

## ESCULTORES ACADÉMICOS DEL SIGLO XVIII EN EL *DICCIONARIO* DE CEÁN BERMÚDEZ. NUEVAS ADICIONES (I)

POR

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN  
Becaria. Universidad Complutense

A finales del año 1799, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una vez que se hace cargo de la publicación del *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez, decide editar la obra sin la información referente a los artistas todavía en activo. De toda esa documentación, conservada en la Biblioteca Nacional y no publicada hasta el momento, se da a conocer en este primer artículo la perteneciente a los escultores académicos desde la letra *A* hasta la *E*. La comparación de esta información con los estudios existentes dedicados a la cuestión, muestra la necesidad de una nueva revisión en profundidad de la obra de determinados artistas.

**Palabras clave:** Escultura. S. XVIII. Ceán Bermúdez. Biblioteca Nacional.

Toward the end of 1799, the Royal Academy of Fine Arts of Saint Ferdinand, in charge of the publication of Juan Agustín Ceán Bermúdez's *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, decided not to include information pertaining to living artists. All of this material, preserved in the National Library in Madrid, and never before published, is presented in this first article dealing with academic sculptors letters A to E. A comparison of this new information with existing studies demonstrates the need for a profound revision of the works of certain artists.

**Key words:** Sculpture. 18th century. Ceán Bermúdez. National Library.

Conocida es por los historiadores de arte la importancia y utilidad, todavía aún, de la citada obra de don Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>1</sup>. Publicado en el año 1800 a instancias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* supuso un intento de recoger de un modo crítico y riguroso, según palabras del propio autor, «las noticias de los profesores que habian exercitado qualquiera de las bellas artes»<sup>2</sup>. El proceso de recopilación y elaboración de datos le ocupó un periodo supe-

<sup>1</sup> Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800.

<sup>2</sup> Ya con anterioridad a la aparición de esta obra, Antonio Palomino había dado a conocer en su *Parnaso pintoresco laureado*, publicado en 1724, una colección importante de noticias relativas a un gran número de artistas que habían sido consideradas de un modo inestimable hasta el momento. Sin embargo, tal y como señala el propio Ceán en el prólogo a su obra, se hacía necesaria una revisión de los datos proporcionados por el anterior, pues se habían hecho evidentes las im-

rior a veinte años, reuniendo, al final de éste, un volumen tal de información que entrañó un problema a la hora de su impresión. Así, una vez que se determinó que sería la Real Academia de San Fernando la encargada de este asunto, se acordó la celebración de unas Juntas Extraordinarias de censura donde se debatiesen las cuestiones relativas a la publicación de la obra<sup>3</sup>. Fue en la segunda de estas reuniones, celebrada el 10 de agosto de 1799, y en presencia de Bernardo de Iriarte, Viceprotector de la Academia y del Director General de la misma, por entonces el escultor Isidro Carnicero, así como del Secretario Isidoro Bosarte y del propio Ceán, entre otros, cuando, tras la lectura de los artículos comenzando por la letra A «[...] se acordó inmediatamente que en esta Obra se suprimiesen los Artículos de artistas vivientes, en que quedó entendido el Autor, y convenido en suprimirlos [...]».

Como se desprende de las palabras citadas, no fue una iniciativa de Ceán el eliminar dicha información, tal y como se consideró durante bastante tiempo<sup>4</sup>, sino que le vino impuesta desde la misma junta de gobierno de la institución.

Estos documentos suprimidos entonces se conservan en la Biblioteca Nacional y son los que pretendemos dar a conocer en esta ocasión<sup>5</sup>. Guardados en varios expedientes, un conjunto de ellos contiene los *artículos* que se incluyeron finalmente en el *Diccionario*<sup>6</sup>, mientras que los expedientes numerados como Mss. 21.455 y Mss. 22.491 conservan aquellos pertenecien-

---

perfecciones y errores de tipo biográfico que Palomino incluía en su obra. De este modo, añade Ceán: «Palomino escribió con pocos auxilios: apenas hizo otra cosa que compilar las tradiciones de su tiempo: aun en esto anduvo muy escaso; y sobre no haber podido ilustrar los hechos ni fixar su cronología, tuvo la desgracia de dar acogida á las fábulas y cuentecillos, que con tanta facilidad se introducen y difunden en el vulgo de los aprendices y maestros. Fuera de que las vidas de los artistas entraron en la obra de Palomino como un accesorio, ó parte ménos principal de su plan, el qual se dirigia especialmente á exponer los principios teóricos y las reglas prácticas de la pintura. Esta sola llevó tambien su atención en la parte historial de su obra: pues mientras escribió muy á la larga las vidas de algunos pintores, es muy poco los que nos dexó dicho de los escultores y arquitectos, y nada, ó casi nada de los grabadores y profesores de otras artes pertenecientes al dibujo, cuyas obras excelentes eran no ménos dignas de memoria. Por último, ¿quién de los que han leído á Palomino no habrá reparado en la poca crítica con que escribió las vidas de nuestros pintores? ¿En la uniformidad de sus juicios? ¿En la generalidad de sus alabanzas? ¿Y en otros defectos á que le arrastraron la bondad de su carácter y el mal gusto de su tiempo? Yo en esto no insistiré, porque no parezca que quiero rebaxar su mérito para ensalzar el mio; pero la simple lectura de mi obra hará conocer quanto dexó que trabajar Palomino acerca de este punto». Ceán Bermúdez, J. A.: *Op. cit.*, pp. III – V del Prólogo.

<sup>3</sup> Parece ser que fue la revisión de la obra de Palomino el motivo que suscitó la oposición del propio Secretario de la Academia, Isidoro Bosarte, a la publicación del *Diccionario*, ya que él mismo estaba preparando una edición revisada y actualizada del *Museo pictórico*, si bien, y puesto que se trata de cuestiones que rebasan los propósitos de este artículo, nos remitimos a las distintas obras que tratan con detenimiento la cuestión de la redacción y polémica publicación de la obra de Ceán: Clisson Aldama, J.: *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de las Bellas Artes*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982, pp. 155 – 168; Marqués de Seoane: *Correspondencia epistolar entre D. José de Vargas Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, durante los años de 1803 a 1805*, Madrid, 1905; Pérez Sánchez, A. E.: Prólogo a la obra de Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804 (edición de Turner, Madrid, 1978); Sánchez Cantón, F. J.: «En el centenario de Ceán Bermúdez», *A.E.A.*, Madrid, 1950, tomo XXIII, nº 90, pp. 89 – 100; Santiago Páez, E.: *El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, manuscritos y estampas de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1997, p. 14.

Las tres Juntas Extraordinarias de censura que se llevaron a cabo se registran en un pliego doble conservado en ARA-BASF, *Publicaciones. 1799-1860*, signatura 26-2/1.

<sup>4</sup> En 1868, Manuel Ossorio y Bernard, afirma, en la página V del prólogo a su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, lo siguiente en relación al *Diccionario histórico* de Ceán: «(...) muchos artistas del siglo XVIII se habían visto privados de figurar en aquella obra sólo por haber tenido la desgracia de alcanzar el siglo XIX. En vano clamaban sus trabajos contra la arbitraria sentencia del historiador, y en elocuentes fechas le acusaban de despiadado: éste, firme en su propósito, no quiso siquiera dar cabida en su libro á los que fallecieron en los últimos meses del año 1799, y mucho ménos á los que cobraron su postrera enfermedad en el siglo de la filosofía y la trocaron por el descanso en el de las luces». Unas décadas después, Pedro de Madrazo manifestará la misma opinión: Madrazo, P.: «Don Alfonso Bergaz. Reparación de un injusto agravio», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, XXVI, 1894, pp. 23.

