaginería de José Romero Tena, y más tarde fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Melilla. A decir de José María Bayarri que lo conoció estando en dicho obrador, y para quien modelo un busto de barro, realizó algunos de los relieves de personajes ilustres del claustro de la Universidad de Valencia. La circunstancia de que Antonio Ballester Aparicio tomara parte también en esta empresa decorativa, sugiere que fue encargada directamente a José Romero Tena y no a los artistas que trabajaban para él a título personal. Los

retratos que modeló revelan su inclinación hacia el estudio del natural. Se sabe que llevó a cabo los bustos de los hijos del pintor Teodoro Andreu Sentamans, José Teodoro y Elisa, este último se conserva en la colección Joan Gavara de Valencia. Ambos fueron presentados a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, en cuyo catálogo figura como domiciliado en la calle San Vicente de Valencia. Años antes, en 1929 participó en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Como Bayarri reconoce, la actividad del artista en un gran obrador lo ha privado de renombre, diluyéndose su obra en el anonimato de sus producciones, aún así, la huella del escultor aparece en algunas de las imágenes que figuran en el folleto comercial de la casa, como el *San Francisco Javier* de los Jesuitas de Pamplona, o el *Cristo atado a la Columna* de Benigánim. El *Cristo del Perdón*, del que daba cuenta la revista *La Semana Gráfica*, y el *Ecce Homo* de los Pretorianos, ambos para la Semana Santa del distrito marítimo de Valencia, o *El Prendimiento* de Linares, los tres de 1928, atestiguan su valía. Al margen del crucificado referido, por fortuna conservado, obra correcta, pero de escaso empeño, el paso de Linares, del que se existen fotografías antes de que fuera destruido en 1936 a excepción de la cabeza de Jesucristo, revela los esfuerzos de un escultor notable por despegar la imaginería valenciana de los prototipos idealizados y adentrarse por el camino del realismo.

Documentación: ARABASC., *Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores*, Sign., 44. n° 44. *Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign. 44. n° 185. *Libro de matrícula exámenes. Estudios Elementales*, Sign. 44 n° 310. *Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales*, Sign. 44. n° 439. ACAZABÁN A., “De imaginería, Linares: un “paso” procesional”, en *Don Lope de Sosa, Crónica mensual de la provincia de Jaén: director don Alfredo Cazabán Laguna*, Año XVI, Septiembre 1928, n° 189, p. 285. *La Semana Gráfica*, n° 91, 7 de abril de 1928. *Diario de Valencia*, 1 de abril de 1928. BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, p. III, “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviogràfic a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 15. MONTAGUD PIERA, B., *Teodoro Andreu Sentamans, biografía pictórica (1870-1935)*, Ayuntamiento de Alzira, Alzira, 1991, p. 108. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 127. GAVARA PRIOR, J., “Retrat de la senyoreta Elisa Andreu [als 14 anys d’edat]”, en *La modernitat republicana a Valencia innovacions i pervivències en l’art figuratiu (1928-1942)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2016, p. 174.

Pallardó Latorre, Vicente (Valencia, 1916-Torrent, 2004).

Se formó en las escuelas de artes y oficios y bellas artes de Valencia, consiguiendo el premio Roig al finalizar sus estudios. De su época de estudiante en este último centro se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia el dibujo *Estudio de árbol* (cat. 2266 AE, inv. 10592). Fue discípulo del escultor Pío Mollar, para el que siguió realizando trabajos después de establecerse por su cuenta. Realizó también imágenes para el dorador y pintor de escultura Enrique Cerezo Guillomina. En 1951 tomó parte en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia con una talla en madera. Alternó la imaginería con la construcción de fallas, dedicación que abandonó en 1964 para ejercer la docencia en Torrent..

Documentación: *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 55. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III. p. 1312. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 175. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, p. 587.

Panach Bauset, Antonio (Alboraia, 1898-1965).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde a decir de Carmelo Fayos fue compañero de su paisano Felipe Panach Ballester. En su obrador del número 4 de la plaza poeta Bedenes se dedicó a la imaginería y a la talla decorativa, llevando a cabo imágenes muchas de ellas de discreta calidad, para Alboraia, Benaguacil, Chella, Chiva, Massalfassar, Paiporta, Palma de Gandía, Picassent, Teulada y Valencia.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 10/ 62. Leg. 56/ 14/ 70. Leg. 57 A/ 3/ 18. Leg. 57 B/ 4/ 1. Leg. 58 A/ 3/ 18. Leg. 58 B/ 1/ 31. FAYOS BORRÁS, C. S., *La imatge realitzada a Alboraia de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, El Petit Editor, Algemesí, 2014, p. 65.

Panach Ballester, Felipe (Alboraia, 1904-Valencia, 1960).

En 1921 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Tomó parte en la Exposición Nacional de Bellas Artes en las ediciones de 1926, 1930, 1932, 1936, 1941, 1943, y 1957, consiguiendo una bolsa de viaje en 1930 y una tercera medalla en 1932. También tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia en las ediciones de 1934 y 1935. En 1956 obtuvo el título de profesor de dibujo. Cultivó el retrato, la escultura decorativa, la medallística y las obras de tema profano de tamaño natural o académico, como las tallas El Bañista y El Kaid. Esta última fue presentada en la Exposición Nacional de 1930, en cuyo catálogo se reconoce discípulo de Carmelo Vicent. La influencia de su maestro, se percibe en su notable capacidad para la talla en madera que muestran tanto las obras profanas a las que hemos aludido, presentadas en las exposiciones nacionales de bellas artes, como las imágenes que hizo durante la posguerra para las iglesias de Alacuàs, Alboraia, Algemesí, y Xeraco, marcadas por la gracia en las expresiones y el carácter en ocasiones abstracto de los ropajes, que muestra un notable sentido escultórico.

Documentación: *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 27. Nº 11. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. Nº 3. RAMÓN, R., "Panach Ballester, Felipe", en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, p. 3137. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 81. FAYOS BORRÁS, C. S., *La imatge realitzada a Alboraia de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, Algemesí, El Petit Editor, 2014.

Paredes García, Francisco (Valencia, 1881-1945).

Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, tomando parte en las exposiciones de la asociación Juventud Artística Valenciana. Consiguió sendas menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1901 y 1904. En 1902 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Ignacio Pinazo. Fue jurado de ese certamen en las ediciones de 1921, 1929, 1925, 1932, y 1942. Viajó a Francia e Italia. En este primer país aprendió la técnica del cincelado que utilizó en la lapida dedicada a Carlos Pastor de la Universidad de Valencia. Realizó el modelo para la réplica del monumento a San José del colegio jesuita de este título en Valencia, en sustitución de la obra original de Ricardo Soria destruida en 1936. Curiosamente Francisco Paredes sucedió a Soria en la docencia de la asignatura de modelado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia de la que fue profesor largos años y director del centro. Fue miembro de las reales academias de San Carlos

de Valencia y San Fernando de Madrid. Su obra se reparte entre la escultura monumental y de carácter civil. A este respecto se señalan el monumento al Doctor Gómez Ferrer en la Glorieta de Valencia y numerosas lápidas de rotulación. Refiere Bayarri que su posición social acomodada le eximió de entrar en uno de los numerosos obradores de imaginería que existían en Valencia, al no tener necesidad de unos ingresos fijos, pero con todo creemos que debió realizar algunas imágenes en madera policromada. A una de ellas estaría destinado el modelo de crucifijo suyo, que el escultor José Esteve Edo nos comentó hizo servir para llevar a cabo su imagen de Alcadozo.

Documentación: ARABASC., Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign., 44. n° 5. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. n° 248. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign., 44. n° 355. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign., 44. n° 523. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, “Escultura Contemporánea”, n° 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. p. 44. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. 131, 196. TORMO MONZÓ, E., *Valencia. los Museos*, Centro de estudios históricos, Madrid, 1932, pp. 85, 164. BAYARRI HURTADO, J. M., “Els contemporanis”, pp. III-IV, *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 263. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, pp. 178, 187, 454. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., “El centenario del escultor Francisco Paredes”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1982, pp. 98. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 15-19, 47-48, 178-180, 193, 217-219, 223, 233. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Paredes García, Francisco”, en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, p. 3149. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p. 283. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1316. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 77-78.

Pariente Sanchis, Enrique (Valencia, 1903-1987).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en el obrador de Pío Mollar, donde coincidió con el escultor Carlos Román López, a decir de Francisco López Pardo que lo conoció. Aunque Martínez Rondán ha señalado que fue discípulo de Carmelo Vicent Suria, ni su hijo Vicente Vicent, ni el escultor Salvador Furió Cortina, que se formó con él nos lo confirmaron. Su obrador estuvo situado últimamente en la calle Borja de Valencia. Realizó imágenes para Andalucía, Castilla e Hispanoamérica. Entre ellas la Virgen de la Asunción de la catedral de Segorbe y el Cristo de Torreperogil. Falleció en Valencia el 2 de enero de 1987.

Documentación: A.R.ABA.S.C., Leg. 56/ 8 10. Leg. 56/ 10/ 117. Leg. 57 B/ 1/ 24. Leg. 58B/ 2/ 8. MARTÍNEZ RONDAN, J., *L’Església parroquial del Sants Joans de Faura*, Sagunto, 1992, p. 623.

Pastor Micó, Damián (Palomar 1845 -?).

Su formación en el obrador familiar y la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que cursó estudios entre 1857 y 1872, determinó la actualización de la tradición, de la mano de los nuevos planteamientos que se abren paso en la imaginería valenciana del último tercio del siglo XIX, atentos a una cierta sobriedad de influencia clasicista o nazarena, patente en la sencillez de los drapeados, sin prejuicio de la transmisión de detalles relacionados con las calidades táctiles de la materia, en nubes, cabellos, carnes y telas, que se abre paso de la mano de la plástica

realista. Así, aunque su figura se ha asociado generalmente a la de su hermanastro y maestro, el escultor Modesto Pastor Juliá, con el que debió trabajar hasta establecer su obrador, primero en la calle de San Lorenzo y después en Conde de Almodóvar, y con él se ha estudiado en ocasiones de forma conjunta, su personalidad artística se manifiesta distinta. Algunas localidades de la Vall d'Albaida, de donde era oriundo, como Agullent, o Guadasequies conservan obra suya suficiente para abordar un análisis coherente de su estilo. Aún manteniendo ciertos esquemas compositivos vinculables al clasicismo, que aparecen en la *Purísima*, y el *San Vicente* de Agullent, cuya peana neobarroca, resulta idéntica a la de la *Purísima* del colegio de San José de Valencia, o en la *Virgen de la Esperanza de Guadasequies*, su estilo de sobrios ropajes y rostros nobles, concede ya una cierta preocupación a las cualidades de la materia representada. Las nubes del trono de la Virgen de la Salud de Onil, desechas en multitud de salientes, que sugieren lo vaporoso, ofrece el carácter de las obras de finales de siglo. Su destreza en la talla de las cabezas señalada por Álcalhí, habría que relacionarla con las preocupaciones del realismo, fuertemente mediatizado aún por los modos académicos tradicionales. Los rostros del paso del *Prendimiento* de Murcia o la *Verónica* que realizó para Jaén, fuertemente anclados en el clasicismo, revelan no obstante las dificultades para despegarse del idealismo a pesar de su oficio y destreza técnica. La noticia de su viaje a Roma, referida por su biógrafo, podría relacionarse con el clasicismo de algunas obras, como la *Virgen del Rosario* de la asociación del Rosario de Valencia, la *Virgen de Lourdes* de Cieza o el *Corazón de Jesús* Catral, tenido por obra suya. Si bien se ha referido en multitud de publicaciones que falleció en 1904, en 1905 lo encontramos documentado en la partida de bautismo de un hijo suyo conservada en el Archivo Parroquial de Agullent, con todo, en dicho año abandonaron su obrador algunos discípulos suyos como José María Ponsoda Bravo, o José Capuz Mamano. La realización de un conjunto de imágenes para la capilla del asilo de Benigámin, reproducidas en el álbum que se editó en octubre de 1912 para festejar la bendición de la capilla constata que para esta fecha todavía estaba con vida, de hecho aún figura en la documentación referida a la Hacienda Pública del gremio de imagineros de Valencia correspondiente a 1921. Las imágenes muestran un carácter cercano al nazarenismo, singularmente la Oración en el Huerto basada en una lamina de Doré.

Documentación: ARV., *Administración de Contribuciones de la Provincia de Valencia, contribución industrial Gremio de Escultores*, Legajo 2791. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, pp. 53, 66. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1888, p. 1801; 1894, p. 2183. ALCAHALÍ, *Barón de, Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 389. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, CLXI. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, pp. 266. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 27. LÓPEZ CATALÁ, E., "Introducción al estudio de los hermanos Modesto y Damián Pastor y la escultura religiosa de su tiempo", *Alberri XVI, Quaderns d'estudis i Investigació del Centre d'Estudis Contestans*, Coentaina, 2003, pp. 156-175. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Período de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2014, pp. 173, 191-192.

Pastor Juliá, Modesto (Albaida, 1825-Valencia, 1889).

Constituye sin lugar a dudas el imaginero valenciano más destacado del momento, representando para los territorios de la diócesis de Valencia lo que por poner un ejemplo Ramón

Álvarez Prieto significó para Zamora o Antonio Riudavets Lledó para las comarcas del sur de Alicante, a las que no obstante también llegaría su obra, si bien y a diferencia de este último, no fue un vulgar santero, sino un escultor de innegables dotes, cuya copiosa obra ofrece el último nexo con la vigorosa tradición del barroco vernáculo, todavía vivo en las expresiones vivaces y las ampulosas nubes arremolinadas, constituyendo con su magisterio la génesis de un núcleo de escultores conocedores del oficio y la tradición valenciana que aseguraron la pervivencia de este género a las generaciones futuras. El papel determinante del obrador en la revitalización de la imagen religiosa valenciana del periodo, hace de Modesto Pastor un nombre de referencia, como se desprende del elenco de escultores formados con él, que luego detentaron protagonismo. A pesar de la carencia de noticias que tenemos sobre su formación, la calidad de su obra aleja la posibilidad de que este fuera autodidacta, como el zamorano Ramón Álvarez Prieto (Zamora, 1825-1889), cuya obra ofrece ciertas analogías con la suya, aunque este más caracterizada por el maridaje entre el aplomo y la medida académica, y aquel aliento barroco de expresiones vivaces y movimiento arrebatado, que manifiestan los Santos Pedro y Pablo de la catedral de Segorbe, conocidos por las fotografías de Archivo Mas. Esta combinación de rigor académico y movimiento de progenie barroca se muestra también en la *Purísima Concepción* de la iglesia parroquial de Carcaixent (1875), basada en la realizada para el colegio de los jesuitas de San José de Valencia dos años antes; los querubines de cuya enrayada se inspiran en la célebre pintura novo-hispana de la Virgen de la Luz, o el grupo escultórico de la Asunción que ejecutó para la iglesia de Santa María de Trujillo (1882), inspirado en el que Antonio Marzo hizo para Albaida, población de la que Modesto Pastor era oriundo. La influencia de Marzo en su obra, unida a la asociación de sus nombres en la empresa escultórica de la catedral de Segorbe, permitiría considerar la posibilidad de su formación con este escultor. El traspaso al siglo XIX de los repertorios formales anteriores no se entiende sin la correa de transmisión que representó el obrador de imaginería, como tampoco su abundante producción que se expande por toda la península. Otras obras suyas como Salvador de la iglesia parroquial de Caravaca, la austeridad de cuyas ropas contrastan con el barroquismo del trono, con querubín, ángel mancebo, y nubes arremolinadas de raigambre dieciochesca, a la manera de la Asunción de Trujillo, o el San José de la iglesia de San Roque de Oliva, en actitud semi-genuflexa, al uso de los realizados por escultores como Ignacio Vergara, José Esteve Bonet o Felipe Andreu, manifiestan de igual modo su deuda con los presupuestos estéticos aludidos. El trono de la Virgen del Remedio de Albaida, o las réplicas de devoción del mismo conjunto que se conserva en la catedral y la iglesia del Pilar de Valencia, muestran asimismo la tendencia al barroquismo tradicional de actitudes nerviosas, poses arrebatadas y nubes en remolino, de Ignacio Vergara o José Esteve Bonet, cuyas imágenes de vestir de la Purísima Concepción, de Oliva y Pedralba inspiraron la que nuestro escultor realizó para la iglesia parroquial de Borriana y los jesuitas del colegio de San José de Valencia. Las noticias que lo relacionan con algunos de los relieves del monumento a Colón de Barcelona, publicadas por Feliu Elías, y la escultura de la fuente del ángel de San Mateo, fundida en bronce, contradicen la dedicación exclusiva a la imaginería que a decir de Boix observó durante su vida, si bien, hay que señalar que no fue persona ajena al devenir artístico de su tiempo, como indica su presencia entre los suscriptores del monumento al pintor José de Ribera levantado en Valencia en 1888.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 52. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de aertistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1883, p. 517. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1888, p. 1801. ALCAHALÍ, *Barón de, Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia,

1897, p. 389. ELÍAS BRACONS, F., *L'Escultura Catalana Moderna*, Barcino, Barcelona, 1928, I, p. 166. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. CLXI. LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat, Barcelona, 1949, V, pp. 262-263. GAYA NUÑO, R., *Arte del siglo XIX*, Madrid, 1968, p. 190. BAYARRI HURTADO, J. M., "Arts Aplicades", p. IV, en *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 267. LÓPEZ CATALÁ, E., "Introducción al estudio de los hermanos Modesto y Damián Pastor y la escultura valenciana de su tiempo", *Alberri*, 16, *Quaderns d'investigació del Centre d'Estudis Contestans*, Cocentaina, 2003, p. 156-179. TORRES MARTÍNEZ, J., "Modest Pastor Julià, escultor (Albaida 1825-Valencia, 1889)", *Alba, Revista d'Estudis Comarcals de la Vall d'Albaida*, nº 20/ 21, Ajuntament d'Ontinyent, Ontinyent, 2008, p. 91. BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento 1715-2015*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2015, p. 74.