Por el contrario, Santiago Páez, E.: *Op. cit.*, p. 14, ya señala cómo la iniciativa no partió del autor del *Diccionario*.

<sup>5</sup> En el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva otro grupo de documentos relacionados con el *Diccionario* que pertenecieron a Valentín Carderera y que en su momento fueron publicados por Portela Sandoval, F.J.: «Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez», *B.S.A.A.*, Valladolid, XLII, 1976, pp. 365 – 375.

<sup>6</sup> BN, Mss. 22.487 – 22.490. No obstante, faltan los artículos de la A a la L.

tes a artistas contemporáneos al autor que no fueron publicados<sup>7</sup>. No obstante, los *artículos* más acabados, referentes a artistas que en el momento de redacción de los mismos habían superado su período de aprendizaje y estaban desarrollando una trayectoria destacable por algún aspecto, se encuentran principalmente en el primero de los expedientes citados. Si bien, entre estos mismos documentos hay una diferencia de extensión notable debida al amplio margen temporal que comprenden pues, ya se ha mencionado, el proceso de redacción de la obra fue muy dilatado en el tiempo, llegando a englobar, de este modo, varias generaciones de artistas. Así, los más extensos son aquellos dedicados a los nacidos en las primeras décadas del siglo XVIII, la que se podría considerar la primera generación formada en un ámbito académico —como podrían ser Isidro Carnicero o José Esteve— y que, por tanto, en el momento de publicación del *Diccionario* ya habían desarrollado prácticamente toda su labor artística<sup>8</sup>. Los dedicados a aquellos que se forman durante la segunda mitad de siglo tienen menos extensión, no llegando a abarcar las últimas décadas de su trayectoria, mientras que de otros artistas de generaciones posteriores se dan únicamente datos relativos a sus primeros años de andadura.

La existencia de estos documentos es conocida desde hace bastante tiempo<sup>9</sup>, sin embargo, hasta el momento no habían sido objeto de ninguna publicación. Tampoco ahora se publican todas aquellas fichas o *artículos* contenidos en el citado expediente, sino que se ha optado por seleccionar los dedicados a los escultores que fueron, a su vez, académicos de alguna de las Academias de Bellas Artes españolas que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII, por ser éstos sobre los que menos se ha trabajado dentro del conjunto conservado<sup>10</sup>. El número considerable de dichos documentos condiciona que deban ser publicados en varias partes, incluyéndose en esta primera los *artículos* de los escultores desde la letra A a la E, mientras que en una segunda publicación se presentarán los correspondientes desde la letra F hasta el final<sup>11</sup>.

Se trata de una información privilegiada que, en varias ocasiones, los propios artistas o personas cercanas a los mismos, proporcionaron personalmente a Ceán<sup>12</sup>. Noticias que, posteriormente, no se han vuelto a recuperar por no estar recogidas en ningún otro documento. De este modo, se puede considerar que la información contenida en algunos de los *artículos* es inédita y de utilidad básica.

Por otra parte, y en un intento de complementar la información proporcionada por estos documentos, pero también para mostrar el grado de veracidad de los datos facilitados por Ceán, los distintos *artículos* se presentan comentados comparándolos, en primer lugar, con dos de las obras más destacadas que, escritas en el mismo siglo en que se publicó el *Diccionario*, pretendieron continuar la labor comenzada por el anterior: la *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX* de Manuel Ossorio y Bernard, publicada en 1868, y las *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España de Don Juan*

<sup>7</sup> Tanto en el Mss. 21.455 como en el Mss. 22.491 se incluyen un gran número de documentos que citan solamente hechos aislados de la vida de determinados artistas, generalmente el momento de ingreso en alguna Academia o la concesión de cierto premio en las mismas, esto es, pertenecientes a los momentos de formación. Es bastante probable que estos breves artículos no estuviesen destinados a publicarse inmediatamente y que sirviesen de base para una posterior ampliación de los datos, por lo que en el presente escrito tampoco se incluyen.

<sup>8</sup> De hecho, artistas como los anteriormente citados morirán únicamente unos pocos años después de la aparición del *Diccionario*.

<sup>9</sup> Santiago Páez, E.: *Op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> En algunos casos se señala su actividad paralela como pintores o grabadores, si bien, se incluyen como escultores por ser ésta su ocupación principal.

<sup>11</sup> Las fichas o *artículos* dedicados a pintores y grabadores que fueron eliminados en su momento, serán publicados también próximamente.

<sup>12</sup> Esta cuestión es comentada por Madrazo, P.: *Op. cit.*, p. 23 y también se puede apreciar muy bien en algunos *artículos* publicados en el *Diccionario*, como en el dedicado a Alejandro Carnicero, donde se dice que la información contenida en el epígrafe procede del propio hijo del artista, el escultor Isidro Carnicero. Ceán Bermúdez, J.A.: *Op. cit.*, tomo I, p. 259.

*Agustín Ceán Bermúdez*, compuesta por el Conde de la Viñaza y publicada en 1889<sup>13</sup>. A continuación, se incluye una revisión bibliográfica de los estudios más relevantes que se han ocupado de algún aspecto relacionado con los distintos escultores que son objeto del presente artículo, incorporando, en su caso, las aportaciones al respecto, por lo que se proporciona al lector, aparte de la documentación inédita, una información lo más completa posible sobre los distintos artistas. De un modo paralelo, esta labor permite comprobar cuán necesitadas están algunas figuras de un estudio en profundidad.

#### ARTÍCULOS COMENTADOS<sup>14</sup>

##### «ADEVA PACHECO (D. MANUEL) ESCULTOR<sup>15</sup>»

Fue natural de Castilla la Vieja, en donde tomó unos ligeros principios de su facultad. Pasó después a Italia en clase de soldado, pero su afición a la escultura le llevó al taller de don Francisco Gutiérrez que a la sazón se hallaba pensionado en Roma, quien le protegió y dirigió como paysano viendo su gran aplicación. De allí pasó a Nápoles y se estableció en esta ciudad, casándose y ejerciendo su profesión.

Cansado de aquella residencia se restituyó a Madrid y volvió a la protección de Gutiérrez que ya era Teniente de Director de la Academia de de (*sic*) San Fernando, ayudándole e instruyéndole hasta que logró en 1768 el grado de Académico Supernumerario, con el que y el buen desempeño de sus obras fue recibido en 1773 al de Académico de Mérito. Trabajó con reputación hasta nueve de mayo de 1791 que falleció en esta corte.

Las obras más conocidas de su mano son las siguientes:

Madrid. San Francisco. Los niños de estuco que están en uno de los lados de este templo sobre la cornisa e inmediatos a las ventanas.

Segovia. Catedral. Las estatuas de San Frutos y de San Hieroteo en los intercolumnios del retablo mayor, las de San Valentín y de Santa Engracia sobre el sotabanco y el nombre de María con dos niños en el ático. En el remate dos ángeles mancebos de rodillas y otro con una cruz.

En la portada de este templo al lado de poniente, una estatuilla de San Hieroteo».

Sin duda, el caso de Adeva Pacheco es bastante curioso ya que, a pesar de fallecer antes de la publicación del *Diccionario*, su *artículo* no sería incluido en la obra.

Únicamente Ossorio dedica un pequeño párrafo al escultor y le cita como «Arévalo Pache-

<sup>13</sup> No obstante, y como comenta el Conde de la Viñaza, anteriormente a la publicación de su propia obra, distintos estudiosos como el Padre Arqués Jover, Furió, Piferrer, Cuadrado, Caveda, Tubino, Zarco del Valle o P. Fita, entre otros, contribuyeron con sus escritos a adionar la obra de Ceán.

Viñaza, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1889 - 1894, p. X del Prefacio. Por otra parte, en la obra de Ossorio se mencionan casi todos los artistas de los que se da a conocer ahora el *artículo* redactado por Ceán, sin embargo, algunos de ellos no son incluidos por el Conde de la Viñaza en su publicación cuando, además de ser posterior a la de Ossorio, es evidente que en la mayoría de los casos copia a ésta casi de un modo literal citándola únicamente en contadas ocasiones. Esto se podría deber, quizás, a que el autor no consideraba importantes a los artistas citados o a la falta de documentación fiable en que basarse.

<sup>14</sup> Ya se ha mencionado anteriormente que el objetivo fundamental del presente artículo es dar a conocer estos documentos, por ello se ha optado por una transcripción histórica de los mismos, respetando la grafía original de los textos y manteniendo las normas actuales en relación a las mayúsculas y a los signos de puntuación y acentuación. De igual modo, en relación a las abreviaturas, se mantiene la norma general de desarrollarlas, sin embargo, el «Don» que precede al nombre de los artistas al comienzo de cada artículo, se ha respetado tal cual por ser ésta la fórmula que el propio Ceán mantuvo en su *Diccionario*.

<sup>15</sup> BN, Mss. 21.455, hoja 1.

co». Al igual que Ceán, no da la fecha de nacimiento pero tampoco refiere ningún aspecto relacionado con su formación, centrándose casi exclusivamente en nombrar las obras realizadas por el artista en el presbiterio de la Catedral de Segovia y en San Francisco de Madrid. Añade la atribución del escudo de armas situado sobre la entrada principal de la iglesia de la Encarnación de esta ciudad.

Con posterioridad, sólo conocemos dos artículos dedicados a la figura de Manuel Adeba, curiosamente, ambos publicados el mismo año<sup>16</sup>. El texto de José Luis Melendreras se centra en los últimos años de vida del artista, mientras que el de Jesús Urrea proporciona un mayor número de datos referentes, sobre todo, a su etapa italiana, la cual, según el autor, ha pasado inadvertida porque las escasas menciones bibliográficas de aquel país le nombran por su segundo apellido, sin llegarse a relacionar, de este modo, con el escultor que ahora tratamos. No obstante, en los documentos proporcionados por Melendreras se aprecia cómo es el propio Adeba quien se hace denominar por el segundo de sus apellidos<sup>17</sup>.

A diferencia de los anteriores, Urrea facilita la fecha de nacimiento —30 de mayo de 1720— y aclara que era natural de Medina de Rioseco —por entonces, diócesis de Palencia— y no de Segovia, como se había pensado hasta el momento<sup>18</sup>.

Nada se sabe de su inicial formación, aunque Urrea cree que, debido a su lugar de nacimiento, pudo asistir a los talleres de Pedro o Francisco Sierra. La siguiente noticia que facilita este autor emplaza a Adeba en Italia, donde fue por sus propios medios, sin que mencione en ningún momento el motivo de su viaje allí, a diferencia de Ceán, que asegura que fue en calidad de soldado. En cualquier caso, Urrea, apoyándose en el censo realizado por el Cardenal Portocarrero en 1750, dice que en ese año el escultor llevaba ya ocho en Italia, estaba soltero y tenía veintinueve años, por lo que establece su salida de España en 1742<sup>19</sup>.

Es muy posible que frecuentase los mismos talleres que aquellos artistas pensionados por la Academia de San Fernando, como los de Filippo Della Valle o Pietro Bracci, sin embargo, por su estilo más sosegado, Urrea le sitúa más cercano a las influencias de L'Estache o Slodtz.

En 1752, Adeba se encuentra realizando distintos trabajos de ornato y restauración en Nápoles<sup>20</sup> y, según una nota del arquitecto Vanvitelli, el escultor además realizaría para la iglesia de Santa Teresa all'Arco Mirelli, unas imágenes de *Santa Teresa* y de *San Juan de la Cruz*, junto con los dos frontales de sus respectivos altares y otras realizaciones ornamentales, obras que, en opinión del citado arquitecto, no eran demasiado afortunadas<sup>21</sup>.

En 1758 ya se encontraba el escultor en la corte trabajando en un relieve sobre el *Martirio de San Vicente*, destinado a la decoración del Palacio Real Nuevo y que, tampoco en esta ocasión, será muy bien acogido por el escultor Felipe de Castro<sup>22</sup>. Sin embargo, Melendreras afirma que, tras presentar el citado relieve, fue nombrado Escultor de Cámara Honorario<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Melendreras Jimeno, J.L.: «El escultor segoviano Manuel Adeba Pacheco», *Estudios Segovianos*, tomo XXX, nº 86, Segovia, 1989, pp. 385 – 393; Urrea, J.: «El escultor Manuel Adeba Pacheco en Italia y España» en *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1989, pp. 277 – 283.

<sup>17</sup> Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, pp. 392 – 393.

<sup>18</sup> Ejemplos de esta cuestión los encontramos en: Sánchez Cantón, F.J.: «Escultura y pintura del siglo XVIII» en *Ars Hispaniae*, tomo XVII, editorial Plus Ultra, Madrid, 1965, p. 267; Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 387.

<sup>19</sup> Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 278.

<sup>20</sup> Según Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 387, Adeba se haría cargo de la restauración de varias obras procedentes de Herculano.

<sup>21</sup> Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 279.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 279. Para Lorente Junquera, M.: «Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid», *Arte Español*, Madrid, 1954, 2º cuatrimestre, pp. 62, se trata de un trabajo mediocre que se conserva en el Museo del Prado.

<sup>23</sup> Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 387. El autor dice basarse para afirmar este dato en la información facilitada por Morales y Marín, J. L.: «Escultura española del siglo XVIII» en *Arte español del siglo XVIII*, Summa Artis, tomo XXVII, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, p. 395.

Según Serrano Fatigati <sup>24</sup>, en 1768 presenta a la Academia de San Fernando un relieve que estaba trabajando. Lorente señala que se trataría del anterior <sup>25</sup>, sin embargo, aclara Azcúe que el realizado en esta ocasión representaba el tema de *Diógenes en la cuba* y que gracias a él recibió Adeba el grado de Académico Supernumerario, dato que concuerda con la información facilitada por Ceán <sup>26</sup>.

En 1770 se encuentra trabajando para la catedral segoviana, donde realiza para su retablo mayor las imágenes que cita Ceán, pero aparte, también las de *San Geroteo obispo*, *San Juan Bautista* y *San Vicente Ferrer* para el retablo de la capilla de San Frutos <sup>27</sup>. Melendreras además cita como suyas las imágenes del trascoro del mismo templo <sup>28</sup>.

En 1773 sería nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, dato en el que coinciden todos los autores.

A través de los documentos proporcionados por Melendreras en su artículo, sabemos que en 1788 el escultor estaba enfermo a causa de un accidente pero que se encontraba capacitado para esculpir, por lo que solicita se le conceda algún trabajo con que poder sustentarse <sup>29</sup>. Así, entre 1788 y 1790 ejerce como Escultor Restaurador del Real Sitio de Aranjuez, restaurando, durante este último año, las estatuas del Jardín de la Isla <sup>30</sup>.