Pellicer Mateo, José María.

Natural de Aldaia, curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde tuvo por profesor al escultor Octavio Vicent. En 1950 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó José Rausell Sanchis. En 1951 participó en la I Bienal de Arte del Reino de Valencia con una obra en yeso. Según Agramunt Lacruz tomó parte en varias exposiciones individuales y colectivas de carácter provincial. Realizó imágenes para las iglesias de Aldaia, Sumacárcer, Torís, Valencia, y Villahermosa del Río, en su obrador del número 5 de la calle Libertad de Valencia.

Documentación: *Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 55. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 21. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1339.

Perelló Lacruz, Vicente (Cheste, 1932-Valencia, 2008).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde tuvo por profesor al escultor Enrique Giner Canet. En 1961 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Dedicado a la docencia, compartió con José Esteve Edo las ansias de modernidad, realizando una obra de fuerte acento expresionista y acusada esquematización formal, que derivaría hacia una plástica desgarradora. Las iglesias de Piles y San José de Moncada conservan imágenes suyas en madera, marcadas por estos presupuestos renovadores.

Documentación: GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 22, 173, 174, 175, 176, 177. RODRÍGUEZ CHECA, M., "Perelló la Cruz, Vicente", *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, p. 3238. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1347. CARRIÓN MIRÓ, J., *Perelló Lacruz: el sentido natural de lo religioso en su escultura*, Riialla Editores, Valencia, 2000. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 192. CERCÓS ESPEJO, S., "Las Siete Palabras", en *Espais de Llum*, Fundación La Luz de las Imágenes, Valencia, 2008, pp. Ficha nº 271, pp. 866-869. TORMOS CAPILLA, J. B., *Tresors del patrimoni imatger moncadí*, Ayuntamiento de Moncada, Moncada, 2010, pp. 122-128.

Pérez Contel, Rafael (Villar del Arzobispo, 1909-Valencia, 1990).

Inició en 1919 sus estudios de bachillerato, al tiempo que entraba como aprendiz en el obrador de imaginería de Vicente Gerique. Tras conseguir la beca Alfonso XIII, en 1926 se matriculó en la escuela de bellas artes de Valencia. Refiere Agramunt Lacruz que a raíz de sus

visitas al obrador de Antonio Ballester Apaició trabajó amistad con José Renau, Francisco Badía y Francisco Carreño. En 1932 consiguió la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Obtuvo una plaza de profesor de dibujo en el instituto de Alzira. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), participó en la realización de la revista “Nueva Cultura”, que dirigía José Renau. En 1937 expuso en el pabellón de la II República en la Exposición Internacional de París. Durante la Guerra Civil tomó parte activa por el bando republicano, siendo encarcelado al término del conflicto. Después de su salida de la cárcel se dedicó a la imaginería, hasta el año 1948 en que fue contratado para dar clases de dibujo en la Alianza Francesa. Su obra religiosa, realizada para las iglesias de Benicolet, Llaurí, Llosa del Obispo, Quart de Poblet, Villar del Arzobispo, Xàtiva, y la capilla del instituto de bachillerato de esta última ciudad, se enmarca dentro de la tradición, como atestiguan la Dolorosa de Villar del Arzobispo inspirada en Salzillo o la Virgen del Carmen de Llaurí en la Virgen del Rosario de Aliprandi, de la fachada del reloj de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, con algunas concesiones a la vanguardia en la esquematización de los planos, o al clasicismo renovado, en la expresión intemporal de algunas cabezas. En 1950 se hizo cargo como profesor interino de la cátedra de dibujo del instituto de bachillerato de Xàtiva. Representó a Valencia en la primera bienal de arte Hispano-Americano celebrada en Madrid entre 1951 y 1952, consiguiendo medalla de tercera clase. Participó en la I bienal de Arte del Reino de Valencia celebrada en 1951. En la recta final de su vida realizó numerosas publicaciones.

Documentación: *Primera exposición Bienal de arte del Reino de Valencia*, Valencia, 1951, p. 55. AGUILERA CERNI, V., *Pérez Contel Escultor*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 18, 178, 179, 180, 181, 182. LEYVA SANJUÁN, A., “Pérez Contel, Rafael (P. Contel)”, en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, p. 3253. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 283-284. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1353-1354. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 145-156. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Arte y represión en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León-Generalitat Valenciana, Salamanca, 2005, pp. 183, 186, 307, 325, 346, 381, 385, 404-408, 426.

Pérez Figueroa, Francisco.

Hijo de Francisco Pérez Broquer, y nieto de Francisco Pérez Gregori, discípulo de José Esteve Bonet, Francisco Pérez Figueroa, perteneció a una de las grandes dinastías de la escultura valenciana tardo-académica, realizando una abundante producción religiosa, de la que da cuenta el Barón de Alcahalí. Al margen de los encargos destinados a Buenos Aires y Montevideo, solicitados sin duda por su acreditada reputación, merecen destacarse las imágenes de San Andrés, San José San Lorenzo y San Pedro, titulares de sus respectivas capillas en la iglesia arciprestal de Vila-real. El San Lorenzo, inspirado en el San Esteban de la iglesia de Valencia del mismo nombre, de José Esteve Bonet, era obra notable, digna de estimación. Su concepción grandiosa, contrasta con el grupo ecuestre de San Jorge que ejecutó para Alcoi en 1867, labrado en sustitución de la imagen tallada años antes por su padre, escasamente convincente en lo tocante al movimiento y la resolución de los ropajes de las figuras, de formas decaídamente simplificadas. De 1867 son también las imágenes de Jesucristo y la Samaritana de Crevillent, intensamente restauradas por José Sánchez Lozano y los hermanos Fulgencio y Rafael Blanco López en 1985. Acaso sea obra suya el magnífico *San José*, que se venera en la ciudad uruguaya del mismo nombre, inspirado en la imagen de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, del escultor Felipe Andreu. Recientemente ha aparecido en el

mercado del arte de Valencia una *Purísima Concepción* de devoción, firmada en la peana, que recuerda las obras de su abuelo. Su obrador figura en el Anuario del Comercio de 1894 en el número 28 de la calle de las Barcas de Valencia.

Documentación: BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 54. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897, pp. 390-391. VILAPLANA GISBERT, J., *Historia religiosa de Alcoy*, 1977, p. 482. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, pp. 272-273. POLO CANDELA, F., y LÓPEZ DELTELL, V., *Semana Santa Crevillent, la tradición de un pueblo*, Federación de Hermandades y Cofradías, Crevillent, 2000, p. 17.

Pérez Gregori, José (Valencia, 1891-1943).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Según testimonio de su discípulo Efraín Gómez Montón, estuvo en los obradores de José Romero Tena y Pio Mollar, cuya *Última Cena* de Málaga recuerda la que él realizó para Linares, estrenada en 1929, por basarse también en la de la cofradía de Jesús de Murcia, de Francisco Salzillo. Después de la guerra civil realizó algunos trabajos para José Romero Tena en su obrador de la calle Triador de Valencia. La similitud de los dibujos presentados por este último a la Comisión Diocesana de Arte Sacro, con los llevados a cabo por José Pérez Gregori, avala la veracidad de esta información. Su obra, manifiesta la influencia de Pío Mollar en las composiciones valientes y la expresión realista de sus crucificados y dolorosas.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 8/ 45. Leg. 54/ 15/ 28. Leg. 54/ 16/ 70. Leg. 55 A/ ·/ 68. Leg. 55 A/ 4/ 50. Leg. 55 A/ 5/ 82. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. Entrevista con el escultor Efraín Gómez Montón en 17 de enero de 2008.

Pérez Pérez, José. Peresejo (Barcelona, 1887-Alcoi, 1978).

Se formó las escuelas de bellas artes de Valencia y Madrid, y en los obradores de los escultores Luís Gilbert Ponce y Lorenzo Coullaut Valera, aunque no esta clara la cronología en que se llevó a cabo. Refiere Adrián Espí que viajó a Paris, donde se familiarizó con la obra de Rodín. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes consiguió mención honorífica en 1904 y 1906, tercera medalla en 1908 y 1912, segunda en 1915, y primera en 1950. Dentro de su obra en madera, cuya talla aprendió en el obrador de Luís Gilabert Ponce, merece destacarse el *Corazón de Jesús* que ejecutó en 1916 para Badalona, y el crucifijo labrado en 1918 para Tolosa, obra de gran vigor anatómico al uso del realismo en boga. La Guía de Alcoy, de Vicedo Sanfelipe señala una Virgen del Pilar en la Iglesia de San Mauro de Alcoi. Para Blasco Carrascosa perteneció al grupo de los escultores que perpetuaron el academicismo. El “estilo bizantino”, del *Cristo Redentor*, que presentó a la Exposición Nacional de 1917, atestigua no obstante, que no permaneció inmune a la arraigada moda historicista. La iglesia de San Mauro de Alcoi conservaba una imagen de la *Virgen del Pilar* suya en la capilla de la Virgen de los Dolores de la que da cuenta Vicedo Sanfelipe. En 1936 su iniciativa de crear el Museo Popular de Alcoy en la iglesia de San Jorge permitió que se salvar de la demolición este templo. En 1942 fue nombrado ayudante de escultor anatómico de la Facultad de Medicina de Madrid y en 1943 profesor de dibujo del Instituto San Isidro. En 1948 consiguió la plaza de escultor medallista de la Casa de la Moneda y en 1950 la plaza de restaurador del Museo del Prado, donde coincidió y años después del Museo Arqueológico. Cultivó el género monumental dentro

del que se inscribe el monumento a Artimes Cuesta en Luanco y la Virgen de la Font Roja de Alcoi, de cinco metros de altura, que corona el antiguo hotel de este paraje, así como el retrato, realizando los bustos de Primo de Rivera, Franco y el Duque de Alba. En la recta final de su vida se dedicó a la pintura, recibiendo el homenaje del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Medalla al Trabajo.

Documentación: VICEDO SANFELIPE, R., *Guía de Alcoy*, Imprenta el Serpis, Alcoi, 1925, p. 143. ESPÍ VALDÉS, A., “Pérez Pérez, José”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, VIII, p. 257. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, pp. 75-76. BARRÓN CASANOVA, E., *Barrón un escultor olvidado*, Madrid, 1977, p. 251. CATALÁ GORGUES, M. A., *Cien años de pintura escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, pp. 104, 140, 146, 147, 221. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 187, 197, 204, 219, 228, 336. GARCÍA ANTÓN, I., “EL arte en el siglo XX”, en *Historia de la Provincia de Alicante*, Mediterráneo, Murcia, VI, 1985, p. 427. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1988, p. 65. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1936”, en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, p. 87. RODRÍGUEZ CHECA, M., “Pérez Pérez, José (Peresejo)”, en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, pp. 3280-3281. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Albatros, Valencia, 1999, III, pp. 1361-1362. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 93-94.

Pérez Sanchis, Peregrín (Valencia, 1898-1961).

Curso estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura matriculado el curso 1915-1916. Participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934. Fue discípulo del escultor Pío Mollar a decir de Efraín Gómez Montón, noticia que concuerda con el estilo neobarroco de sus imágenes, de gran dignidad y belleza. Desconocemos la identidad de su socio en el obrador, denominado “Gran Taller-Estudio de escultura religiosa Gaspar y Pérez”. Dicho obrador, ubicado en el número 8 de la calle Lusitanos de Valencia, atendió la realización de obras de gran calidad como la *Santísima Trinidad* y los *Santos Abdón y Senén* de la colegiata de Gandía, o *El Prendimiento* y *La Coronación de Espinas* de Alzira. Colaboró con el gestor artístico José Espuig, como señala la aparición en su folleto comercial publicado en abril de 1961, de muchas obras ejecutadas por su obrador, como el trono de la *Virgen de la Murta* de Alzira, muy semejante al de Caudiel, o un *San Miguel* para Alcanar, Campofrío y Morella, similar a los de las iglesias de Bellreguard y San Francisco de Lliria. Acaso guarde relación con esta colaboración la existencia de obras suyas en Almería (*Virgen de Fátima* de Dalías), Islas Canarias (*Crucificado* de Charco del Pino, Tenerife), Huelva (*Corazón de Jesús* de Campofrío. *Virgen de Fátima* de Cumbres Mayores), Málaga (*Nazareno* de Pizarra), Murcia (*Purísima Concepción* de Abarán), y Teruel (*San Isidro* de Mazaleón).

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 2/ 73. Leg. 56/ 3/ 66. Leg. 56/ 8/ 32. Leg. 56/ 8/ 59. Leg. 58 B/ 1/ 24. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. P. 27, nºs 4, 5. *José Espuig, Arte Cristiano, Guillen de Castro, 69, Valencia, España*, (Catálogo publicitario), Valencia, 1961. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1367. Entrevista con el escultor Efraín Gómez Montón en 17 de enero de 2008.

Pesudo Nebot, Juan Bautista (Vila-real, 1888-?).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, y en el obrador de Modesto Quilis, como atestigua una papeleta de matrícula fechada en 22 de septiembre de 1908 en la que éste figura como fiador. En 1930 realizó la lápida votiva de San Pascual Baylón instalada en Torrehermosa por la agrupación coral “Elx XIII” de Vila-real, población natal del escultor en la que se conservan diversas imágenes suyas de devoción.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 5/ 106. Leg. 55 B/ 2/ 224. Leg. 55 B/ 5/ 125 (Curso 1912-1913). NEBOT, J., *Villarreal siglo XX*, Vila-real, 1986, p. 56.

Pi Belda, Rafael (Valencia, 1929-2012).

A los dieciséis años entró en el obrador del escultor Carmelo Vicent, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Consiguió la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en la edición de 1952, así como numerosos premios en certámenes de carácter local y provincial. Miembro de la asociación de artistas *Arte Actual*, repartió su actividad entre la docencia, como catedrático de dibujo en los institutos de bachillerato de Caravaca de la Cruz y Torrent y la creación escultórica, en la que abordó diversos géneros, entre ellos la escultura monumental y la imaginería. Dentro de este último realizó un conjunto de obras de notable interés, datables en los últimos años de su vida, como el *Ecce Homo* de Torrent, el *Pantocrátor* y el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Cristo Rey de Gandía, o el soberbio *Crucificado*, y *San Luís Obispo* de la iglesia dedicada a este santo en Valencia. En ellas se muestra su rigurosa formación académica y su capacidad para abordar convicientemente las expresiones connatural al arte de la imaginería.

GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 183-192. GARCÍA DE LA PUERTA, A., “Pi Belda, Rafael” en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, p. 3311. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1383-1384. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura Valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 190. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 239-240.

Pinazo Martínez, Ignacio (Valencia, 1883-Godella, 1970).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 30 de septiembre de 1898 se matriculó en anatomía pictórica y dibujo del antiguo de primer curso, consiguiendo aprobado en dibujo. Dedicado inicialmente a la pintura, abandonó esta disciplina por la escultura. En la Exposición Nacional de 1899 consiguió una mención honorífica. En 1900 marchó a Madrid para ingresar en el obrador de Mariano Benlliure. En 1902 ganó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Consiguió una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1915, y en la de 1948 primera medalla. Desempeñó la docencia en Albacete y Madrid. Cultivó el retrato, la escultura monumental y la imaginería. En 1950 fue designado miembro del tribunal que había de juzgar la pensión otorgada por la Diputación Provincial de Valencia en dicho año. Su aportación a la imaginería, iniciada en su época como docente en Albacete prosiguió después de la Guerra Civil, momento al que se adscriben algunos crucifijos como el de la iglesia de Godella, o el que figura en una de las capillas de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. En esa época continuó realizando obra para Jumilla y algunas poblaciones del sudeste peninsular, como Cieza o Callosa de Segura. Su prestigio coadyuvó al encargo de algunas obras significativas, como la imagen en piedra de San Vicente para el puente del Real de Valencia, el *San Antonio* de

San Fermín de los Navarros, y la *Purísima* venerada por su cofradía de Madrid, de las que dio noticia la prensa.

Documentación: Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 179. “Un San Antonio de Padua por Pinazo”, *ABC*, Madrid, jueves 4 de junio de 1942, edición de la mañana, p. 14. GUILLOT CARRATALÁ, J., *Doce Escultores Españoles Contemporáneos (Benlliure, Clará, Pinazo, Capuz, Benedito, Otero, Julio-Antonio, Marés, Soriano, Montagud, Costa, Pérez Comendador, Ferreira)*, Colección de Arte, núm. 1, Mayfe, Madrid, 1953, pp. 31-35. “El Padre Maximiliano Kolbe, apóstol de la Inmaculada”, *Mater Desertorum*, Época III, Valencia, 1 de diciembre de 1971, nº 412. s.f. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 327, 170, 228, 460. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 15, 21, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201. LEYVA SANJUÁN, A., “Pinazo Martínez, José”, en *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XI, pp. 3328-3330. PÉREZ ROJAS, J., “La arquitectura y el arte 1900-1939”, en *El siglo XX persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, p. 87. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1392-1393. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, I, pp. 68-69. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 240-242.

Piquer Duart, José (Valencia, 1806-1871).

Hijo de José Piquer Montserrat, director de la Academia de San Carlos de Valencia, fue académico de mérito de la Academia de San Fernando y director honorario de dicha institución, distinciones que debieron condicionar la consecución de diversos encargos relacionados con la monarquía, como la nueva custodia del monasterio del Escorial de traza neogótica, o alguno de los grupos de la *Degollación de los Inocentes* para el belén del palacio real de Madrid, que debieron completar los realizados por el escultor José Ginés. En ellos debió volcar el temperamento romántico que denota su *San Jerónimo* antiguamente en el Museo de Arte Moderno de Madrid (Prado-Casón). Al margen de las obras en madera policromada que realizó para los templos de la villa y corte, subsiste un conjunto de imágenes en la iglesia de Tolosa que muestran la inspiración ecléctica de su arte.

Documentación: OSSORIO Y BERNARDO, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pp. 535-537. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, p. 54. ALCAHALI, Baron de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 392. SERRANO FATIGATI, E., “La escultura en Madrid. José Piquer y Duart”, *Boletín Sociedad Española Excursiones*, 1910. PARDO CANALIS, E., “Contribución al estudio biográfico del escultor José Piquer Duart”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1947, p. 292. IGUAL ÚBEDA, A., *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1968, p. 90. ORELLANA, M., *Biografía Pictórica Valentina*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1968, p. 588. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, pp. 277-278. VILAPLANA ZURITA, D., “Neoclasicismo, academicismo y romanticismo, la escultura”, en *Historia del Arte Valenciano*, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, 1989, IV, p. 288.

Porcar Ripollés, Juan Bautista (Castelló, 1889-1974).

Más valorado como pintor, en 1907 realizó la solicitud de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. A esta época de alumno en la escuela pertenecen los dibujos *Estudio de manos cruzadas* y *Niño de la Espina*, conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia

(cat. 1903 AE, inv. 10231, y cat. 3057 AE, inv. 11351). Ingresó más tarde en el obrador del escultor José Guzmán Guallar, donde coincidió con Emilio Calandín y José Garnelo. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1908 llevó a cabo los modelos de la custodia de los carmelitas de Borriana, cincelada por el orfebre Manuel Orrico. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con varias obras, entre las que destaca una cabeza en barro del antiguo. En 1942 su obra *San Antonio de Padua* figuró en la Exposición de Arte Sacro de Vitoria. Después de la guerra civil llevó a cabo algunas obras de imaginería, como el *Cristo del Calvario* de Almassora y la *Virgen de la procesión del Encuentro de Pascua* de la cofradía de la Sangre de Castelló.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 A/ 3 / 80. Leg. 55 A/ 4/ 31. Leg. 55 A/ 5/ 104. Leg. 55 A/ 6/ 1 A. Leg. 56/ 3/ 2. Leg. 56/ 4/ 108. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, nº 127, 128, 129. p. 10. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Vitoria, 1939, pp. 63, 116. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. IV, en *Història de l’art Valencià*, Valencia, 1957. PORCAR RIPOLLÉS, J. B., *Trencs, moradures y verducs*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló, 1974. LEÓN SANTIAGO, J., *Carmelitas Descalzos en Burriana, cien años de presencia (1896-1996)*, Caja Rural de Borriana-Ayuntamiento de Borriana, Borriana, 1996, p. 30. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 286-287. RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Custodia procesional”, en *La Luz de las Imágenes, II Areas expositivas y análisis de obras **, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 202. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, pp. 66-68.

Quilis Cortell, Modesto (Penáguila, 1870-Valencia, 1928).

A decir de Bayarri, pertenece al grupo de escultores formados con los hermanos Pastor. Aunque un artículo publicado en el periódico Las Provincias señala que se formó en Roma, según el reverendo Benjamín Fayos Olivares, descendiente de su familia de Otos, donde la iglesia de la Purísima guarda un bello *San José* de devoción, donado años después por sus familiares, fue discípulo de Modesto Pastor. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. De su etapa formativa se conservan varios dibujos en el Museo de Bellas Artes de Valencia, (cat. 2142 AE, inv. 10469), *Estatua de hombre con niño* (cat. 2622 AE, inv. 10961), *Estatua de joven con platillo* (cat. 2623 AE, inv. 10971), *Estatua clásica* (cat. 2624 AE, inv. 10918), *El esclavo* (cat. 3008 AE, inv. 11302). En 1893 tomó parte en la exposición celebrada con ocasión del congreso eucarístico de Valencia, en la que expuso el Sagrado Corazón del Niño Jesús, consiguiendo mención honorífica. En 1896 se presentó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Emilio Calandín. En 1897 tomó parte en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que consiguió una mención de honor. Tuvo un activo obrador en el que trabajaron entre otros el escultor de Vila-real Juan Bautista Pseudo Nebot, de quien figura como fiador en diversas papeletas de matrícula fechadas entre 1909 y 1910, Luís Marco Pérez, Vicente Benedito, y Pío Mollar Franch. De la abundante producción del obrador que capitaneó a juzgar por el número de colaboradores que pasaron por él pervive los pasos de la Entrada de Jesús en Jerusalén (1914), la Santa Cena y el Descendimiento para la Semana Santa de Jaca, obras en las que ofrece un concepto de la imaginería netamente tradicional, tanto en lo que toca a la realización que hace uso abundante de telas enyesadas, como en el uso del historicismo en las fuentes de inspiración La santa Cena de Joanes y el Descendimiento de Rubens, para los respectivos pasos de Jaca. El estilo de estas obras se resiente de un exceso de idealización en rostros y actitudes, generalmente adocenadas e impersonales a pesar de la corrección compositiva y algunos rasgos puntualmente realistas en la talla de cabellos o en ciertos pormenores. En 1908 ejecutó una imagen de la Virgen al pie de la Cruz para Viveiro, y en 1925

otra de la beata Beatriz de Silva para Garachico. Su participación en las empresas decorativas que reclamaban las iglesias construidas a comienzos de siglo por su cuñado el maestro de obras Adrián Vela, lo revela como un escultor versátil en el vaciado en yeso, material con el que están realizadas las esculturas que adornan los retablos y el pulpito de la iglesia parroquial de Moixent, toda ella mutilada a excepción de las imágenes del retablo del Corazón de Jesús y el pulpito, las pechinas de la iglesia parroquial de Vilamarxant, y algunas decoraciones de retablos, o los ángeles que adornan el presbiterio de la iglesia de San Cristóbal de Valencia, mutilados en 1936. Las fuentes de inspiración de estas obras, a caballo entre el medievalismo de las obras de Moixent y Valencia, que se han referido y el clasicismo de las pechinas de Vilamarxant, con relieves de evangelistas dispuestos en tondos, relacionables con modelos italianos, revelan el eclecticismo del momento.

Documentación: A.M.V., Padrón Habitantes 1885, Distrito del Hospital, f. 15.326; Padrón de Habitantes 1889, Distrito Escuelas Pías, Barrio 5º f. 21.562). A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 A/ 2/ 17. Leg. 55 B/ 2/ 208. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1883-1884 nº 43. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 nº 57. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 66. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1886-1887 nº 61. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1892-1893 nº 65. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1892-1893 nº 76. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del Primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, II, pp. 45, 52. ALCAHALI, Baron de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 393. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. “El escultor Modesto Quilis”, *Las Provincias*, Valencia, 7 de febrero de 1928. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l'art Valencià*, Valencia, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970, p. 288. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 164, 464. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 14. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1889. Entrevista con el reverendo Benjamín Fayos Olivares. Bocairent, 5 de febrero de 2016.

Raga Crehuá, José.

Natural de Massanassa, realizó la imagen del *Cristo de la Vida*, que había sido encargada al obrador de Vicente Tena Fuster, del que según Ferri Chulio era discípulo. La noticia de la realización de la imagen en el domicilio particular del escultor, según este autor al que seguimos, contrasta en cierto modo con el modo de trabajar en los obradores de imaginaria. Dicho autor confunde a Vicente Tena Fuster con el hijo y discípulo de igual nombre que lo sucedió a su muerte.

Documentación: FERRI CHULIO, A., *El Santíssim Crist de la Vida, Patró de Massanassa, història i novena*, Valencia, Alexandre Lorente Vila, 2009, p. 35.

Rausell Sanchis, José (Meliana, 1929).

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, y discípulo de su padre, el escultor José María Rausell Montañana, en 1951 fue pensionado por la Diputación de Valencia, visitando Madrid, Toledo, Segovia y Valladolid. Durante esta etapa formativa que se prolongó gracias a la ampliación de la pensión, visitó la Casa de Velázquez de Madrid, y amplió conocimientos en el obrador de Luís Marco Pérez. Viajó a París, residiendo en el colegio

español de la capital francesa, y a Italia gracias a una beca concedida por el ministerio de Asuntos Exteriores. Se dedicó a la docencia como catedrático de dibujo en el instituto de bachillerato de Gandía. Su producción comprende, escultura monumental, y de colección, e imaginería. Esta última aúna la tradición de la buena imaginería valenciana heredada de su padre y su elevado nivel técnico, con la depuración formal, que muestra el *Cristo de la Buena Muerte* de la Iglesia de Cristo Rey de Gandía, la imagen de *San Antonio Abad* de la iglesia del barrio de Roca-Cuper de Meliana, o la *Santa Cecilia* de Melina, con toques de clasicismo mediterraneista. Ha realizado modelos para la firma Lladró de Tavernes Blanques.

Documentación: GRACIA BANEYTO, C., Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia, Valencia, 1987, pp. 21, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216. BONET SALMANCA, A., “Rausell Sanchis, José”, en *Diccionario de Pintores y Escultores del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XII, p. 3530. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1454-1455. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 190. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 250-251. AA. VV., *Josep Rausell, una vida per a l'art*, Meliana, Institut Municipal de Cultura de Meliana, 2010.

Roca Cerdá, Roberto (Ontinyent, 1892-?).

Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1909. Trabajó en el obrador de Mariano Benlliure, colaborando más tarde con José Capuz y otros escultores. Su obra se orientó a la cerámica, la decoración, y la imaginería. Realizó la decoración cerámica del pabellón español en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925, del ministerio de educación, el palacio de la prensa y el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En expuso en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia una obra alegórica de la II República que no entró en concurso. De su actividad como ceramista se conserva en Valencia la placa que rotula la calle Roger de Llúria y el monumento a Palas Atenea de Valencia, inaugurado en 1967, cuyo modelo había realizado en los años veinte para optar al concurso del remate del Circulo de Bellas Artes de Madrid, obra representativa de su vocación por el arte decorativo que nunca llegó a abandonar, colaborando con la firma Lladró en la realización de modelos cerámicos. Dentro de su aportación a la escultura monumental merece destacarse asimismo el *Sagrado Corazón de Jesús* de cuatro metros de altura en piedra que realizó para Viver. El Archivo Municipal de Ontinyent conserva un dibujo de una fuente coronada por una imagen de la Purísima Concepción, pensado como monumento de la ciudad a su patrona, que no se llevó a cabo. Artista de temperamento bohemio, participó en las actividades de la asociación Juventud Artística Valenciana. Dentro de aportación a la imaginería merece destacarse el crucifijo que realizó para un templo de la Habana, ciudad en la que se hallaba establecido un hermano suyo, la Santa Cecilia de Alaquàs, y las imágenes que realizó para Tobarra: *San Roque*, *Jesús Nazareno*, el *Jesús del Prendimiento*, el paso de la *Caída*, inspirado en el de la cofradía de Jesús de Murcia, y *Cristo Resucitado*.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 5/ 9. Leg. 55 B/ 2/ 194. FRANCÉS, J., “La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París”, *El Año Artístico*, Madrid, Mundo latino, 1925, p. 136. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 28, nº 30. GONZÁLEZ MARTÍ, M., “La vocación artística. El escultor Roberto Roca”, *Ferriario*, Valencia, Mayo 1965. CHANZÁ, S., “La gran cerámica”, *Levante*, Valencia, 15 noviembre de 1967. PÉREZ CONTEL, R., “Les nostres arrels”, *Artistas en Valencia 1936-1939*, Valencia, 1986, p. 507. PÉREZ ROJAS, J., *Art Decó en España, Cuadernos de Arte Cátedra*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 500-501. DE LAS HERAS MARTÍN, E., “La escultura monumental de Palas Atenea”,

Ars Longa nº 7-8, Valencia, 1996-1997, pp. 235-237. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 127. GIRONÉS SARRIÓ, I., “Esbós de una Font amb una Puríssima”, en *Tota Pulchra es Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent, Ontinyent*, 2004, ficha nº 23, p. 92. HURTADO, J., “Roberto Roca Cerdá, escultor del Paso Gordo”, *LX aniversario del Paso Gordo*, Tobarra, 2006, pp. 35-38.

Romero Tena, José (Valencia, 1871-1958).

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909, con un “Altar-trono”. Trabajo representativo del género de obras construidas en su obrador, ubicado inicialmente en la calle Muro de Santa Ana y después en los números 29 y 17 de la calle Alboraiá. Refiere Juan Luíís Corbín que llegó a tener entre 40 y 60 operarios. Juntamente con el de Vicente Tena Fuster, primo suyo al parecer, fue el más importante de la Valencia de comienzos de siglo, como acredita el paso por él de escultores como José Capuz Mamano, Juan Bautista Palacios Chirivella o Antonio Ballester Aparicio, aparte de las numerosas noticias sobre sus trabajos, a los que luego nos referiremos. Como resulta habitual a los grandes establecimientos, en él existían las secciones de carpintería, dorado y decoración, y escultura, aparte de una capilla para el culto, dedicada a la Sagrada Familia, noticia que nos informa de su religiosidad, corroborada por el padre Moscardó a propósito de la salvación en 1936 de la tabla de la *Virgen del Refugio* venerada en la vecina iglesia del convento de la Trinidad, en la que tomó parte. En relación a su perfil profesional, existen indicios para afirmar que su verdadero oficio fue en realidad el de dorador, o pintor de imágenes, como sugiere su aparición por duplicado en el Anuario Mercantil de Valencia de 1910, en los listados de doradores y escultores. Así nos lo aseguró el escultor Efraín Gómez Montón, quien señalaba que después de la Guerra Civil, el artista solía frecuentar el obrador de su primer maestro, el escultor José Pérez Gregori, en la calle Triador de Valencia, para encomendarle la parte escultórica de los numerosos encargos de imaginería que a él le llegaban. Así lo atestiguan los bocetos a lápiz de algunas de estas imágenes, como el *Sagrado Corazón* de Chiva, el *San Roque* de Museros, el paso de la *Flagelación* de Ontinyent, o la *Purísima* de Albuixec, realizados sin lugar a dudas por Pérez Gregori, a juzgar por los dibujos. Ayudado entonces por el hijo del fundador, José Romero Almenar (†1971), el obrador devino a la sazón un pálido reflejo de lo que había sido durante el primer tercio de siglo, a pesar de algunos trabajos interesantes, como las imágenes labradas para Aspe o los grupos procesionales de la Semana Santa de Ontinyent. A él se vincula un número incontable de andas, imágenes y retablos, muchas de las cuales figuran en el folleto publicitario de la casa, editado a comienzos de siglo, entre ellas, las andas-trono para la *Purísima* del colegio de los jesuitas de San José de Valencia, labrada por Modesto Pastor (nº 890), razón por la que erróneamente se le atribuyó la imagen, el *San Eugenio* del asilo del mismo nombre en Valencia (nº 189), las imágenes del Corazón de Jesús del Grao de Valencia y la Colegiata de Gandía, este último de 1907 (nº 379), realizadas según el mismo modelo, neobarroco, o el retablo neogótico dedicado a la Purísima del nuevo colegio de Vocaciones Eclesiásticas de San José de Valencia (nº 919). Fuera de Valencia destacan el *Enclavamiento de la Cruz* de Ciudad Real (nº 677), realizado también para Astorga en 1923, la *Virgen del Pilar* de Vadillos (Valladolid), donde aún se conserva (nº 546), o las andas e Imagen de la Virgen de los Desamparados de Carbanchel Bajo, encargadas por la colonia de valencianos en Madrid (nº 197). El *San Juan de la Cruz* de los Carmelitas del Desierto de las Palmas de Benicasim (nº B 11), inspirado en el del convento de los Carmelitas de la calle Alboraiá de Valencia de Modesto Pastor y José Burgalat, el *San José* de los Franciscanos de Oruro (Bolivia), (nº 68), basado en el de la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia, del escultor académico Felipe Andreu, la *Purísima* para Fuente del