Según este mismo autor, Adeba fallecerá, enfermo y paralítico, en el año 1792, mientras que Ceán había situado este momento un año antes.

Finalmente, y en coincidencia con el autor del *Diccionario*, distintos autores señalan la participación del escultor en la decoración en estuco para la iglesia de San Francisco el Grande <sup>31</sup>. Urrea, al final de su artículo, indica hechos aislados de la vida de Adeba Pacheco, como el pago recibido por unas obras decorativas para el Palacio Real en 1782 <sup>32</sup> o por cuatro efigies para la iglesia de La Carolina en 1785, para terminar afirmando que el escultor no era un artista notable a pesar de su excelente formación <sup>33</sup>.

#### «BERGAZ (D. ALFONSO) ESCULTOR <sup>34</sup>

Nació en la ciudad de Murcia el año de 1745 con el motivo de haber pasado a ella su padre desde la de Cuenca, de donde era natural, a trabajar en la fachada de aquella santa iglesia. Concluida la obra se trasladó a Madrid, y conociendo la afición de su hijo a las bellas

<sup>24</sup> Serrano Fatigati, E.: «Escultura madrileña desde mediados del siglo xvi hasta nuestros días», *B.S.E.E.*, tomo XVIII, Madrid, 1910, p. 186.

<sup>25</sup> Lorente Junquera, M.: *Op. cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> Azcúe Brea, L.: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, p. 246.

<sup>27</sup> Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 280.

<sup>28</sup> Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 389. El autor dice basarse para esta afirmación en Sánchez Cantón, F.J.: «Escultura y pintura del siglo xviii»..., *Op. cit.*, p. 267.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 392 – 393. Una de las cartas, no fechada, está escrita por el escultor y parece que dirigida a Antonio Ponz, que por entonces era Secretario de la Academia de San Fernando. La otra carta que reproduce el autor es la que el anterior remite al Marqués de Floridablanca para comunicarle la petición de Adeba.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 392.

<sup>31</sup> Portela Sandoval, F.J.: «La ornamentación escultórica en la arquitectura de Sabatini» en *Francisco Sabatini, 1721 – 1797*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid – Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, octubre – diciembre, 1993, p. 191; Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 388 y Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 281 aluden también a la colaboración junto con Alfonso Bergaz en el modelado de los doce angelotes situados a los lados de las ventanas de la cúpula de dicho templo.

<sup>32</sup> Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 281. Se trata de diez máscaras y diez conchas, también citadas por Melendreras, J.L.: *Op. cit.*, p. 387.

<sup>33</sup> Urrea, J.: *Op. cit.*, p. 281.

<sup>34</sup> BN, Mss. 21.455, hojas 12 -15.

artes, le llevó a dibujar a la Real Academia de San Fernando y al estudio de don Felipe de Castro.

No tardó mucho tiempo en dar pruebas de su adelantamiento oponiéndose en un concurso que se celebró en la casa del Excelentísimo Señor Marqués de Villafranca entre doce discípulos de aquel instituto, ganando una plaza en la fábrica de porcelana establecida en el Buen Retiro. Executó en ésta varias piezas para los reales gabinetes de los palacios de Madrid y de Aranjuez sin dexar de asistir todas las noches a la citada Academia, en la que obtuvo dos premios generales: el primero de la segunda clase el año de 1763 y el segundo de la primera en 1766.

A los diez años de residencia en la dicha Real Fábrica se vio en la necesidad de abandonarla por la tenacidad de unas malignas tercianas con que en distintas ocasiones fue acometido y a volver al estudio de su maestro Castro, en donde siguió hasta su muerte haciendo más aventajados progresos, que, conocidos por la Academia, le nombró su individuo de Mérito el año de 1774, y el Rey, en el de 1783, Teniente de Director de dicho cuerpo y Director en 30 de Abril de 1797, cuyo destino exerce con zelo y vigilancia, y el de Escultor de Cámara a satisfacción de S. M.

Las muchas obras que este profesor tiene repartidas en Madrid, en varios pueblos del reino y hasta en la América dan testimonio de su mérito sin que sea ahora necesario analizarle. Antes de señalarlas, diremos que tiene hecho de orden del Ministro de Estado el modelo de la escultura que se ha de poner en la fachada del Museo que se está construyendo en el paseo del Prado de dicha corte. Representa la Monarquía española sentada en su trono, a quien ofrecen las quatro partes del mundo las producciones de la naturaleza y a lo lexos se ven las naves que las conducen. A un lado están las ciencias exactas con los atributos que las distinguen acompañadas del Mérito, buscando la protección de la Monarquía, y por detrás se descubre parte del edificio y del inmediato jardín botánico.

Tiene concluida una estatua de piedra de siete pies de alto que figura a San Buena Ventura con un crucifixo de bronce en la mano, mandada hacer de orden de los patronos del Colegio de Niñas que fundó el cardenal la Cerda, cuyo destino aun no está determinado. Executó otras quatro colosales que representaban las Virtudes para el túmulo que se levantó en la iglesia de la Encarnación de Madrid para las exequias del señor don Carlos III. Fue mucho lo que trabajó con el motivo de la exaltación al trono de su augusto hijo el Señor don Carlos III para el adorno de las casas de la referida Academia, de los Correos y del Excelentísimo Señor Conde de Altamira, y las obras públicas de su mano que existen son las siguientes:

Madrid. Paseo del Prado. Dos tritones en piedra que están debaxo de la taza de la fuente, frontera a la puerta de Atocha.

Otros dos con que rematan dos fuentes de las quatro que hai en la plazuela de este paseo.

Dos mascarones de Medusa y Circe en la de Apolo.

Un oso y un dragón en la de Cibeles.

Las Salesas. Las estatuas de San Francisco de Sales y de Santa Juana Fremiot en la fachada.

San Francisco. Parte de los niños de estuco que están en la iglesia sobre la cornisa a los lados de las ventanas.

San Andrés. La escultura de la urna sepulcral del Señor don Josef de Toledo y Salm Salm.

San Martín. La de otro sepulcro de un Milord.

Escuela pía de Abapies. Las estatuas de la Virgen de las Escuelas Pías, de San Josef de Calasanz y de San Ignacio, mayores que el natural, en sus respectivos altares. Y en el arco toral dos ángeles mancebos colosales que sostienen el escudo de armas de la religión.

San Ginés. La estatua de San Ildefonso con un niño en el lado del evangelio del altar mayor; y sobre la cornisa un ángel en acto de adoración al mismo lado.

Santa Cruz. En el presbiterio, dos grupos de niños sosteniendo dos medallas que contienen los bustos de San Pedro y San Pablo sobre las puertas que van a la sacristía.

Sobre ellas los relieves del triunfo y exaltación de la Santa Cruz: todo de estuco.

Casa del Duque de Alba. El baxo relieve de figuras colosales que está en la fachada del jardín: representa las artes liberales.

Casa del Duque de Liria. Dos esfinges grandes en los jardines.

Rentería. Parroquia. Un grupo de la Asunción de Nuestra Señora en el nicho principal del retablo mayor. Otro en el remate con la Santísima Trinidad. Unos ángeles mancebos sobre la cornisa y en las sobrepuestas del presbiterio otros dos grupos de niños: todo de estuco.

En el tabernáculo del mismo retablo cuatro ángeles vaciados en bronce y, de la misma materia, tres medallas en los pedestales que representan la Cena del Señor, su Bautismo y la Confirmación de los fieles. Y otra del Buen Pastor en la puerta del sagrario.

Burgos. Plaza Mayor. La estatua pedestre del Señor don Carlos III vaciada en bronce y colocada sobre un pedestal.