Maestre (Badajoz), inspirada en los modelos de Murillo (nº 705). Los pasos del *Descendimiento de la Cruz* de Astorga (1923), (nº 166), y la *Oración en el Huerto* de Barbastro (1930), tomados de Rubens y Salzillo, atestiguan la familiaridad del obrador con los modelos propugnados por el historicismo. Para la Semana Santa de esta ciudad oscense restauró también el yacente haciéndole una nueva cabeza. En ocasiones el idealismo tradicional valenciano del siglo XIX propio del obrador que acusan los pasos del *Beso de Judas* y el *Prendimiento* de Astorga de 1909 y 1923, se combina con algunos recursos realistas, como las guedejas sueltas de cabello, verdadero alarde de talla, en la imagen del *Corazón de Jesús* de la colección de José Miguel Cañamás, que ostenta la placa del obrador. Otras obras salidas del establecimiento fueron las numerosas imágenes de la *Virgen de los Desamparados* repartidas por todo el Estado, como la de Villares (Lugo), o la de colección particular valenciana procedente de una casa de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valladolid, anteriores ambas a la Guerra Civil, después de la cual la calidad de las obras disminuyó de forma significativa, a pesar del número de encargos. Frente al esplendor del primer tercio del siglo XX, el obrador de José Romero Tena llevó a cabo una producción discreta. En ella menudean los trabajos de empeño, como la *Coronación de Espinas* y la *Alegoría de la Santa Faz* de Ontinyent, todavía deudora de los modos neobarrocos de comienzos de siglo, resultando abundantes las imágenes estereotipadas. Las obras realizadas para Aspe, mantienen una calidad notable aún a pesar del concepto tradicional que manifiestan basado en la estética decimonónica. Dorador y pintor de imágenes como se ha señalado, “tallista y dorador”, a decir de Daniel Benito, José Romero Tena necesariamente tuvo que recurrir a escultores profesionales para mantener la producción del obrador. Las mejores obras fueron realizadas por el escultor José Pérez Gregori, antiguo trabajador suyo. La veracidad de esta noticia suministrada por el escultor Efraín Gómez Montón resulta fácil de verificar, al comparar los bocetos para el *Corazón de Jesús* de Chiva y el *San Roque* de Museros presentados a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Valencia con otros de los presentados por José Pérez Gregori a título personal.

Documentación: ARABASC, *Registro de Matrícula, Estudios Superiores 1880-1893*. Curso 1888-1889, nº 94. *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*, Curso 1891-1892, nº 49; *Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893*, Curso 1892-1893, nº 64. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 19/ 24; 17/ 45; 18/ 14; 41/ 115. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, *Arte Decorativo*, nº 178, p. 24. *Anuario guía mercantil e industrial de Valencia y su reino, editado por la sociedad Jordá y Compañía, Plaza Cruz Nueva, 6, 2º*, Valencia, 1910, pp. 391, 396. MOSCARDÓ CERVERA, F., *Imatges Venerables a la ciutat de València*, Valencia, 1957, pp. 119-121. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. “Don José María Romero Almenar”, *Mater Desertorum*, Época III, nº 410, 1 de noviembre de 1971. CORBÍN FERRER, J. L., *Las barriadas de las calles de Sagunto y Alboraya*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1986, p. 204. BENITO GOERLICH, D., *El Real Monasterio de San Agustín de Valencia, Parroquia de Santa Catalina Mártir y San Agustín Obispo*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2015, p. 352.

Ros Bayarri, José.

Natural de Bonrepós y Mirambell, se formó en los obradores de imaginería valencianos. En los años cincuenta trabajó con Pío Mollar donde Rafael Grafía Jornet lo recuerda haciendo pequeñas imágenes del Niño Jesús.

Documentación: Entrevista con el escultor Rafael Grafía en 2 de septiembre de 2008.

Royo Miralles, Antonio (†Valencia, 1965).

Pintor de imágenes de profesión, dirigió junto a su cuñado, el empleado de banca, José Rabasa Pérez, un importante obrador de imaginería durante la posguerra. Por más que la tarjeta de visita del establecimiento de este último en solitario figura el año de 1884 como el de su fundación, los trabajos que llevó a cabo en las décadas anteriores a la Guerra Civil fueron de decoración de interiores de templos y retablos, para Beniarrés, Pobra del Duc y Xàtiva, por poner algunos ejemplos. De 1933 era el retablo de la Virgen de los Desamparados de la caolegiata de Xàtiva, por poner un ejemplo, por esa época ya gestionaba encargos de imaginería, como atestigua el crucificado que perteneció al arquitecto alcoyano Joaquín Aracil y sus herederos donaron a la iglesia de Biar donde ahora se encuentra. Durante la posguerra el nombre del obrador irrumpe con fuerza en Valencia, de la mano de prestigiosos encargos, asignados generalmente a José Rabasa como San Jorge, la Virgen de los Lirios, y San Miguel de Alcoi, San Agatàngelo de Santa María de Elx, la Virgen de la Seo de Xàtiva, o la mayoría de las imágenes de la iglesia de San Lorenzo de Alberic, cuyo titular estuvo expuesto en la I Demostración de Arte en Madera. También remitió obras fuera de la Comunidad Valenciana, como el San Pedro Nolasco de Herencia (Ciudad Real), o el Cristo de del Perdón y los Afligidos de Vélez Rubio (Almería). Aunque se sabe que sus mejores realizaciones fueron ejecutadas por el escultor Enrique Galarza Moreno, antiguo colaborador de José María Ponsoda, a quien se debe alguno de los proyectos encargados al obrador, conservados en el Archivo Diocesano de Valencia, la mayoría, fueron realizadas por el escultor oficial del establecimiento, y hoy permanecen en el anonimato. En 1958 el establecimiento se anunciaba en las páginas del Anuario Católico Español en el que insertó una forografía del San Miguel realizado para el gremio de fabricantes textiles de Alcoi.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “I Demostración de arte en madera”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 27-28, Marzo-Abril, 1946, s.f. *Anuario Católico Español*, Madrid, 1958, III, publicidad insertada en la segunda cubierta. ESPINOSA ESPÍNOLA, M. G., (Dir.), *Guía artística de Almería y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. p. 447. ORTÍ ROBLES, J. J., “Semblança d’un gran artista. Enrique Galarza Moreno”, *Revista de Fiestas*, Picassent, 2009, p. 21. GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., *Marbre, bronze i or, altars de la seu de Xàtiva*, Museu de l’Almodí, Xàtiva, 2010, p. 232.

Rubio Rosell, Roberto (Barcelona, 1886-Valencia, 1962).

Discípulo de Alfredo Badenes, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. El 25 de septiembre de 1897 se matriculó en Paisaje elemental y acuarela, consiguiendo en junio de 1898 la calificación de notable. El 27 de septiembre de 1900 se matriculó de anatomía pictórica, perspectiva lineal, y dibujo del antiguo de primer curso, consiguiendo notable en anatomía y dibujo. En 1908 consiguió una mención honorífica en la Exposición Nacional. En 1909 la pensión Roig. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con varias obras entre las que destaca un proyecto de monumento al pintor Vicente López, y varias obras en yeso. En 1910 consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional y en 1912 una segunda en el mismo certamen. Un año más tarde obtuvo primera medalla en la Exposición Internacional de Barcelona. Fue catedrático de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Sus obras de imaginería, llevadas a cabo para algunos templos de Alcàntera del Xíquer, Lliria, Rocafort, Valencia, destacan por su unción y virtuosismo. En la línea de las mejores obras de comienzos de siglo XX, especialmente el San José de la iglesia del Pilar de Valencia y la imagen procesional de San Miguel del Santuario de Lliria.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 74. Leg. 54/ 8/ 63. Leg. 54/ 12/ 73. Leg. 54/ 14/ 18. Leg. 54/ 16/ 116. Leg. 54/ 17/ 149. Leg. 55 A/ 3 / 66. Leg. 55/ 4/ 25. Leg. 55 A/ 5/ 1. Leg. 55 A/ 5/ 94. Leg. 55 B/ 2/ 27. Leg. 55 B/ 2/ 279. Leg. 55 B/ 5/ 137. Leg. 92/ 2/ 10 (pensión Roig). Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Superiores, Sign. 44. n° 39. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. n° 420. ANÓNIMO, Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, n° 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, p. 10; Escultura Contemporánea, n° 91, 92, 93, p. 45. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, pp. VI, VII, en *Història de l’art Valencià*, Valencia, 1957. BAYARRI HURTADO, J. M., *Bayarri autoviografiq a trenq de 80 anys*, Valencia, 1966, qinqèni 1902-1906. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacional de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 204, 211, 219, 474. GARCÍA DE LA PUERTA, A., “Rubio Rosell, Roberto”, en *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XII, p. 3748. ALDEA FERNÁNDEZ, A., “Los Rubio, perfil de una saga de artistas”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVIII, Valencia, 1997, pp. 157-159. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, I, pp. 78-79.

Rubio Vernia, Rafael (Valencia, 1923-Madrid, 1986).

Nacido en el seno de una familia de escultores, su padre y su tío Rafael y Roberto Rubio Rosell lo fueron, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde a decir de Ángela Aldea tuvo por condiscípulos a José Esteve Edo, Valentín Durbán Alegre o Amadeo Úbeda. En 1942 consiguió la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, que tuvo que disfrutar en Madrid debido a la guerra europea. Fue profesor de las escuelas de artes y oficios de Jaén y Madrid. Al margen del monumento a Ramón y Cajal para el Psiquiátrico de los Prados, durante su estancia en esta primera ciudad realizó algunos trabajos relacionados con la imaginería, como la restauración del grupo la Oración en el Huerto llevado a cabo por la escultora Josefina Cuesta pocos años antes para la cofradía de la Vera Cruz, actualmente conservado en Martos, o el soberbio Resucitado para la cofradía del mismo nombre. Aunque realizado en piedra, el relieve de la Sagrada Familia del edificio Cajasur de la plaza de la Constitución, resulta testimonio elocuente de la gran calidad de su obra religiosa, llevada a cabo dentro de las coordenadas del clasicismo.

Documentación: GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 18, 20, 217-223. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Rubio Vernia, Vicente”, *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XII, p. 3749. ALDEA FERNÁNDEZ, A., “Los Rubio, perfil de una saga de artistas”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1997, LXXVIII, pp. 159-161. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1539-1540. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, I, pp. 187. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, n° 204, pp. 452-453.

Ruiz Olmos, Amadeo (Benetússer, 1913-Madrid, 1993).

Inició su formación en el taller de un escayolista, cursando estudios en las escuelas de artesanos, artes y oficios y bellas artes de Valencia, donde consiguió la pensión Roig, al tiempo en que trabajaba como aprendiz en el obrador de imaginería de José Justo y Vicente Rodilla. En 1935 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Completó su formación en Sevilla, estableciéndose en Córdoba en 1937. Viajó por Francia e Italia, siendo pensionado en la Academia Española en Roma. Ejerció la docencia en las escuelas de artes y oficios de Córdoba y Madrid. En esta primera ciudad dejó la impronta de su magisterio sobre una

generación de artistas a la que pertenecen escultores como Miguel Arjona Nvarro (Córdoba, 1933-2012) o Juan Antonio Corredor (Buajalance, 1940). Cultivó la imaginería, el retrato, el arte funerario y la escultura monumental, géneros estos últimos en los que se cuenta el mausoleo dedicado al torero Manolete y el monumento a Maimónides en Córdoba. Su producción religiosa, llevada a cabo generalmente para numerosas poblaciones de Córdoba y Jaén, incluye algunas imágenes para Guadassuar y Sedaví y así como la estatuaria en piedra del exterior de la iglesia de San Juan Bosco de Valencia.

Documentación: BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició D.R.V.”, *Ribalta*, Valencia, abril, 1935, nº 3, p. 10. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935, nº 28. RUFINO, R., *Ruiz Olmos, Monografía*, Sevilla, 1949. HERRERA MESA, P. P., “Aportación de Amadeo Ruiz Olmos a la imaginería andaluza”, en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Cordobesa*, Córdoba, 1989. PALENCIA, J. M., “Ruiz Olmos, Amadeo”, en *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XII, pp. 3776-3778. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, p. 217. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1544-1545. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, I, p. 94. VILLAR MOVELLÁN, A., (Dir.), *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pp. 17, 124, 154, 289, 291, 296, 309, 320, 324, 325, 327, 329, 334, 335, 339, 391, 411, 432, 436. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 263-266. LORITE CRUZ, P., *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*, Úbeda, 2011. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e Iconografías”, *Boletín de Estudios Gienenses*, Jaén, julio-diciembre, 2011, nº 204, pp. 454-455.

Sahuquillo Vicent, Vicente.

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura documentado el curso 1908-1909. El curso 1910-1911 avaló al escultor Joaquín Tormo Catalá ante la escuela, en una papeleta de matrícula de Dibujo del Antiguo de primer curso y Perspectiva, fechada el 30 de septiembre de 1910. Trabajó en los años cincuenta en el obrador de Pío Mollar. Según Rafael Grafiá tenía especial habilidad para resolver el pelo de las imágenes y las alas de los ángeles.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 5/ 1 AAA Z. Leg. 55 B/ 2/ 221. Entrevista con el escultor Rafael Grafiá en 2 de septiembre de 2008.

Sales Torres, Miguel (Valencia, 1903- ca. 1985).

Dorador de profesión, se formó a decir de Martínez Rondán que lo conoció personalmente, en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, y en un obrador de imaginería. Con anterioridad a 1936 restauró el retablo de la Purísima de la iglesia de Faura. A partir de la posguerra contrató numerosas imágenes, que realizaron escultores profesionales, como José López Catalá, o Vicente López, este último natural de Almàssera, a quien se deben los últimos trabajos de imaginería de su obrador. Parte de la documentación acerca de su actividad desde 1939 se conserva en el Archivo Diocesano de Valencia.

Documentación: MARTÍNEZ RONDÁN, J., *l'Església Parroquial dels Sants Joans de Faura*, Sagunt, 1991, p. 628.

Sambonet, Francisco.

Dorador y pintor de imágenes, fundó a comienzos de siglo un obrador dedicado a estas actividades artísticas. Cliente de José María Ponsoda en los primeros años de su obrador, al que fue encargada la imagen del Corazón de Jesús de la iglesia de Alcudia de Carlet, de la que daba cuenta el Diario de Valencia en su edición de 13 de julio de 1919. El establecimiento se anunciaba en anuarios y revistas de orientación católica. Durante la posguerra llevo a cabo trabajos de calidad desigual, como el grupo de la Asunción de la Virgen de Carlet, o los del Corazón de Jesús y la Virgen del Rosario de Agullent. La talla de las imágenes según su nieto Javier Sambonet Bertrán fue confiada en esa época a escultores como Enrique Villar o Francisco Martínez Aparicio.

Sanchis Ferrandis, Amador (Ontinyent, 1870 –Valencia, 1929).

Formado con los hermanos Modesto y Damián Pastor, según José María Bayarri, participó en 1909 en la Exposición Regional de Valencia con una *Santa Cecilia*, en madera y dos obras en yeso. Tuvo un acreditado obrador en el que se formaron destacados escultores como Luís Marco Pérez, Virgilio Sanchis Sanchis, Vicente Antón Puig, o Pascual Sempere Sanchis. Realizó los ángeles que adornaban la pila bautismal de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, terminada en 1901, de la que daba cuenta Gil Gay en su monografía del templo, el San José de la iglesia de Santa Catalilina de Valencia, al que aludía el periódico La Correspondencia de Valencia (6 de febrero 1905). Conjugó el esteticismo de finales de siglo, afecto al gusto por las composiciones cuajadas de nubes deshechas y ángeles, en el relieve del *Corazón de Jesús* del ayuntamiento de Ontinyent, que hoy conserva la iglesia de Santa María, el trono de las nuevas andas construidas por la platería Polo para la patrona de esta ciudad o el modelo para la custodia de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, conocida por la fotografía publicada por Sanchis Sivera, quien da cuenta las diversas imágenes que realizó para este templo, con el vigor y la rotundidad que ofrece la imagen del titular de dicha iglesia, realizada para presidir el retablo mayor, muy en la línea de la dignificación de la imaginería valenciana iniciada en los años veinte. En 1926 tomó parte en la construcción de las carrozas para la cabalgata que desfiló en Ontinyent con ocasión del VII centenario de la muerte de San Francisco. Realizó los ángeles del comulgatorio de la capilla de la Comunión de la iglesia de la Pobra del Duc restaurada en 1927. Persona religiosa, su nombre figura entre los contribuyentes de la nueva corona de la Virgen de los Desamparados de Valencia por la parroquia de San Esteban.

Documentación: GIL GAY, M., *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, p. 67. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Escultura Contemporánea, nº 95, 96, 97, p. 45. SANCHIS SIVERA, J., *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia*, Valencia, 1913, pp. 97-98, 114, 144. *Crónica de las fiestas de la Coronación Pontificia de la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*, Imprenta de Vives Mora, Valencia, 1923, p. 716. SANCHIS ALVENTOSA, J., *Colegio de la Concepción de Onteniente*, Ontinyent, 1945, p. 92. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Historia de l’Art valencià*, Valencia, 1957. DELICADO MARTÍNEZ, J., AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1594.

Sanchis Sanchis, Virgilio (Moixent, 1888-Roglà-Corberà, 1965).

Discípulo de Amador Sanchis Ferrandis, de cuya confianza gozó según la documentación de archivo, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1909 participó en la Exposición Regional de Valencia con varias obras, entre las que destaca una copia de Dante en barro, y un retrato en yeso. En 1912 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia, que ganó Vicente Navarro Romero, por el voto del presidente del tribunal. Durante la década de los veinte formó parte de la Asociación Juventud Artística Valenciana, tomando parte en algunas de sus exposiciones, como la de Pintura Escultura y Artes Decorativas celebrada en Valencia en 1920. A la muerte de su maestro, realizó en 1931 el grupo del Nacimiento del Señor, titular de la iglesia de Orba, conocido por fotografía antigua, que volvió a hacer de nuevo tras la Guerra Civil. Tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia de 1934 y 1935. En ese último año participó con un relieve en el concurso del centenario de Lope de Vega y en la exposición Nacional de Bellas Artes. Realizó una abundante producción de imaginería, escultura profana, y colaboró en la fiesta de las fallas. Según José María Bayarri, en él la técnica lo superaba todo.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 54/ 2/ 77. Leg. 54/ 8/ 10. Leg. 54/ 12/ 73. Leg. 54/ 16/ 73. Leg. 54/ 17/ ? Leg. 55 A/ 1/ 28 C. Leg. 55 A/ 2/ 3. Leg. 55 A/ 3 / 85. Leg. 55 A/ 5/ 54. Leg. 55 B/ 2/ 82. Leg. 55 B/ 2/ 305. Leg. 55 B/ 2/ 317. Leg. 55B/ 4/ 56. *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, nº 141, 142, 143, 144, 145. p. 11; *Escultura Contemporánea*, nº 98, p. 45. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 30, nº 48. *Tercera Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en los claustros de la universidad literaria y organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1935. nº 4. BAYARRI HURTADO, J. M., “Homenaje al señor Ponsoda”, *Ribalta*, Julio-Agosto 1947. BAYARRI HURTADO, J. M., “El concurs lopiste de escultura”, *Ribalta nº 7*, Valencia, julio 1935, p. 13. BAYARRI HURTADO, J. M., *Ribalta nº 7*, Valencia, Julio, 1935, p. 4. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades IV”, p. V, *Historia de l’Art valencià*, Valencia, 1957. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 16. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1595.

Sanchis Senent, Francisco.

Natural de la barriada valenciana de Benimaclet se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, solicitando el premio Roig al finalizar el curso 1928-1929. En 1932 concursó a la pensión de escultura de la Diputación de Valencia que ganó Rafael Pérez Contel. Llamado “el moro” en el argot de los obradores de imaginería valencianos, trabajó para Carlos Román y Vicente Salvador, José Dies López, Francisco Gil, José López Catalá, y Juan Ibáñez Castro. A título personal realizó las imágenes del *Nazareno* y el *Cristo Yacente* de la cofradía de la Sangre de Sagunto, y el *San Isidro* de la iglesia de Zulgema. Su obrador estaba situado en el número 10 del Camino de Tránsitos de Benimaclet. Murió cuando era aún joven en trágicas circunstancias.

Documentación: ARABASC., Leg. 115/ 4/ 8 B. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 18.

Sanjuán Villalba, Antonio (Barracas, 1902-Valencia, 1996).

Nació en Barracas, localidad cercana a Pina de donde era su madre. A los dos años sus padres se trasladaron a Valencia. Se formó en la Escuela de Bellas Artes y en el obrador de

Vicente Tena Fuster que abandonó con su compañero Manuel Bañón, a quien reconocía como su maestro. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera celebrada en los salones del ayuntamiento de Valencia con un Cristo yacente y el boceto para el *Descendimiento* de la Hermandad de los Obreros de Astilleros de Levante, de la que fue dibujante. Asiduo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, al que visitaba en vacaciones, sus crucificados y yacentes denotan la inspiración en las obras de Gregorio Fernández, en claro contraste con sus vírgenes basadas generalmente en los modelos idealizados de la tradición tardo-académica valenciana. Su obrador estuvo ubicado en el número 31 de la calle Ángel Guimerá de Valencia.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 10/ 75. Leg. 56/ 14/ 147. Leg. 56/ 14/ 192. Leg. 58 A/ 2/ 15. BAYARRI HURTADO, J. M., “El escultor Antonio Sanjuán”, *Ribalta*, II Época, Año IV, nº 26, 1946, s.f. *I Demostración de Arte en Madera, Valencia*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, 1947, s. f. TAMARIT ORTEGA E., *Elementos plásticos, socio-económicos e ideológicos en la imaginaria religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, T. D. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987, I, p. 319. BERENGUER PALAU, L., *Artistas valencianos contemporáneos*, Valencia, 1998, III, p. 308-309. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1604. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 76. TORMOS CAPILLA, J. B., *Art Sacre imatges de l’ esglesia parroquial dels Sants Reis vila d’Albalat dels Sorells*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Diputación de Valencia, 2009, pp. 179-185.

Séiquer Zanón, José (Librilla, 1902-?).

Se formó en el obrador del escultor Aurelio Ureña Tortosa y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Expuso por vez primera en 1929 en el Círculo de Bellas Artes de Murcia. En 1930 consiguió una beca de la Diputación Provincial de Murcia para viajar a París. En 1943 ganó el premio Salzillo concedido por la diputación murciana con el Cristo Yacente de la procesión de Orihuela que había realizado un año antes. Se estableció en Murcia donde fue director de la escuela de artes y oficios hasta 1970. Alternó la docencia con la escultura monumental y la imaginaria. Fue uno de los escultores a los que se pidió presupuesto para el paso Jesús y la Samaritana de Orihuela, cuya contrucción se confió finalmente a Antonio Greses. En 1945 realizó la Entrada de Jesús en Jerusalem de Alicante. Su estilo se adscribe a la renovación del clasicismo con una tendencia a la síntesis y a la esquematización de progenie decó.

Documentación: ARABASC., Leg. 58 A/ 6/ 7. Leg. 58 B/ 1/ 8. OLIVER, A., *Medio siglo de artistas murcianos*, Diputación de Murcia, 1952. RODRÍGUEZ CHECA, M., “Séiquer Zanón, José”, en *Enciclopedia de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XIII, p. 3985. SAMPEDRO FORNER, J. C., *Paso a paso, Semana Santa*, Alicante, 2000, p. 36. CECILIA ESPINOSA, M., *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad, Orihuela, 2011, III, p. 161.

Sempere Sanchis, Pascual (Onil, 1901-Alicante, 1980).

Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, ingresando más tarde en el obrador del escultor Amador Sanchis, al tiempo que cursaba estudios en la Escuela de Bellas Artes. En 1920 se inició en la escultura, durante esta década alquiló con otros compañeros un estudio en la calle portal de Valldigna de Valencia. En 1924 realizó su primera exposición en el Ateneo de Alicante. En 1931 restauró la imagen de la Virgen de Gracia de Biar, que había sido incendiada en un acto vandálico. Ese año fue becado por la Diputación de Alicante, trasladándose a Madrid, donde recibió el magisterio de José Capuz Mamanmo, catedrático a la sazón de la Escuela de Artes y Oficios. Entre 1931 y 1932 estuvo becado por el

organismo provincial, que le prorrogó la ayuda con la que pudo viajar por Francia e Italia los años 1933 y 1934. En Roma presentó una obra alegórica de la provincia de Alicante y en la Bienal de Venecia las obras *Consumatum Est* y *Mater Dei*. En 1934 participó en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia, y en 1935 en la Exposición Derecha Regional Valenciana, y expuso su obra en Alicante. Durante la Guerra Civil fue encarcelado en la cárcel provincial. Terminada la contienda retomó su dedicación a la imaginería, consiguiendo en 1941 una segunda medalla en la Exposición Nacional. En 1944 ganó la primera medalla en la Exposición Provincial de bellas artes celebrada en Alicante, y en 1955 la medalla de oro en el mismo certamen. En 1951 tomó parte en la Primera Bienal de Arte del Reino de Valencia. Realizó también obras de colección y encargos de carácter civil. Dentro de este último género destaca el monumento erigido en Castalla al doctor Adolfo Sapena Escolano. De su producción imaginera, realizada para Alcoi, Castalla, Onil, Camp de Mirra y Valencia, dentro de una línea de renovación clasicista influida por José Capuz, cabe señalar la *Purísima* de la iglesia de Santa María der Alcoi, el *Crucifijo* de la iglesia de Castalla y el *Trono* de ángeles de yeso policromado que encamra el tabernáculo de la capilla de la Comunión de Onil, obra de impecable composición, en la que se percibe la gracia de su maestro Amador Sanchis para este tipo de temas.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 56/ 14/ 155. Leg. 56/ 10/ 135. Leg. 57 A/ 4/ 6. *Autobiografía*, documento conservado en un archivo particular, remitido a la firma “Ediciones Miramar” de Palma de Mallorca, destinado a una obra de conjunto que no llegó a publicarse. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 28, nº 19. BAYARRI HURTADO, J. M., “La de Pasqual Sepere en Alacant”, *Ribalta*, nº 1, Valencia, Febrero, 1935. BAYARRI HURTADO, J. M., “Exposició de D. R. V.”, *Ribalta* nº 3, Valencia, Abril, 1935, p. 10. *Primera exposició bienal de arte del reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 55. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, pp. 85-86. GARCÍA ANTÓN, I., “El Arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, p. 435. MARTÍ SOLER, J. C., “Remigio Soler entre la poesía y la figuración”, *Agullent 1585-1985 IV Centenari de la Segregació Jurídica d’Agullent d’Ontinyent*, Agullent, 1985, p. 182. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Sempere Sanchiz, Pascual”, en *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XIII, p. 3991. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1641. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 80. MIRA, E., *et Alii*, “A Pascual Sepere, escultor”, *Revista de fiestas de Moros y Cristianos*, Castalla, 2009, pp. 250-251.

Serra Andrés, Francisco (Valencia, 1924-2002).

Se formó en los obradores de Francisco Cuesta y Enrique Galarza Moreno, y en las escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes de Valencia. En 1948 expuso en la III Demostración de Arte en Madera, donde según refiere Agramunt consiguió un premio. En 1950 fue nuevamente premiado en la Exposición de Arte Universitario. En 1972 según refiere este publicista le fue otorgada la Medalla de Plata al Artesano Distinguido y el Diploma de Honor de la Obra Sindical de la Feria Muestrario de Valencia. Se dedicó a la imaginería que realizó para Buñol, Pego, Rocafort, Teruel, y Valencia. En 1993 celebró una exposición monográfica en las salas del Museo Municipal de Valencia, en la que juntamente con imágenes, presentó desnudos y obras de colección de pequeño tamaño, género al que había derivado su obra en las últimas décadas.

Documentación: BERENGUER, “Serra Andrés hombre o ángel”, *Archival revista de la asociación para la recuperación del centro histórico de Valencia*, Valencia, octubre 1993, p. 30. AGRAMUNT LACRUZ,

F., “Serra Andrés, Francisco”, en *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XIII, p. 4000. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1646-1647. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 189. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 282-283.

Silvestre Cubells, Manuel.

Natural del barrio valenciano del Cabañal, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura matriculado el curso 1914-1915. Llevó a cabo el paso procesional de la Verónica del Canyamelar, que fue bendecido en 1928. Después de la Guerra Civil se pierde su rastro, pero es muy probable que hiciera imaginería para algún pintor de imágenes como Antonio Royo Miralles, cuyo escultor oficial se llamaba como él.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 3/ 54 (curso 1914-1915). Leg. 56/ 4/ 61. CHINER GIMENO, J. J., Mar, Llum i Passió, Historia de la Junta Mayor de la Semana Santa Marinera de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2001, p. 34. ROIG PICAZO, P., MADRID GARCÍA, J. A., *Orígenes de la Semana Santa marinera de Valencia*, Valencia, 2007, p. 139. Entrevista con Efraín Gómez Montón en 17 de enero de 2008.

Siurana Vila, Federico († Valencia, 1961).

Natural de la pedanía valenciana de Castellar, ingresó según Efraín Gómez Montón que tuvo trato con él, en el obrador de Pío Mollar y posteriormente en el de Vicente Tena. Según el profesor Enrique Tamarit Ortega, colaboró también con Vicente Rodilla. Su obrador estuvo ubicado inicialmente en el número 51 de la calle Cuba de Valencia, de donde pasó al número 3 de la calle del Sol de la referida pedanía de Castellar, realizando una gran cantidad de imágenes para la comarca de l’Horta. Su estilo que nunca cayó en el amaneramiento, recuerda la elegancia y aplomo de las obras de Pío Mollar, aunque con mayores concesiones al idealismo. A él remite el *San José* de la iglesia de Torrent del mismo nombre, así como varias de sus imágenes del Corazón de Jesús.

Documentación: Entrevista con Efraín Gómez Montón en 17 de enero de 2008.

Sivera Piera, José María (Godelleta, 1885-?).

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde figura matriculado en las asignaturas “figura elemental”, en 18 de septiembre de 1901, y “anatomía”, en 15 de septiembre de 1902. La circunstancia de figurar José Romero en ambas como fiador indica que estuvo en su obrador dedicándose a la imaginería.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 84. Leg. 54/ 12/ 110.

Soler Burgos, Tomás (Valencia, 1888-?).

Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en cuya documentación figura indistintamente como escultor o tallista, solicitando la pensión Roig durante el curso 1904-1905. Participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 con un estudio de niño y tres apuntes del natural. En los primeros años del siglo XX realizó las andas y el trono de la Virgen de la Soledad de Nules, destruidas en 1936, muy semejantes a las de la Virgen de la Cueva Santa de Beniarrés de 1926 que cabe atribuirle. Se conserva un Juan Bautista Niño de devoción firmado y fechado en la peana en 1907, en comercio del arte en 2003. Desconocemos si este artista y el

Tomás Soler citado por José María Bayarri entre los pintores valencianos activos durante la posguerra son la misma persona.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 8/ 43. Leg. 54/ 12/ 8. Leg. 54/ 12/ 19. Leg. 54/ 16/ 47. Leg. 54/ 16/ 89. Leg. 54/ 17/ 24. Leg. 55 A/ 2/ 34. Leg. 55 A/ 5/ 39. Leg. 55 A/ 5/ 80. Leg. %% B/ 2/ 274. Leg. 90/ 1/ 8 A. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, Sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, Enseñanza Artística, nº 148, 149, p. 11. BAYARRI HURTADO, J. M., “L’actualitat”, p. XVI, en *Història de l’Art Valencià*, Valencia, 1957. FELIP SEMPERE, V., *Recull per a una història de Nules*, Nules, 2000, II, p. 238.

Soler Rubio, Francisco (Valencia, 1888-?).

Fue alumno de la Escuela de Bellas artes de Valencia. Estuvo en el obrador de Venancio Marco Roig, que aparece como fiador suyo en una papeleta de matrícula correspondiente a la asignatura Figura Elemental, fechada en 14 de septiembre de 1901.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 3/ 115.

Soler Tomás, Remigio (Agres, 1897-Valencia, 1983).

En 1914 se trasladó a Valencia matriculándose en la Escuela de Artes y Oficios, al tiempo que trabajaba en diferentes obradores de pintura decorativa y restauración. Más tarde fue alumno del pintor de escultura Vicente Pastor Savall, matriculándose a los 18 años en la Escuela de Bellas Artes durante el turno nocturno. En los años veinte, junto con el escultor Pascual Sempere y un amigo pintor, compañeros los tres de la escuela, alquiló un estudio en la calle Portal de Valldigna de Valencia que había pertenecido al pintor Antonio Fillol. Se dedicó a la pintura mural y a la decoración de iglesias, realizando imaginería durante la posguerra de forma ocasional de carácter popular y sentido ingenuo como la nueva imagen de la Virgen de Agres, obra gótica destruida en 1936, el *Nazareno* y la *Virgen de Agosto* de Agullent, y un crucifijo para Alzira.