Osma. Catedral. Dos en madera de Santo Domingo de Guzmán y de San Pedro de Alcántara.

Pañaranda (sic: Peñaranda). Colegiata. Una medalla de 18 pies de alta que representa a Santa Ana con su hija Santísima y acompañamiento de ángeles.

Jaén. Catedral. Tres niños y siete serafines de mármol en el lado de la epístola del tabernáculo.

Inurrita (sic: Irurita). Parroquia. Las estatuas de San Josef y San Francisco Xavier, con cinco medallas que representan el Nacimiento del Señor, su Bautismo, San Eustropio (sic: Eutropio), San Juan y San Lucas evangelista.

Lagrán. Parroquia. Una Concepción del tamaño natural.

Cuenca. Padres Mercenarios (sic: Mercedarios). La Virgen de las Mercedes del mismo tamaño.»

Se trata de un *artículo* de especial importancia ya que, a pesar de no abarcar toda la trayectoria del artista —pues morirá doce años después de la publicación del *Diccionario*— incluye un mayor número de datos referentes a su formación, como, por ejemplo, su presencia en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, pero también en relación a varias obras que, después, ni Ossorio ni el Conde de la Viñaza mencionan<sup>35</sup>. Por otra parte, a excepción del *Apolo* «semi colosal» que remata la fuente del mismo nombre —situada en el paseo del Prado y que había dejado inacabada Manuel Álvarez—, de una estatua de *Juan Sebastián Elcano* en Guetaria, unas imágenes en la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo, una *Dolorosa* de la iglesia de San Luis y un *Cristo en Agonía* en San Ginés, ambas en Madrid, que añade Ossorio<sup>36</sup>, el resto de las obras son también referidas por Ceán que, además, ya se ha comentado, incluye un mayor número de obras no citadas posteriormente. En cambio, en las *Adiciones* del Conde de la Viñaza no se citan las obras de Toledo ni la *Dolorosa* de San Luis, pero tampoco el *San Buenaventura* que apuntan tanto Ceán como Ossorio<sup>37</sup>. De igual modo, ni Ceán ni el Conde de la Viñaza señalan los nombramientos de Bergaz como escultor del Príncipe de la Paz y del Ayuntamiento de Madrid. Por otro lado, la fecha de nacimiento facilitada por Ceán no se corresponde con la señalada por los otros dos autores, que convienen en establecerla un año antes. Ceán y Ossorio coinciden, a su vez, en situar la fecha de nombramiento del escultor como Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<sup>35</sup> Estos dos autores citan al escultor como «Vergaz».

<sup>36</sup> Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, p. 694.

<sup>37</sup> Viñaza, Conde de la: *Op. cit.*, p. 37.

en 1774 —dato que coincide con el listado de Académicos conservado en el Archivo de la citada institución<sup>38</sup>— mientras que el Conde de la Viñaza lo sitúa tres años después.

En décadas posteriores, de todos los escultores que tratamos en este artículo, será Bergaz quien ocupe un mayor número de estudios destinados a aclarar, cada vez más, aspectos relacionados con su figura y producción. Ya en 1894<sup>39</sup> Pedro de Madrazo publicaba un artículo en el que reclamaba una justa valoración para el artista<sup>40</sup>. Para este autor, las obras de Bergaz le valieron una «envidiable reputación en sus días porque alcanzaron toda la perfección relativa que à las creaciones del cincel podía pedirse bajo el imperio de las ideas estéticas de la segunda mitad del siglo XVIII» y le sitúa a la altura de Roberto Michel, Felipe de Castro, Juan Pascual de Mena, Francisco Gutiérrez y Manuel Álvarez, todos ellos considerados los «restauradores del buen gusto»<sup>41</sup>. Madrazo cree que el único motivo de haber caído Bergaz en este inexplicable olvido, a diferencia de los anteriores, se debió al «descuido» o «capricho» de Ceán de no incluirle en su *Diccionario* y a la «generalidad de los aficionados (que...) suelen amoldar su juicio al fallo de los que consideran como oráculos»<sup>42</sup>.

Para trazar una trayectoria del escultor, Madrazo se basa en un documento conservado en la Academia de San Fernando que él mismo cree perteneciente a Ceán y, tras una comparación de ambos documentos, podemos afirmar que el que transcribe Madrazo es el documento inicial que el autor del *Diccionario* utilizó para la redacción del artículo dedicado a Bergaz, ya que la información es básicamente coincidente, si bien, después Ceán, en la ficha que se reproduce en el presente artículo, actualiza algunos datos<sup>43</sup>.

Será Madrazo quien aclare distintos aspectos en relación a la producción del escultor, como, por ejemplo, sobre la fuente de los «dos tritones», de la cual dice que fue trasladada al parque del Retiro, donde se la conoce como *Fuente de la Alcachofa*<sup>44</sup>, o sobre la iglesia de Santa Cruz, el sepulcro conservado en la iglesia de San Martín y el oso y el dragón de la fuente de Cibeles, de los que señala que ninguno existe ya en su época<sup>45</sup>. Del mismo modo, es este autor quien indica que la casa del Duque de Alba y la del Duque de Liria es la misma y comenta que del relieve que representa *La Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Astronomía, las Matemáticas y la Geografía*<sup>46</sup> no tiene noticia alguna<sup>47</sup>. Señala asimismo, la ejecución de varios diseños que realizó Bergaz para distintos plateros<sup>48</sup>.

Aproximadamente una década después, Serrano Fatigati continúa la labor comenzada por Madrazo y afirma que el escultor «es uno de los que más injustamente habían sido olvidados»<sup>49</sup>. No obstante, es el párrafo que a continuación se transcribe el que más nos interesa: «No consta,

<sup>38</sup> Se trata de un listado realizado por el propio personal del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que se puede consultar a través de internet. Este dato se puede corroborar igualmente en la relación de los escultores que han detentado algún cargo en la Academia que se incluye en Azcúe Brea, L.: *Op. cit.*, p. 7.

<sup>39</sup> Es decir, con anterioridad a la publicación de las *Adiciones* del Conde de la Viñaza, el cual no se hace eco de la publicación de Pedro de Madrazo y continúa basándose en la obra de Ossorio y Bernard.

<sup>40</sup> Madrazo, P.: «Don Alfonso Bergaz...», *Op. cit.*, pp. 23 – 26.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 23. He aquí el ejemplo de otro autor que atribuía a Ceán la decisión de no incluir en su obra a determinados artistas, lo cual, ya se ha visto anteriormente, es un error. Ver página 146 de la introducción a este artículo.

<sup>43</sup> Como por ejemplo, los cargos de Director de Escultura y Escultor de Cámara, ya que el documento que reproduce Madrazo se limita a nombrar únicamente su puesto como Teniente de Director en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>44</sup> Madrazo, P.: *Op. cit.*, p. 23. Para el resto de autores, incluidos Ossorio y el Conde de la Viñaza, esta fuente es conocida como de «Tritón y Nereida», lo cual refuerza la afirmación de que el documento transcrito por Madrazo es el que después utilizaría Ceán en la redacción del artículo dedicado a Bergaz.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>46</sup> Citado por Ceán únicamente como un «baxo relieve de figuras colosales que está en la fachada del jardín: representa las artes liberales».