Documentación: ARABASC., Leg. 57 A/ 1/ 10. Leg. 57 B/ 1/ 4. Leg. Leg. 58 A/ 4/ 21. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 4/ 69. 5/ 22. MARTÍ SOLER, J. C., “Remigio Soler entre la poesía y la figuración”, *Agullent 1585-1985 IV centenari de la segregació jurídica d’Agullent d’Ontinyent*, Agullent, 1985, pp. 181-186. ATIÉNZAR VERGARA, M. A., y JARQUE DOMINGO, V., *Los capuchinos en l’Ollería*, Hermanos Menores Capuchinos de l’Ollería, 2011, pp. 168-172.

Soria Ferrando, Ricardo (Valencia, 1839-1906).

Formado con el escultor neoclásico Antonio Marzo Pardo, en cuyo obrador aprendió según Álcahalí lo concerniente al oficio, ha sido considerado el iniciador del realismo escultórico en Valencia, en cuya Escuela de Bellas Artes introdujo el modelo vivo o del natural, de acuerdo con los postulados realistas. Años antes había sido alumno en sus aulas y en la Escuela San Fernando de Madrid, donde completó su sólida formación. Su trayectoria como escultor se inicia con el envío de un busto en yeso del Grabador Esteve a la Exposición Nacional de 1858, momento en el que el artista contaba 17 años de edad. Trasladado en 1865 a la capital del Estado, obtuvo al año siguiente un premio en Dibujo del Natural, participando en numerosas exposiciones, y enviando trabajos a Hispanoamérica. En 1867 obtuvo una mención honorífica en la Exposición Regional, y en 1868 mandó varios trabajos a la exposición aragonesa. De regreso a Valencia en 1869, se dedicó a la imaginería, y al arte funerario, género al que se adscribe el mausoleo del obispo Antonio Ibáñez Galiano en las concepcionistas de Yecla. En 1880 fue propuesto miembro del tribunal que debía juzgar la pensión de escultura de

la Diputación de Valencia, en sustitución de Antonio Yerro Feltrer. En 1882 tomó parte en la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes organizaron en el teatro principal con un *Cristo yacente*, un *Descendimiento* y un *Retrato*. En dicho año se fecha asimismo el *San José* que ejecutó para la iglesia parroquial de Benigánim, por encargo de la marquesa viuda de Malferit, conocido por la instantánea del fotógrafo Antonio García, publicada en el álbum de la exposición de la Sociedad de Amigos del País de Valencia, donde se exhibió. Obra de severo aplomo clasicista, no exenta de algunos detalles tributarios del gusto barroco como la nube sobre la que reposaba o el gesto de ternura del santo, en actitud de coger el pie del niño. En años sucesivos intervino asimismo como miembro del tribunal que debía juzgar las pensiones de escultura de la Diputación de Valencia de 1896, y 1902, renunciando a los de esta última edición por haberse presentado su hijo. Falleció en Valencia el 22 de octubre de 1906, dos días después de haber impartido su última clase en la escuela. De su producción destacan el *San José* con taburete egipcio que realizó para el conde de Buñol, conocido por la tarjeta de visita del obrador de su hijo, obra marcada por una cierta inspiración nazarena, de la que labró una versión en piedra para el monumento del colegio de los Jesuitas de Valencia, el *San Pedro de Alcántara* de la parroquia de Arenas de San Pedro (Ávila), imagen de vestir cuya cabeza denota un grave realismo, y el *Cristo del Amparo* de la ermita de Beniarrés, obra de gran tamaño, en la que ofrece un magistral estudio anatómico, sin menoscabo de la unción religiosa. Perdidas las imágenes que realizó para diversos templos de Valencia y Murcia (Algemesí, Salem, Silla, Valencia, Yecla), y el paso del *Descendimiento* de Sagunto, de 1884, se conserva la *Dolorosa* devocional de la señora Esteve de Forcada, conservada con atribución a Damián Pastor en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, relacionable con un boceto en barro del artista hoy en colección particular valenciana firmado y fechado en 1874, que responde al encargo de la *Dolorosa* de tamaño natural referida por el crítico Nicasio Serret Comín, acaso la que hizo para Pamplona y Villavieja. La imagen del González Martí, cuyo rostro, se aparta por su realismo de la idealización al uso de las obras devocionales, rehuye los modelos valencianos del siglo XVIII, inspirándose en las obras castellanas del siglo XVI, más afectas al realismo. Procedente como aquel de sus descendientes se conserva en colección particular valenciana un *San Antonio de Padua*, datable con anterioridad, a juzgar por el uso de la tela encolada en el Niño y la posición semi-genuflexa del santo, al uso de la tradición valenciana aprendida de su maestro Antonio Marzo. De sus trabajos en yeso, material con el que vació la figura del grabador Esteve para el monumento que no se llegaría a hacer, se conserva restaurada la grandiosa figura de la *Fe* que remata el altar-tabernáculo de la iglesia parroquial de Almàspera, para el que el pintor Antonio Cortina Farinós ejecutó el Salvador Eucarístico.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Libro de matrículas curso 1857-1858, Perspectiva y paisaje 2º curso, nº 4; Dibujo del antiguo, nº 9; Clase de escultura, nº 5; Teoría e Historia de las Bellas Artes, s/n; Anatomía Artística 2º curso, s/n; Libro de matrícula curso 1858 a 1859. Clase de dibujo del antiguo nº 38. Historia de las Bellas Artes. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877 p. 60. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 649. *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: Reglamento-programa para la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Julio de 1883*, Valencia, Imprenta de Nicasio Rius Monfort. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. ALCAHALI, Baron de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 396-398. "Necrología del escultor Ricardo Soria", *Almanaque Las Provincias para 1906*, Valencia, 1907, p. 389. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. CLXI. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1970,

p. 333. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 13, 14, 15. DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Ricardo Soria y Ferrando (Valencia, 1839-1906), estatuero e imaginero romántico y maestro precursor”, *Actas del Primer Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1988, III, Área 9, Ponencia 3.3. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La Escultura Valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, 2003, I, p. 20. ROIG CONDOMINA, V., SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa nº 13*, Valencia, 2004, p. 102.

Soria Savall, José Andrés (Valencia, 1889-?).

Hijo del escultor Ricardo Soria Ferrando, fue un discreto continuador suyo, a juzgar por la inclusión del San José que hizo su padre para los Jesuitas de Valencia en el anuncio de su obrador, dedicado preferentemente a la imaginería como atestigua la realización en 1910 de un Crucificado para Santa María de Oliva con brazos móviles para la representación del Descendimiento. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que inició sus estudios en 1898, concursó a la pensión de escultura de la Diputación en 1902, que ganó Ignacio Pinazo Martínez, y en 1906 opositó a una plaza de profesor auxiliar de modelado. Su obrador debió contar con varios operarios, como se desprende de la noticia que saliera fiador del alumno Pedro Mulet Carmona ante la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En el Anuario Guía Mercantil e Industrial de Valencia de 1910 dicho obrador figura en el número 37 de la calle Caballeros.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 2/ 13; Leg. 54/ 12/ 72; Leg. 54/ 14/ 14; Leg. 54/ 17/ 143; Leg. 55A/ 5/ 68. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 254. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 403. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales, Sign. 44. nº 573. *Anuario Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, Jorda y Compañía, Valencia, 1910, p. 396. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, p. 15. COTS MORATÓ, F., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*, Ayuntamiento de Oliva, Oliva, 1989, p. 71. DE LAS HERAS ESTEBAN, E., “Maestros modelos y programas. La enseñanza de la escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)”, en *La aplicación del genio*, Valencia, 2004, p. 75.

Tamarit Baixauli, Vicente (Valencia, 1905-1954).

Se formó en los obradores de Aurelio Ureña, Vicente Tena Fuster, Manuel Bañón, Venancio Marco y José Dies López, cursando estudios en las escuelas de Artes y Oficios y Bellas Artes de Valencia. Mantuvo estrecha amistad con Enrique Galarza Moreno, a quien debió conocer en el obrador de Venancio Marco. Después de la Guerra Civil realizó encargos para esta última casa, entre ellos el San Nicolás de su iglesia de Valencia, acabado en el de José Dies López, y obra propia para los templos de Almoradí, Bélgida, Denia, Godelleta, y Valencia, en su obrador del número 137 de la Avenida Gaspar Aguilar de Valencia. Falleció en Valencia el 12 de diciembre de 1954. Las obras que realizó todos estos templos lo revelan como un imaginero de grandes dotes, sobre todo las dolorosas de la iglesia de Santa Teresa de Valencia y la Asunción de Denia, la Santa Teresa de aquel templo, y el San Juan Bautista de dos metros que llevó a cabo para José Dies López, identificable con el que conserva la catedral de Albacete atribuido a Dies López.

Documentación: TAMARIT ORTEGA, V., *Elementos socio-económicos e ideológicos en la imaginería religiosa de la ciudad de Valencia, 1939-1965*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1987, I, pp. 295, 319. Entrevista con Vicente Tamarit Baixauli en 8 de septiembre de 2012.

Tamarit Ortega, Enrique (Valencia, 1936).

Hijo del escultor Vicente Tamarit Baixauli, se formó en el obrador de Vicente Rodilla en el que ingresó a los 18 años, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Durante los años en los que estuvo en dicho obrador colaboró en la realización de algunas de las obras que en él se llevaron a cabo, como el *San Vicente* de Torrent, la *Virgen de la Saletta* de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, el *San Vicente* de la Casa Natalicia del santo en Valencia, y el monumento a San Francisco de Borja en Gandía. Fue profesor de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia de la Universidad Politécnica de Valencia, en la que se doctoró en 1987, con una tesis sobre la imaginería valenciana de la posguerra.

Tarazona Alós, Salvador (Paiporta, 1891-?).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en cuyo archivo figura documentado, y en los obradores de Pío Mollar y Rafael Gérique, a decir del dorador y pintor de imágenes Francisco López Pardo que lo conoció. Según nuestra fuente, trabajó para José Dies López al final de su vida.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 4/ 17. Leg. 55 B/ 1/ 40. Leg. 55 B/ 2/ 198. Entrevista con Francisco López Pardo en 17 de enero de 2008.

Tello Andrés, Vicente (Valencia, 1938).

Cursó estudios en las escuelas de artes y oficios y bellas artes de Valencia, dedicándose a la docencia. Restauró la Virgen del Amor de la ermita del Nazareno de Archidona (Málaga), a la que talló nuevas manos. Realizó el crucifijo de la iglesia de San Antonio de Padua de Catarroja, población en la que fue catedrático del Instituto de Bachillerato `Berenguer Dalmau'; obra de claro recuerdo decó.

Documentación: AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1717. CAMACHO MARTÍNEZ, R., (Dir.), *Guía artística de Málaga y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, II, p. 114.

Temprado Primo, Ramón (Valencia, 1888-?).

Se formó en el obrador de Damián Pastor Micó, a quien reconoce como su maestro en el expediente de construcción de una imagen de San Onofre destinada a la iglesia de Santa Bárbara de Algemesí, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que inició sus estudios en 1902.

Documentación: ASRABASC., Leg. 54/ 3/ 154. Leg. 54/ 7/ 105. Leg. 54/ 8/ 11. Leg. 54/ 11/ 85. Leg. 54/ 15/ 28 C. Leg. 54/ 16/ 88. Leg. 54/ 87/ 11. Leg. 55 A/ 4/ 15. Leg. 55 B/ 2/ 154. Leg. 55 B/ 2/ 310. Leg. 55 B/ 4/ 54. ADV., Arte sacro, Signatura: 7/ 47.

Tena Fuster, José María (Valencia, 1863-?).

Dorador y pintor de imágenes de profesión como consta en el Padrón de Habitantes de Valencia de 1880, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que se matriculó en la asignatura Artes Polícromas el curso 1878-1879. A su obrador, ubicado en el número 1 de Bajada Puente del Mar, según figura en el anuario mercantil de Valencia de 1910, y en su folleto publicitario, se encargó el San Juan Bautista de Puntallana, realizado en 1904, obra correcta, pero idealizada en exceso, testimonio una vez más de como la habilidad técnica puesta al servicio de lo tradicional, frenó o se resistió a cualquier avance en la dirección realista. En

dicho folleto se reproducen numerosos trabajos de otros artistas como Modesto Pastor, José Burgalat, Damián Pastor o José Castrillo, según era común en la época. Sucesor suyo en el obrador fue el escultor de Burjasot Eduardo Comes Mestre.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 517. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1880-1881. nº 35. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1883-1884 nº 83. AMV., Padrón de Habitantes de Valencia en Diciembre de 1880, Distrito del Mercado, Legajo 316, nº 108; Padrón de Habitantes 1899, Legajo 676, nº 7590. *Anuario guía mercantil e industrial de Valencia y su reino, editado por la sociedad Jordá y Compañía, Plaza Cruz Nueva, 6, 2º, Valencia, 1910, p. 391. Catálogo ilustrado de los grandes talleres de escultura religiosa artística de José Tena, condecorado con la Real medalla de los Sitios, premiado por la Real Academia de Bellas Artes y con grandes medallas de oro en las exposiciones de Madrid 1905 y Zaragoza 1908, s.a.*

Tena Fuster, Vicente (Valencia, 1861–1946).

Titular de un importante obrador, llegado hasta los años cincuenta del siglo XX, acaso el más activo de la Valencia finisecular, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, formándose con Modesto Pastor Juliá, a quien reconoce como su maestro en el folleto publicitario que editó a comienzos de siglo, donde figura una abundante muestra de los trabajos que realizaba. Desgraciadamente desconocemos su lugar de destino, exceptuando los pasos del Ecce Homo y Jesús Atado a la Columna de Jerez de la Frontera, el primero de ellos fechado en 1892, en los que se acusa un exceso de idealización, del todo opuesto al magnífico estudio anatómico de las figuras, como también la *Apoteosis de San Juan de la Cruz*, grupo de carácter neobarroco, que hemos podido identificar con el que se conserva en la iglesia del santo en Alba de Tormes. Posiblemente Bayarri se refiere a Vicente Tena cuando cita su apellido en la relación de discípulos de los hermanos Pastor, pues tanto su hermano José María, como su pariente José Romero Tena, que dirigió también un activo obrador de imaginería desde comienzos del siglo, fueron pintores de imágenes. Su obra, marcada por la elevada calidad de la talla, acusa un idealismo excesivo que le impide afrontar el credo realista de manera convincente, como denota la *Flagelación de Cristo* que realizó para San Fernando (Cádiz). El escultor Rafael Grafià Jornet, que lo conoció, nos reitero su calidad como escultor. Parte de la producción realizada para Medina de Rioseco, y algunas localidades de Cádiz y Sevilla, está integrada por pasos procesionales, en los que la figura principal contrasta con los rostros impenetrables de sayones y figuras secundarias, confiadas seguramente a los ayudantes del obrador. En la exposición artística del Congreso Eucarístico de Valencia de 1893 presentó una imagen del Corazón de Jesús. En el anuario mercantil de Valencia de 1910 el obrador ubicado en el número 5 de la calle Fresquet figura por duplicado en los listados de doradores y escultores. Esta noticia atestigua que la decoración de las obras se realizaba en el mismo establecimiento. Después de la Guerra Civil la impronta del maestro se acusa en algunas imágenes de Cristo Yacente, como las de Alfafar y Manises. Los modelos remiten al folleto publicado a comienzos de siglo. Singularmente las imágenes de Santa Teresa labradas para san Miguel de Catarroja y San Esteban de Valencia. También remiten a sus modelos el Corazón de Jesús de Santa María de Elx y la Virgen del Carmen de Elche de la Sierra. La influencia de Modesto Pastor pervive en las imágenes de la Purísima Concepción, de Llaurí y San Miguel y San Sebastián de Valencia, que siguen la del colegio de San José de los jesuitas de Valencia de Modesto Pastor. La producción posterior a 1946, año del fallecimiento del maestro, acusa la menor inferioridad artística de su hijo y sucesor, el escultor Vicente Tena Cuesta, formado en el obrador paterno y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Los sesenta expedientes del obrador conservados en el Archivo Diocesano de Valencia no desmienten la noticia de haber tenido quince operarios

durante esta época que nos fue suministrada por el escultor Rafael Grafiá Jornet, aprendiz de escultor en él en esta época, si olvidáramos que su enorme predicamento le debió llevar a realizar la mayor parte de su producción fuera de Valencia.

Documentación: **Documentación:** A.R.A.B.A.S.C., Registro interno de matrícula de estudios elementales curso 1878 a 1879, nº 516 (Se matriculó después en Figura de noche). Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1880-1881. nº 34. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1881-1882. nº 15. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1882-1883 nº 15. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1883-1884 nº 22. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1884-1885 nº 52. Registro de matrícula Estudios Superiores 1880-1893. Curso 1885-1886 nº 73. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del primer congreso eucarístico nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, II, p. 46. *Anuario guía mercantil e industrial de Valencia y su reino, editado por la sociedad Jordá y Compañía, Plaza Cruz Nueva, 6, 2º*, Valencia, 1910, pp. 391. 396. DE LA ROSA MATEOS, A., “Vicente Tena autor en 1892 del Misterio del Ecce-Homo de Jerez”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 14/ 15, Jerez de la Frontera, 2008-2009, pp. 393-396. RUBIO DE CASTRO, A., “Aproximación histórica al nuevo paso de Jesús de la Desnudez. Vicente Tena y su taller”, *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de la Desnudez, historia, arte y tradición, Medina de Rioseco Valladolid*”, Palencia, 2010, pp. 97-110.

Tena Cuesta, Vicente (Valencia, 1904-1996).

Hijo de Vicente Tena Fuster, se formó con su padre, y en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que se matriculó en 1919, continuando a su muerte el obrador familiar. Durante la posguerra dicho obrador estuvo integrado a decir del escultor Rafael Grafiá por un total de nueve operarios entre escultores y pintores de imágenes.

Documentación: ARABASC., Leg. 56/ 14/ 1. Leg. 57 A/ 2/ 33. Leg. 57 B/ 4/ 4. Leg. 58 A/ 7/ 15. Leg. 58 B/ 4/ 6. Testimonio de Rafael Grafiá Jornet en 2 de septiembre de 2008.

Terencio Farré, José (Requena, 1887-1968).

Se formó en las escuelas de bellas artes de Valencia y Barcelona. El 15 de septiembre de 1900 se matriculó en paisaje elemental y acuarela en esta última, obteniendo la calificación de bueno. Viajó a París donde residió por espacio de once años. Formó parte de la asociación Juventud Artística Valenciana, en cuya exposición de 1917 presentó una amplia colección de trabajos. Participó en la Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas de Valencia de 1920. En ese año consiguió una bolsa de viaje en la exposición nacional, y en 1922 una tercera medalla en ese mismo certamen. En 1934 tomó parte en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia. Fue profesor de la Escuela de Cerámica de Manises. Mantuvo amistad con el escultor Francisco Marco-Díaz Pintado y el crítico Américo Salazar. Se dedicó preferentemente a la escultura en piedra, género en el que realizó obras de notable monumentalidad, como el Asclepio de la Facultad de Medicina o las esculturas del puente de Aragón en Valencia, y a menor escala la imagen de San Vicente Mártir que preside la portada de su iglesia en Benimámet y la cruz de término de Mosqueruela. Realizó también trabajos de decoración, como el retablo del santuario de la Virgen del Llosar de Vilafranca, así como diversas lápidas para el Cementerio General de Valencia, y numerosas obras de colección, muchas de ellas conservadas por su hijo el doctor José Terencio de las Aguas, como también algunos gouaches, como el retrato de su esposa, conservado por su hijo. Cultivó también la medallística, género al que se adscribe la medalla conmemorativa de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1922, y la Regional de Bellas Artes de Valencia de 1932. Su obrador radicó inicialmente en la

calle Sorní, de donde se trasladó al número 25 de la calle de la Nave, dirección esta última que figura en algunas lápidas del Cementerio General de Valencia, entre ellas la de Aurelio Gamir Villanueva, y finalmente en torno a 1941 al número de la Gran Vía Fernando el Católico en Valencia. Fue en este último donde llevó a cabo la mayoría de sus obras de imaginería conservadas en Alarcón, Alcudía de Crespins, Altea, Benimámet, Elx, Massamagrell, y Vilafranca, caracterizadas por una esquematización de recuerdo decó.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 12/ 92. Escuela Provincial de Bellas Artes de Valencia. Libro de matrícula y exámenes. Estudios Elementales. Sign., 44. nº 364. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras.* Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 29, nº 45. PANTORBA, B., Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España, Madrid, 1980, pp. 245, 252, 488. RUÍZ ROMERO, R., “Farré, José Terencio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, IV, p. 1185. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario biográfico de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, pp. 1720-1721. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, Federico Doménech, 2003, I, pp. 94-95.

Teruel Francés, Francisco (Barcelona, 1897-Valencia, 1955).

Nacido en Barcelona, aunque de ascendiente valenciano por línea materna, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que solicitó matricularse en 1912, al tiempo de ingresar probablemente en algún obrador acreditado, como era habitual en su tiempo. Sus discípulos José Estopiña Ribes y Federico Esteve Defés señalan a Damián Pastor como su maestro. Es posible que ambos lo confundieran con el pintor de imágenes Vicente Pastor Savall, autor de la policromía de algunas de sus obras anteriores a la Guerra Civil como el *San Gerardo de Mayella* y el *San Alfonso de Ligorio* y del Temple de Valencia, ejecutadas en torno a 1923 según refiere Faus Lozano. Las obras que realizó por indicación del dorador de Beniarres Juan Bautista Sanjuán Galiana, donde antes de la Guerra Civil abundaron las obras de los hermanos Modesto y Damián Pastor, parecen corroborar su aprendizaje con éste último. Con todo, es probable que completara su formación en otros obradores de imaginería de la ciudad. La noticia proporcionada por Francisco López Pardo, según la cual “el señor Teruel y Francisco Cuesta trabajaron juntos en sus inicios”, que parece atestiguar la realización por ambos del conjunto de imágenes de la iglesia de Muro de Alcoi durante la posguerra, sugiere su paso por el obrador de José Romero Tena, al que muchos escultores valencianos acudieron después de pasar por el de Damián Pastor. Frente a esta hipótesis, el nombre de Pío Mollar sugerido por Federico Esteve, parece casar con la noticia de su amistad con Luís Marco Pérez, escultor formado en el obrador de Mollar, compañero de estudios en la escuela. El dato de que tanto Luís Marco como Pío Mollar estuvieron en el obrador de Modesto Quilis, permite aventurar la hipótesis de que Francisco Teruel pudo también formarse con este último y luego con Pío Mollar, su primer oficial. Admirador de Mariano Benlliure, y la fiesta de los toros, cultivó la pintura de forma ocasional, como atestigua una copia de los fusilamientos de Goya propiedad de su discípulo y sucesor José Estopiña. En su obrador, ubicado en la calle Cronista Rivelles colaboraron los escultores José María Farinós Bisbal, que realizó serafines para algunas de sus imágenes, y Francisco Doménech Doménech, dedicado a idéntico cometido. Según relatan los que lo conocieron, el maestro realizaba en su mayor parte el trabajo escultórico. Falleció en Valencia el 21 de noviembre de 1955 a consecuencia de una dolencia cardíaca.

Documentación: A.R.A.B.A.S.C., Leg. 55 B/ 3/ 1F. Leg. 55 B/ 5/ 157. Leg. 55 B/ 6/ 52. Leg. 56/ 3/ 113. Leg. 56/ 4/ 109. Leg. 56/ 10/ 93. Leg. 58 B/ 5/ 157. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. V, en *Història de l'art Valencià*, Valencia, 1957. FAUS LOZANO, J., *El Temple de Valencia*, Valencia,

1981, pp. 372. AGRAMUNT LACRUZ, F., "Diccionario biográfico", en *Arte Valenciano años 30*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 306. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 75. Entrevista Federico Esteve. Valencia, 8 junio de 2009.

Tormo Catalá, Joaquín (Xàbia, 1891-?).

Su formación se vincula a la Escuela de Bellas Artes de Valencia y a los obradores de imaginería de la ciudad, como atestigua su arte, imbuido de indiscutible oficio y unción religiosa. Durante la posguerra se dedicó a la imaginería en un bajo del número 23 de la calle Doctor Sumsi de Valencia, en compañía del escultor Antonio Pantoja que firma con él los dibujos de la *Santa Ana* de su iglesia de Altea, y la *Dolorosa* de la iglesia del Cristo de la Providencia de Valencia, presentados a la Comisión Diocesana de Arte Sacro. A decir del escultor Rafael Grafía que lo conoció era especialista en miniaturas.

Documentación: Leg. 55 B/ 2/ 3. Leg. 55 B/ 2/ 262. Leg. 55 B/ 5/ 155. Leg. 567 3/ 168. Leg. 56/ 4/ 86. ADV., Arte sacro, Expedientes: 6/ 73. 1/ 34. Testimonio de Rafael Grafía Jornet en 2 de septiembre de 2008.

Tormo Vidal, Domingo (1889).

Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, estuvo en el obrador de José Guzmán Guallar, que le avaló ante la escuela en una papeleta de matrícula en la asignatura de dibujo artístico de primero, fechada en 21 de septiembre de 1905.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 16/ 102.

Torregrosa Alonso, Miguel (Alcoi, 1887-1973).

Inició su carrera en la Escuela de Artes y Oficios de Alcoi, continuando la formación en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Fue discípulo del escultor Alfredo Badenes, figurando domiciliado en la calle de las Danzas, donde radicaba el obrador del maestro, y acaso también de Pío Mollar, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, fechada en 1902, si no fue por el contrario en el de Modesto Quilis, donde Pío Mollar se formó, y por ello pudo también avalarle. La posesión de un vaciado en escayola del busto de Goya, reducción del monumento al pintor en Madrid modelado por Mariano Benlliure, demuestra la identificación de Miguel Torregrosa con el realismo. En 1934 participó en la Exposición Regional de Valencia con un tema profano. Refiere Adrián Espí su amistad con los escultores José Ortells, José María Bayarri, y Ramón Mateu. Se estableció en Alcoi donde ya antes de la Guerra Civil realizó una abundante obra, fundamentalmente de carácter religioso, reflejada en parte en las páginas de la *Guía de Alcoy* de Vicedo Sanfelipe. Trabajó también el género funerario, los retratos en bronce, como el de Justo Colomer Moncho que existía en su sepultura del cementerio de Beniarrés (1945), y los monumentos públicos como el de *Mosén Josep* de Alcoi (1947). En una publicación de 1949, el escultor afirmaba tener 14 obras en las iglesias de Alcoi y 97 por todo el Estado. Dentro de la imaginería destacan los conjuntos de su ciudad, donde entre otros realizó el *Jesús Nazareno* del gremio de Labradores y la bellísima *Santa Cintia* de la iglesia de San Mauro. Asimismo interesan al respecto los de Yecla, donde llevó a cabo la *Purísima Concepción*, y el *Cristo yacente* patronos de la ciudad, y *San Pedro* y la *Magdalena*. Las iglesias de Beneixama, Benilloba, Confrides, Millena, y la ermita de San Antonio de Muro d'Alcoi, conservan también obra suya.

Documentación: ARABASC., Leg. 54/ 7/ 100. VICEDO SANFELIPE, R., *Guía de Alcoy*, Alcoi, 1925, pp. 143, 386, 409. *Exposición Regional de Bellas Artes organizada por el Círculo de Bellas Artes y patrocinada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Catálogo de las obras*. Tipografía José Meliá. Valencia. 1934. p. 27, nº 9. “El escultor Torregrosa”, Suplemento de Orientación Católica, Yecla, 30 de marzo de 1941. BAYARRI HURATADO, J. M., “El escultor Miguel Torregrosa”, *Ribalta*, nº 29, Valencia, agosto 1946, s.f. VALOR ALBORS, A., “Una visita al estudio del escultor Torregrosa”, *Ciudad*, Alcoi, 29 mayo 1956. ESPÍ VALDÉS, A., “Miguel Torregrosa, artista religioso”, *Ciudad*, Alcoi, 3 de octubre de 1967. CUENCA MORA, J., “Miguel Torregrosa, nuestro gran escultor imaginero”, *Ciudad*, Alcoi, 21 mayo 1968. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Diccionario de escultores alicantinos*, Ediciones Biblioteca Alicantina, Alicante, 1974, p. 88. ESPÍ VALDÉS, A., *Escultura y escultores en Alcoy*, Alcoi, 1974, pp. 20-22. ESPÍ VALDES, A., “Las artes plásticas alicantinas durante el siglo XIX”, *Historia de Alicante*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1985, V, pp. 387-388. GARCÍA ANTÓN, I., “El arte en el siglo XX”, *Historia de Alicante*, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1985, VI, p. 419. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana en la Segunda República*, Valencia, 1988, p. 59. RODRÍGUEZ CHECA, M., “Torregrosa Alonso, Miguel”, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XIV, p. 4216. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1740-1741. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, p. 75. PEIRÓ, J. L., “Miguel Torregrosa Alonso, un escultor murer”, *Revista de Fiestas*, Muro, 2012, pp. 85-91.

Torres Egeda, Alfonso.

Según Francisco López Pardo se formó en el obrador de José Romero Tena. Colaboró con José Dies López juntamente con otros escultores como Arturo Bayarri, Miguel Angel Casañ, Francisco Sanchis Senent, y Salvador Tarazona. Terminó el paso de la Santa Cena que José María Farinós Bisbal realizó para Torrent. Las iglesias de Bélgida, Burjasot, Canals, Quatretondeta, Picassent, y Vall de Ebo, conservan imágenes suyas.

Documentación: ROYO MARTÍNEZ, J., *Historia de la Semana Santa de Torrent*, 1996. Entrevista con Francisco López Pardo. Valencia, 17 de enero de 2008.

Ureña Tortosa, Aurelio (Ontinyent, 1861 – Valencia, 1939).

Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En el curso 1875-1876 figura domiciliado en el número 19 de la calle Liria, lugar donde radicaba el obrador de Modesto Pastor, con el que cabe relacionarlo a juzgar por la noticia que aporta José María Bayarri a propósito de los numerosos discípulos de los hermanos Pastor. El Anuario del Comercio de 1894 lo recoge en el número 34 de la calle Baja. A comienzos del siglo XX se trasladó a la calle Colón, donde se dedicó a la imaginería en sociedad con Eugenio Carbonell Mir. En 1893 el establecimiento presentó dos imágenes del *Corazón de Jesús*, y un *Proyecto de Carroza Eucarística*, a la exposición celebrada con ocasión del Congreso Eucarístico Nacional de Valencia, consiguiendo medalla de cobre. Debió tratarse de un obrador de prestigio, a juzgar por los discípulos que tuvo y los trabajos que de él salieron. De ellos da noticia su folleto publicitario, publicado a comienzos del siglo XX. Posteriormente el escultor publicó otro a raíz de la separación de su socio, Eugenio Carbonell, a consecuencia de la falta de encargos para ambos. Recientemente ha aparecido en el mercado del arte un proyecto de retablo a lápiz con tabernáculo, cuerpo único con hornacinas laterales para las imágenes de los Sagrados Corazones y ático, todo ello de un estilo barroco clasicista a la sazón denominado “renacimiento”. En 1931 Aurelio Ureña realizó el trono de *Jesús y la Samaritana* de la cofradía California de Cartagena, con esculturas de ángeles en diversas posiciones. La creencia popular que afirmaba haber reproducido el rostro de una señorita de la época elegida Miss Valencia, y luego Miss España en

el ángel del frontal, lo entroncaría con las preocupaciones del realismo. Según la *Geografía General del Reino de Valencia* de Carrereas y Candí, la iglesia de San Miguel de Ontinyent, localidad natal del escultor, albergó imágenes suyas. Su obra más conocida fue el *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Lorenzo de Valencia, reproducido en el catálogo publicitario del obrador, juntamente con otras imágenes, *San José, Sagrado Corazón de Jesús*, correctas, aunque harto idealizadas, obra de acentuado carácter neobarroco, al igual que la *Purísima* del colegio de los franciscanos de Ontinyent, inspirada en la de José Esteve Bonet de la catedral de Valencia.

Documentación: ARABASC., *Registro interno de matrícula de estudios superiores curso 1878 a 1879*, nº 41. *Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893. Curso 1881-1882*, nº 29. *Registro de matrícula de estudios superiores 1880-1893, curso 1880-1881*, nº 20. *Registro de matrícula de estudios superiores 1880-1893, curso 1883-1884*, nº 66. *Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893, curso 1884-1885*, nº 65. *Registro de matrícula estudios superiores 1880-1893, curso 1885-1886*, nº 87. SANCHIS SIVERA, J., *Crónica del primer congreso eucarístico nacional celebrado en Valencia en noviembre de 1893, exposición artístico-eucarística nacional, certamen eucarístico, procesión eucarística*, Valencia, 1894, II, pp. 47, 51. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. *Taller de escultura de Aurelio Ureña, Colón 14, Valencia, Escultura, talla y dorado*, Valencia, s. a. SANCHIS ALVENTOSA, J., *Colegio de la Concepción de Onteniente*, Ontinyent, 1945, p. 89. BAYARRI HURTADO, J. M., “Arts aplicades”, p. IV, en *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957. RODRIGO ZARZOSA, C., “El escultor valenciano Eugenio Carbonell Mir”, *Ars Longa*, VII-VIII, Valencia, 1996-1997, p. 247.