<sup>47</sup> Madrazo, P.: *Op. cit.*, p. 26.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>49</sup> Serrano Fatigati, E.: *Op. cit.*, p. 143.

es cierto, el expediente de Alfonso Bergaz entre los de los demás académicos de mérito y supernumerarios; es uno de los pocos que allí faltan, y son varios los que acusan á Ceán Bermúdez de haberle sustraído por una de esas odiosidades y pasioncejas que tanto empequeñecen á los que no tienen conciencia de cómo debe siempre procederse cuando se llega á cierta altura. Pero este mismo escritor, al verse obligado á hacer alguno de los catálogos de los objetos de arte guardados en la Academia, tuvo forzosamente que citar, comprendido entre ellos, el relieve ‘Delicias de las ciencias y de las Artes’ *presentado por Bergaz para su recepción de académico*<sup>50</sup>. Sin embargo, ya se ha visto cómo sí se conservaba en la citada institución información relativa a Bergaz, pues el propio Madrazo la había utilizado unos años antes de la afirmación de Serrano Fatigati. Aún así, esta referencia sirve para hacernos una idea del posible método de trabajo empleado por Ceán para la redacción de su obra.

Es Sánchez Cantón quien, en 1928, da a conocer una serie de documentos redactados por el propio escultor que refuerzan los datos facilitados por Ceán, pues coinciden en la información aportada y, además, contienen menciones a obras no incluidas por el anterior, pero tampoco por el resto de autores posteriores ya citados que se han ocupado de este artista<sup>51</sup>. Entre estas obras se podrían destacar los dibujos de las seis primeras láminas para la *Historia de México* de Solís, grabadas por Juan Moreno de Tejada, una medalla de *Santa Ana y Nuestra Señora* para el Conde de Miranda<sup>52</sup> o un *San Pedro de Alcántara* en la capilla de la Cruz en Jerez de los Caballeros<sup>53</sup>.

Posteriormente, Pardo Canalís alude a la colaboración de Bergaz con Juan Adán en la realización de las estatuas del tabernáculo de la catedral de Jaén, haciendo el primero las figuras de mancebos y serafines del lado de la Epístola, dato únicamente mencionado con anterioridad por Ceán<sup>54</sup>.

Morales y Marín, por su parte, señala —aportando documentación al respecto— que el cargo de Escultor de Cámara concedido a Bergaz no fue efectivo sino honorario<sup>55</sup>.

En un artículo de 1985, Melendreras Gimeno cita un medallón que representa a Carlos III, un bajorrelieve en mármol de *Un triunfo Romano* en el frontis de la escalera de honor del Departamento Central de Marina, para el Consejo del Almirantazgo de Marina y una escultura ecuestre de Carlos IV, ordenada por el propio monarca y que debía situarse en los jardines de la montaña de Príncipe Pío<sup>56</sup>. Algún tiempo después, el mismo autor da a conocer las reseñas publicadas por la *Gaceta de Madrid* donde se refiere la producción del artista<sup>57</sup>, sin embargo, de todas las obras incluidas por Melendreras en su estudio, sólo un grupo de ellas no habían sido citadas con anterioridad, como las imágenes ejecutadas para la Catedral de Sevilla, para Arenas de San Pedro, Vélez, Almagro, Sepúlveda, Pamplona, Charcas, Ciudad de Méjico, La Habana

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 145. El tema del mencionado relieve ya había sido facilitado anteriormente por Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, p. 694. Sin embargo, Azcúe Brea, L.: *Op. cit.*, p. 371, duda que se pueda atribuir a Bergaz y lo incluye en su catálogo como «Anónimo del siglo XVIII». Por otra parte, Serrano Fatigati no aporta información novedosa ya que se basa en el artículo de Pedro de Madrazo.

<sup>51</sup> Sánchez Cantón, F.J.: «El escultor Vergaz», *A.E.A.A.*, tomo IV, nº 12, Madrid, 1928, pp. 244 – 245. El documento en cuestión es un memorial, acompañado de una relación de méritos, enviados por Bergaz al Rey en 1795 para que le nombrase Escultor de Cámara, y que se conservan en la Biblioteca del British Museum en Londres.

<sup>52</sup> Posiblemente esta medalla sea la que tanto Ceán como Madrazo sitúan en la Colegiata de Peñaranda.

<sup>53</sup> Sánchez Cantón, F.J.: *Op. cit.*, p. 245.

<sup>54</sup> Pardo Canalís, E.: *Escultores del siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1951, p. 32. El autor dice tomar el dato de la obra de Ponz, A.: *Viage de España*, Madrid, 1788.

<sup>55</sup> Morales y Marín, J.L.: «Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte», *Murgetana*, Murcia, nº 50, 1978, pp. 98 y 112 (documento nº 24).

<sup>56</sup> Melendreras Gimeno, J.L.: «Medallón de Carlos III, obra de Alfonso Bergaz en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, tomo VI, nº 17, Madrid, 1985, pp. 101-103.

<sup>57</sup> Estas reseñas fueron publicadas en 1812, inmediatamente después de la muerte del artista (ocurrida el 9 de noviembre de ese año), y en 1816. Melendreras Gimeno, J. L.: *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, 1996 y *La escultura en Murcia durante el siglo XIX*, Murcia, 1997.

o Buenos Aires, entre otras, así como la colaboración con Juan Adán y Julián San Martín en el modelo en madera del tabernáculo para la Catedral de Salamanca<sup>58</sup>. De otras ya tratadas añade datos de interés, como las vicisitudes que rodearon la tasación del *Crucificado* de la iglesia de San Ginés, ya muerto el artista, o a la *Fuente de las Cuatro Estaciones* en el paseo del Prado —denominada *de Apolo* por Ossorio—, así como la mención a la desaparición de varias realizaciones. Del bajorrelieve de *Santa Ana* para la Colegiata de Peñaranda afirma este autor ser obra del taller de Bergaz, al contrario que Ceán, que la incluye dentro de la producción del artista. En relación al relieve realizado para el Palacio Real Nuevo, ya había comentado Tárraga Baldó que no pertenecería al artista, sino al padre, el también escultor Manuel Bergaz<sup>59</sup>.

Para elaborar este listado de obras, Melendreras se basa asimismo en los memoriales de 1797 —presentado por el artista al solicitar la plaza de Director de Escultura en la Academia de San Fernando— y el, ya citado, de 1816. Posteriormente, Rodríguez Rico da a conocer la información contenida en los restantes memoriales redactados por el escultor<sup>60</sup> y, parece ser que con anterioridad, Ceán se sirvió de alguno de estos mismos documentos para escribir el *artículo*, ya que la información es prácticamente coincidente en distintos puntos de los citados textos<sup>61</sup>. Sin embargo, no sabemos si el último que pudo manejar Ceán es el de 1797 o el de 1798, pues incluye en su escrito prácticamente todas las obras contenidas en el primero de ellos, pero sólo cita alguna de las que figuran en el de 1798, como las de Lagrán, Irurita o Burgo de Osma. Se podría pensar que el documento consultado por Ceán fue el de 1797, consiguiendo la información de las restantes obras por otros medios, o bien, es posible que el *artículo* dedicado al escultor no estuviese aún terminado.

#### «CARNICERO, D. ISIDRO, ESCULTOR Y PINTOR»<sup>62</sup>

Uno de los más adelantados discípulos de la Real Academia de San Fernando. Nació en Valladolid el año de 1736. Después de haber estudiado la gramática y filosofía con aprovechamiento en la Universidad de Salamanca en donde su padre don Alexandro estaba vecinado, le llevó a Madrid al estudio y dirección de don Felipe de Castro. Aquí aprendió la escultura, y la Academia de San Fernando, que conoció su mérito y progresos, le nombró para dibujar en la primera junta de su abertura que celebró el día 13 de junio de 1752, como lo hizo a presencia de todo el concurso, copiando la estatua de Mercurio.

Al año siguiente, en que hubo la primera oposición a los premios, obtuvo el primero de la segunda clase en escultura y en el que sigue de 1754 otro igual en la primera. Animado con estos gloriosos estímulos siguió sus oposiciones en el año de 1756 y ganó el primero de la

<sup>58</sup> Este modelo, conservado en el Museo Diocesano de Salamanca, aparece citado con anterioridad en Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Las Catedrales de Salamanca*, León, 1978, p. 41.

<sup>59</sup> Melendreras atribuye este relieve a Bergaz basándose en la obra de Plaza Santiago, F.J.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1975, pp. 184-185. Tárraga Baldó, M.º L.: «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, Madrid, tomo LXIX, n.º 273, enero-marzo, 1996, p. 58.

<sup>60</sup> Estos memoriales corresponden a los años de 1782, 1786, 1797, 1798, 1807 y 1816. Rodríguez Rico, C.: «Alfonso Giraldo Bergaz y su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Boletín Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, n.º 87, julio-diciembre, 1998, pp. 285-307; «Obras inéditas del escultor Alfonso Giraldo Bergaz en Álava y Navarra», *Goya: Revista de Arte*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, n.º 277-278, julio-octubre, 2000, pp. 252-257.

<sup>61</sup> También pudo Ceán utilizar alguno de estos documentos para elaborar aquel texto previo reproducido por Madrazo. Es el propio Madrazo quien afirma que cuando Ceán estaba redactando su *Diccionario*, los mismos artistas que aún vivían le facilitaban sus propios datos o los redactaban personas de confianza de éstos, por lo que existe la posibilidad de que el documento facilitado por Madrazo esté redactado por alguien que, a su vez, consultó los distintos memoriales y que, posteriormente, esta información se le proporcionase a Ceán. Madrazo, P.: *Op. cit.*, p. 23.

<sup>62</sup> BN, Mss. 21.455, hojas 27-28. En la actualidad me encuentro realizando mi tesis doctoral sobre la obra de este artista y de su padre, el escultor Alejandro Carnicero.

primera clase, también en pintura, que había quedado vacante en la anterior distribución de 1754 y en el mismo concurso de 1756 el segundo de la primera clase en la escultura.

Tales eran sus adelantamientos en ambas facultades distinguiéndose más en la última.

Fue pensionado en ella a Roma el de 1760, donde se entregó al serio estudio del antiuo (sic: antiguo), consultado con la naturaleza, y envió en distintas ocasiones a la Academia de San Fernando diferentes pruebas de su aplicación y entre ellas el modelo de la Concepción de vara de alto que fue muy celebrado y anda repetido en los talleres de todos los profesores.

Volvió a Madrid el año de 1766 después de haber obtenido varios premios en la Academia de San Lucas, y la dicha de San Fernando le nombró su individuo de mérito en el mismo año, y en el de 1775 fue nombrado Teniente Director de escultura, que desempeña a satisfacción de aquel cuerpo. Además de las muchas obras que executó en esta facultad para particulares y públicas de dentro y fuera de Madrid, pintó varios quadros y retratos con tino y buen gusto e hizo diferentes diseños que se grabaron por los mejores profesores.

Las obras públicas que conocemos de su mano son las siguientes:

Cuéllar. Parroquia de San Estevan. La estatua de San Estevan para el altar mayor.

Santa Cruz de Mudela. Parroquia. Un Santo Christo.

Madrid. San Andrés. La estatua de San Isidro mayor que el natural en su capilla.

La Encarnación. Los modelos de los baxos relieves y de los quatro Doctores que hai de bronce en el sagrario del altar mayor.

San Isidro el Rey. La escultura de los órganos.

Santa Bárbara. La estatua de Nuestra Señora de las Mercedes.

San Francisco. Otra de la Concepción en el coro.

Valle de Gordejuela. Parroquia. Otra de la Virgen del Rosario.

Arabaca. Parroquia. Otra de San Josef para los Monteros del Rey.

Foncarral. Parroquia. Un Christo a la columna.

Loranca de Tajana (sic: Loranca de Tajuña). Parroquia. Una Santa Teresa.»

A pesar de que tanto en el *artículo* de Ceán como en las obras de Ossorio y del Conde de la Viñaza se denomina a Isidro Carnicero como escultor y pintor o dibujante y se da algún dato relativo a su actividad en esta última disciplina, se destaca fundamentalmente en las tres referencias citadas la labor escultórica del artista como la principal dentro de su trayectoria.

De nuevo, Ceán incluye un conjunto de datos y obras no mencionados posteriormente ni por Ossorio ni por el Conde de la Viñaza, el cual, ya se ha comentado con anterioridad, se limita a transcribir casi de modo literal lo que refiere Ossorio, repitiendo, de este modo, los mismos errores que manifiesta éste último.

Ceán facilita la fecha de nacimiento de Carnicero, siendo también el único que menciona su actividad previa al ingreso del escultor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como es su aprendizaje en el taller de Felipe de Castro. Por otra parte, y según las Actas de la citada institución, los tres cometen errores al enumerar los distintos premios conseguidos por el artista en la Academia. Según estos documentos, el escultor conseguiría el primer premio de la segunda clase de escultura en 1753<sup>63</sup> y el segundo de la primera clase de pintura en 1754<sup>64</sup>, no el primero de la primera clase de escultura que dice Ceán. La convocatoria de 1755 que cita Ossorio, sin concretar la disciplina en la que participa el artista, se resuelve realmente en enero de 1756<sup>65</sup>, consiguiendo Carnicero, como menciona Ceán, el primer premio de la primera clase de pintura correspondiente al año de 1754, que entonces había quedado vacante, y el segundo

<sup>63</sup> ARABASF, Junta Pública General del 23 de diciembre de 1753, *Juntas Particulares, Ordinarias, Generales y Públicas desde el año de 1753 hasta el de 1757*, signatura 3/81, fol. 14.

<sup>64</sup> ARABASF, Junta General del 17, 19 y 20 de diciembre de 1754, Premios, *Op. cit.*, fol. 34.

<sup>65</sup> ARABASF, Junta Ordinaria del 11 de julio de 1755, *Op. cit.*, fol. 39.

de la primera clase de escultura<sup>66</sup>. En 1757 se le adjudicó un premio que no pudo disfrutar por haberlo obtenido anteriormente, tal como indica Ossorio, pero no fue el primer premio que éste señala lo que consiguió Carnicero, sino el segundo de la primera clase de escultura<sup>67</sup>.

Aunque Ceán estuvo reuniendo información sobre los artistas hasta el final, el caso de este artículo es paradójico ya que parece redactado durante el período en que el escultor es Teniente Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargo que desempeña entre los años de 1775 y 1786, momento en que es nombrado Director de Escultura —y no en 1788 como afirman Ossorio y el Conde de la Viñaza— por lo que no se trata de un artículo que estuviese actualizado en el momento de publicación del *Diccionario*. No podemos saber, ya que no se ha localizado aún documentación al respecto, si, al igual que ocurre con los artículos de otros artistas, esta información pudo ser ampliada posteriormente en hojas aparte que luego se adjuntarían a la ya existente. No obstante, en la entrada dedicada a Alejandro Carnicero, padre de Isidro, y publicada en el *Diccionario*, se produce, en cierto modo, esta actualización de datos en relación a nuestro escultor, pues se dice: « (...) Tuvo cuatro hijos, á quienes enseñó a dibujar: (...) D. Isidro, escultor y pintor, actual director general de la real academia de S. Fernando»<sup>68</sup>.