Vicent Cortina, Salvador Octavio (Valencia, 1913-1999).

Hijo del escultor Carmelo Vicent, se inició en la escultura con su padre. Cursó estudios en las escuelas de bellas artes de Madrid y Valencia, consiguiendo la pensión Roig durante el curso 1928-1929. En 1945 consiguió tercera medalla, en 1948 segunda, y en 1950 primera, en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1946 tomó parte en la I Demostración de Arte en Madera, celebrada en los salones del Ayuntamiento de Valencia. En 1947, 1949, 1963, y 1966 formó parte del tribunal de la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. Fue profesor de las escuelas de bellas artes de Madrid y Valencia y de la de Artes y Oficios de esta última ciudad, y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su obra abarcó el retrato, la escultura funeraria y monumental y la imaginería, a la que tempranamente aportó una concepción renovada desde el realismo y el clasicismo. De su producción religiosa en madera policromada destacan las imágenes de los Santos Juanes de la iglesia de San Juan del Mercado, el crucifijo de la iglesia de San Miguel y San Sebastián, y el paso procesional de la Santa Cena de Cuenca.

Documentación: ARABASC., Leg. 115/ 4/ 7 B. *I Demostración de Arte en Madera*, Sindicato Provincial de la Madera y el Corcho, Valencia, 1947, s. f. DE PANTORBA, B., *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 318, 327, 496. GARCÍA OSUNA, C., *Octavio Vicent. Colección escultores valencianos*, Vicent García Editores, Valencia, 1986. GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, UNED, 1989, pp. 543-544. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 20, 22, 60, 106, 133, 149, 224, 227. ANTOLÍN PAZ, M., “Vicent Cortina, Salvador Octavio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, pp. 4480-4481. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Diccionario biográfico”, en *Arte Valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, p.

313. FERRERO MOLINA, V., (Com.), *Octavio Vicent, Escultor*, Generalitat Valenciana, 1999. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, I, p. 127, III, pp. 1807-1808. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 192-194. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 299-301.

Vicent Mengual, Julio (Valencia, 1890-1940).

En 1907 realizó la solicitud de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Trabajó en los talleres de José Romero Tena y Pío Mollar, que figura como fiador suyo en una papeleta de matrícula del curso 1912-1913, llegando a ser oficial primero de este último obrador. En 1909 participó en la Exposición Regional de Valencia con varias obras en yeso. En 1912 consiguió una mención honorífica en la exposición nacional, en 1915 una segunda medalla, y en 1920 una primera. Fue uno de los escultores que apoyó la asociación Juventud Artística Valenciana. En 1919 había sido nombrado profesor de la escuela de artes y oficios de Madrid, ocupación que alternó con su trabajo en los Talleres del padre Félix Granda, donde coincidió con José Capuz y Rafael Bargues. En 1935 logró el segundo premio en el concurso del centenario de Lope de Vega. En 1939 consiguió un premio en el concurso celebrado en Burgos para la medalla del Alzamiento. En 1940 consiguió la Medalla de la Victoria. Murió repentinamente en dicho año, cuando opositaba a la cátedra que ocupaba interinamente en la escuela de bellas artes de Madrid. De su obra en madera policromada merecen destacarse los relieves de las calles laterales para el retablo del santuario de la Gran Promesa en Valladolid, que ejecutó durante su estancia en los Talleres de Arte Granda, cuyas fotografías publicó José María Bayarri en las páginas de la revista Ribalta. Fue uno de los artistas que participó en la realización del túmulo para el *Cristo yacente* de Málaga, diseñado por el pintor José Moreno Carbonero. En 1941 se celebró en el salón Cano de Madrid una exposición de homenaje al escultor.

Documentación: ARABASC., Leg. 55 A/ 2/ 32. Leg. 55 A/ 3/ 110. Leg. 55 A/ 5/ 37. Leg. 55 A/ 5/ 75. Leg. 55 A/ 6/ 1 A. Leg. 55 B/ 2/ 74. Leg. 55 B/ 2/ 281. Leg. 55 B/ 5/ 166. Leg. 55 B/ 6/ 112. ANÓNIMO, *Exposición Regional Valenciana, sección de Bellas Artes*, Valencia, 1909, *Enseñanza Artística*, nº 151, p. 11; *Escultura contemporánea*, nº 102, 103, p. 45. "Necrología del escultor Julio Vicent", *Almanaque Las Provincias para 1940*, Valencia, 1941, p. 527. TORMO MONZÓ, E., *Valencia. Los Museos*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932, pp. 85, 172. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Diputación de Valencia, 1955, p. 346. BAYARRI HURTADO, J. M., "El concurs lopiste de escultura", *Ribalta*, nº 7, Valencia, julio, 1935, p. 13. "Homenaje al señor Ponsoda", *Ribalta*, julio-agosto, 1947, s.f. "Arts aplicades", p. IV, en *Història de l'Art Valencià*, Valencia, 1957. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 353. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 219, 228, 244, 496. SILVESTRE MONTESINOS, M., *Semblanza de la vida y de la obra del escultor Julio Vicent Mengual: artista y hombre*, *Discurso del Académico Numerario Ilustrísimo Señor Manuel Silvestre Montesinos (Silvestre de Edeta)*, leído en el acto de recepción pública el día 17 de mayo de 1982, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1983, pp. 9-15. ALIX TRUEBA, J., (Com), *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 92. MARTÍNEZ TAMUXE, X., *Artístico via crucis del Monte de Santa Tecla: obra del laureado escultor valenciano, Vicent Mengual*, 1994. AGRAMUNT LACRUZ, F., "Vicent Mengual, Julio", en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, pp. 4481-4482. PÉREZ ROJAS, J., "La arquitectura y el arte 1900-1936", en *El siglo XX, persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, pp. 75, 87. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, p. 231. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del*

siglo XX, Valencia, 1999, I, p. 127, III, p. 1808. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Valencia, 2003, I, pp. 97-98. BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*, Pasos, Madrid, 2009, pp. 303-304.

Viciano Martí, José (Castelló, 1855 – 1898).

Hijo del ebanista Tomás Viciano Montó, el obrador de imaginería pintura y dorado paterno, situado en el número 25 de la calle de Arriba de Castelló debió despertar su afición al arte. Con estos antecedentes, recibió las primeras nociones artísticas de José Martí, profesor de dibujo en el instituto de su ciudad natal, trasladándose más tarde a Valencia, donde ingresó en el obrador de Modesto Pastor, al tiempo que cursaba estudios superiores en la escuela de Bellas Artes, entre 1877 y 1883, en los que obtuvo distintos premios en la clase de escultura. En 1882 presentó una cabeza de niño turco a la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas artes de Valencia organizaron en el vestíbulo del teatro principal. En 1883 la Sociedad Económica de Amigos del País le concedió una medalla de cobre por un busto en barro. El obrador figura en el Anuario del Comercio de 1894 en el número 16 de la plaza del Príncipe Alfonso. En 1887 obtuvo medalla del oro por el boceto de una escultura de Ribalta que presentó en un certamen de Castellón, y en 1893 mención honorífica en la exposición de Bellas Artes de Barcelona. En 1892 obtuvo una medalla de tercera clase en la exposición nacional de Madrid por una escultura del cardenal Cisneros y en la de 1895 una de segunda clase, con una obra de tamaño natural en yeso que representaba un afilador marroquí, el título de la cual ya nos habla del gusto por lo anecdótico propiciado por el realismo. En dicho año realizó el monumento dedicado a Jaime I en Castelló. Participó en la Exposición Universal de Chicago de 1893 en la que consiguió una distinción. En 1896 fue designado miembro del tribunal que había de juzgar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia. En 1888 la reina regente Maria Cristina de Habsburgo-Lorena, concedió a su obrador la distinción de proveedor de la Real Casa. Fue vicepresidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Cultivo la estatuaria de carácter conmemorativo, el retrato burgués, las obras de colección, y la imaginería. Realizó el trono procesional de San Pascual Baylón de Vila-real, fechado en 1891. En 1891 realizó también el *Nazareno* de Plasencia, cuya posición abatida recuerda las obras de esta iconografía ejecutadas por José Esteve Bonet para Biar, Benicarló, Onil, y Ontinyent, y en 1896 un *Crucifijo* en mármol para un oratorio privado de la capital de la Vall d'Albaida.

Documentación: ARABASC., Leg. 48/ 6/ 8. Leg. 48/ 6/ 10. Leg. 48/ 6/ 14. Leg. 84-B/ 3/ 2. Leg. 84-B/ 3/ 2 A. Leg. 84-B/ 3/ 2 B. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 699. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o directorio de las 400.000 señas de España, ultramar, estados hispano-americanos y Portugal*, Librería editorial de Bailly-Bailliere e hijos, plaza de Santa Ana nº 10, Madrid, 1894, p. 2183. ALCAHALÍ, B. D., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 403. “Necrología del escultor José Viciano”, *Almanaque Las Provincias para 1898*, Valencia, 1899, p. 323. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, pp. CLXI, 40. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, p. 353. PUERTO MEZQUITA, G., “Los *santeros* Viciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLIX, Castellón, octubre-diciembre, 1973. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 147, 157, 496. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 14, 53. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1809. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, I, p. 26. ROIG CONDOMINA, V., Y SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa*, nº 13, Valencia, 2004, p.

102. DEL RÍO DÍAZ, V., *Descubriendo a José Viciano Martí*, Proyecto de investigación de la *Universitat de Majors*, Universidad de Castelló, 2007.

Viciano Martí, Francisco (Castelló, 1852-1896).

Formado con su hermano, el escultor José Viciano, marchó a Roma pensionado por la Diputación Provincial de Castelló, donde modeló la obra *Séneca*, a la boga realista. En la ciudad eterna contrajo la malaria, regresando a Castelló donde murió.

Documentación: PUERTO MEZQUITA, G., “Los santeros Viciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XLIX, Castellón, octubre-diciembre, 1973. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, I, p. 26. DEL RÍO DÍAZ, V., *Descubriendo a José Viciano Martí*, Proyecto de investigación de la *Universitat de Majors*, Universidad de Castelló, 2007, p. 15.

Viciano Martí, Tomás (Castelló, 1852).

Hermano mayor de Francisco y José Viciano, con el que colaboró en la materialización del monumento a Jaime I, llevó a cabo una imagen de San Isidro para los labradores de su ciudad. Restauró el retablo de Almenara y realizó los de San José y Santa Teresa de Càlig. Se le atribuye el trono procesional de la Virgen de Lledó de Castelló, semejante al de la Virgen de la Salud de Onil, tallado por Damián Pastor a comienzos de siglo; en la figura del ángel central que emerge de las nubes. Todo parece indicar que se basó en un modelo perdido de Modesto Pastor.

Documentación: PUERTO MEZQUITA, G., “Los santeros Viciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLIX, Castellón, octubre-diciembre, 1973. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1809. FRANCÉS CAMUS, J. M., *Historia de la Basílica del Lledó*, 1999, p. 270. BLASCO CARRASCOSA, J. A., *La escultura valenciana del siglo XX*, Federico Doménech, Valencia, I, p. 26. DEL RÍO DÍAZ, V., *Descubriendo a José Viciano Martí*, Proyecto de investigación de la *Universitat de Majors*, Universidad de Castelló, 2007, p. 15.

Yerro Feltre, Antonio (Valencia, 1842-?).

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia en la que ingresó en 1856 y en el obrador de Modesto Pastor a decir de Boix. En 1879 tomó parte en el concurso convocado en Valencia para erigir un monumento a Jaime I, al que se presentaron otros escultores valencianos como José Aixa Iñigo o Luís Gilabert Ponce. Concurrió a los certámenes artísticos de la Sociedad *Lo Rat Penat* de 1878 y 1879 en los que obtuvo premio. Fue propuesto miembro del tribunal que debía juzgar la pensión de escultura de la Diputación de Valencia de 1880, aunque luego fue sustituido por Ricardo Soria. En 1882 tomó parte en la exposición que los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Valencia organizaron en el vestíbulo del teatro principal con el modelo del busto del banquero alicantino Muñoz que había vaciado en bronce, y una pequeña imagen del Salvador. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 presentó un grupo en yeso titulado *La mejor corona*, y en la celebrada con ocasión de la feria de Valencia de 1895 un *Secreter florentino* del siglo XVI, tallado en nogal, que mereció mención honorífica. En 1888 fue nombrado caballero de la orden de Isabel la Católica. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 consiguió una mención honorífica en escultura, que revalidó en otra exposición celebrada en Valencia en dicho año. En la Exposición Nacional 1899 consiguió otra mención honorífica en arte decorativo. Fue uno de los pocos escultores valencianos que participaron en la Exposición Universal de París de 1900, a en la que expuso el grupo en bronce *Primera lección*,

mereciendo una mención honorífica. Fue también socio honorario del Ateneo Científico, Literario, y Artístico de Valencia y del Centro Militar del Ejército y Armada de Madrid. Alternó la escultura religiosa con los retratos de impronta realista, como el de una señora fechado en 1906, salido al mercado del arte recientemente y las obras en bronce para algunos panteones del Cementerio General de Valencia, como el del doctor Serrano Fatigati, o el de Francisco de Paula Gras, con un ángel fundido en bronce, de modelado impresionista. Restauró el retablo mayor de la colegiata de Gandía, obra de Damián Forment y la capilla de Nuestra Señora de Covadonga en Asturias, en estilo románico, sin duda gracias al contacto de algún eclesiástico valenciano influyente. A él podría atribuirse la peana con serafines de la *Virgen de Covadonga*, y la cara y manos actuales de la imagen, redecorada por el dorador Antonio Gasch, colaborador suyo en algunos trabajos, no en vano según refiere Yerro realizó para Asturias una imagen de la Virgen del Catecismo, además de varios trabajos en la basílica de Covadonga. Su obra conocida en madera se reduce hoy a las imágenes de la Purísima Concepción que realizó para Vila-real, la de las Hijas de María, obra de vestir perdida en 1936, de la que existen fotografías y la conservada actualmente en el museo de la basílica de San Pascual, depositada por el ayuntamiento. Ambas siguen de cerca los modelos de su maestro, concretamente la Purísima de Borriana, y la de la iglesia de San José de los Jesuitas de Valencia, acentuando las preocupaciones por el pormenor realista, patente en los finos cabellos y las expresiones vivaces.

Documentación: ARABASC., Libro de matrícula curso 1857-1858, Dibujo aplicado a las artes y la fabricación, nº 13. Libro de matrícula del curso 1858-1859. Clase de dibujo de figura, nº 242. Clase de dibujo lineal y de adorno, nº 242. BOIX RICHARTE, V., *Noticia de artistas valencianos del siglo XIX*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1877, pp. 62-63. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 705. ALCAHALÍ, B. D., *Diccionario briográfico de artistas valencianos*, Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 403-404. *Pel y Ploma*, nº 6, Barcelona, 15 de agosto de 1900, p. 2, nº 57. TORMO MONZÓ, E., *Levante*, Guías Calpe, Madrid, 1923, p. CLXI. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, pp. 361-362. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama, Madrid, 1980, pp. 157, 198, 499. GRACIA BENEYTO, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 13, 121. AGRAMUNT LACRUZ, F., “Yerro Feltrer, Antonio”, en *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, Madrid, 1994, XV, p. 4669. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1847. ROIG CONDOMINA, V., Y SEMPERE VILAPLANA, L., “Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, *Ars Longa*, nº 13, Valencia, 2004, p. 102.

Zapater Merenciano, Federico.

En 1934 obtuvo la primera medalla del certamen provincial de artesanía de Albacete. La denominación “arte decorativo” de su obrador, ubicado en los números 3 y 5 de la calle Mendoza de Valencia, nos hace dudar de que su profesión fuera realmente la de tallista, como su padre, con el que hemos de relacionar los retablos laterales de la capilla del Asilo de la Virgen de los Desamparados de Carcaixent. En un documento del Sindicato de la Madera y el Corcho, organismo que en la posguerra acabó englobando los imagineros, fechado en 1946, figura junto a otros escultores como José Justo Villalba o Enrique Galarza Moreno, y algún propietario de obrador de imaginería como José Rabasa Pérez que no era escultor. Su participación en la Primera Bienal del Reino de Valencia con una pequeña cabeza de mujer junto a otros escultores, donde el tallista Francisco Hurtado Soto presento sendas maquetas para un púlpito y un retablo, sugiere que pudo intervenir personalmente en la ejecución de las

imágenes que le fueron encomendadas para las iglesias de Sella y San Pedro de Xàtiva, si bien la calidad del Cristo Yacente de este último templo, resulta sorprendente en un escultor de tan escasa obra conocida.

Documentación: ARV., Leg. 2828. ADV., *Arte Sacro*, Expedientes: 21/ 64. 21/ 65. 14/ 65. 14/ 68. *Primera exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Catálogo*, Valencia, 1951, p. 56. AGRAMUNT LACRUZ, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, 1999, III, p. 1858.