Al contrario que Ossorio y que el Conde de la Viñaza, Ceán no cita las obras que Carnicero envió desde Roma, donde estaba pensionado, y que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>69</sup>. Sin embargo, cita un mayor número de obras públicas, pues los anteriores únicamente refieren las ejecutadas por el artista en la corte<sup>70</sup>, mientras que Ceán proporciona datos relativos a la producción conservada en distintos lugares de la península. Si bien, Ossorio cita una obra no recogida por Ceán y que es el Crucifijo de tamaño natural que ejecutaría para el oratorio del palacio del Duque de Híjar, no sabemos si porque Ceán desconocía su existencia o porque fue realizado con posterioridad a la ejecución del artículo.

Son los dos primeros autores quienes facilitan la fecha de fallecimiento del escultor<sup>71</sup>, acaecida cuatro años después de la publicación del *Diccionario*<sup>72</sup>.

#### «ESTEVE (D. JOSEF) ESCULTOR<sup>73</sup>

Es hijo de don Luciano Esteve y nieto de otro Luciano arquitecto de opinión en Valencia, donde nació nuestro don Josef el día 22 de febrero de 1741, y fue bautizado en la parroquia de

<sup>66</sup> ARABASF, Junta Pública General del 17 de enero de 1756 y Junta General del 18 de enero de 1756, *Op. cit.*, fols. 43 v y 44 v, respectivamente.

<sup>67</sup> ARABASF, Junta General del 4 de febrero de 1757, *Op. cit.*, fol. 63.

<sup>68</sup> Ceán Bermúdez, J. A.: *Op. cit.*, tomo I, p. 259. Isidro Carnicero obtendría este cargo en 1798.

<sup>69</sup> Se trata de las copias del *Laocoonte*, de la *Santa Bibiana* de Bernini, del *Antinoo* capitolino, del *Sepulcro de Gregorio XIII* de Rusconi, y de la *Santa Susana* y el *San Mateo* de Duquesnoy, así como el modelo de la *Concepción* inventada por el artista, citada por Ceán, y de cuya influencia en América realiza el análisis Tárraga Baldó, M.<sup>a</sup> L.: «España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas de influencia» en *Relaciones artísticas entre España y América*, Departamento de Historia del Arte, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1990, pp. 244-248; Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, pp. 134-135; Azcúe Brea, L.: *Op. cit.*, pp. 185-198.

<sup>70</sup> Entre las obras realizadas en la corte y no citadas por los autores anteriores, se encontrarían los relieves de *El Consejo de Órdenes* —realizado conjuntamente con su padre, Alejandro Carnicero— y *La Poesía*, ejecutados por el artista para el Palacio Real Nuevo. Tárraga Baldó, M.<sup>a</sup> L.: «Los relieves labrados...», *Op. cit.*, pp. 61, 66-67; Plaza Santiago, F. J.: *Op. cit.*, p. 185.

<sup>71</sup> El que Ossorio diga que ésta es la fecha de nacimiento en vez de la de fallecimiento se debe, sin duda, a un error tipográfico.

<sup>72</sup> Únicamente el artículo de Martínez Ibáñez, M.<sup>a</sup>. A.: «Isidro Carnicero Leguina. Director de escultura de la Academia», *Boletín Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989, 2º semestre, nº 69, pp. 399-414, trata con exclusividad la figura de este artista, sin embargo, se trata de un escrito plagado de incorrecciones. En una próxima publicación pretendo corregir éstos mediante la documentación existente y dar a conocer nuevos datos en relación a su producción.

<sup>73</sup> BN, Mss. 21.455, hojas 36-38.

San Nicolás. Muy pronto manifestó la inclinación de sus ascendientes a las bellas artes, pues siendo niño aprendió el dibuxo con el pintor don Josef Vergara. A los catorce años de edad pasó a la escuela del escultor don Ignacio Vergara, con cuya dirección y la frecuente asistencia a la Academia que los profesores sostenían entonces a sus expensas, hizo grandes adelantos, pues siendo uno de los que asistieron a su abertura, celebrada el día 17 de enero de 1753, ganó un premio de los primeros, que repartió en ella el año de 1754 el Ilustrísimo Señor don Andrés Mayoral, Arzobispo de aquella diócesis.

Eregida (sic: erigida) por el Rey en formal Academia con el título de San Carlos el día 14 de febrero de 1768, obtuvo en el de 1769 un premio por haber modelado una academia y en 1770 una gratificación. Tales eran los progresos y aplicación de este joven hasta que habiendo presentado un baxo relieve fue creado Académico de Mérito el año de 1772. En 9 de enero de 1774 se le confirieron los honores de Teniente Director; en abril de 1776 el ejercicio y propiedad de esta plaza; en 1781 la de Director y en 30 de diciembre del propio año la de Director General.

Sus obras repartidas por varias partes hicieron conocer en ellas su habilidad y mérito: hizo seis figuras de trages de España para el Ministro de Sthocolmo, que remitió a su soberano. Una Concepción para la señora Condesa de Benavente y un San Vicente Ferrer; una Dolorosa y una Santa Cathalina de Sena del tamaño natural para los dominicos de Canarias; otra Dolorosa y un San Antonio para Puert Rico (sic: Puerto Rico); una Asunción de Nuestra Señora en un grupo de ángeles y serafines para el colegio del Corazón de Jesús de Marsella; y para su amigo don Diego Rodríguez Romero, comerciante en Toledo, varias obras historiadas.

Executó para la Reyna Nuestra Señora, siendo Princesa, una Virgen de los Desamparados y para nuestro monarca, ciento quarenta y cinco figuras que se colocaron en el Nacimiento de Palacio y merecieron el aprecio de SS. MM. y además de la buena recompesa (sic: recompensa) por ellas, le concedió el Rey los honores de Escultor de Cámara.

Tiene dos hijos que procuró educar según sus buenas máximas en el dibuxo. Don Josef es el primero. Nació en Valencia el año de 1765, y después de haber obtenido dos premios generales por la escultura, a instancias del Ilustrísimo Bayer pasó a Madrid a aprender el arte de hacer violines y violones con don Vicente Aconcio, maestro del Príncipe, y hace grandes progresos. Del segundo hablaremos en su artículo.

Las obras públicas que conocemos suyas en España son las siguientes:

Valencia. Catedral. La escultura de la capilla de la Concepción y su estatua. La de Santo Thomas de Villanueva con el grupo de ángeles que sostienen su reliquia. Quatro Apóstoles y un Evangelista.

Padres Esculapios (sic: Escolapios). El San Josef y la Virgen en el retablo mayor.

Jeum del Vall. Toda la escultura del (sic) de esta iglesia y la de la capilla del Beato Factor.

Convento de Socós de Agustinos Calzados. La estatua de diez pies de alto de Santo Thomas Villanueva en masa de Carrara colocada sobre un magnífico pedestal en la plazuela de este convento y costeada por el Ilustrísimo Bayer.

Universidad. El retrato en mármol de este señor puesto en la librería, que aumentó notablemente.

Capilla de la Virgen de los Desamparados. Las dos estatuas también en mármol del tamaño natural que representan a los santos Vicente mártir y Vicente Ferrer en el retablo mayor, y algunos agregados de escultura en él.

La Palma en Mallorca. Mercenarios (sic: Mercedarios) Calzados. Nuestra Señora de la Merced con el Niño en trono de nubes y serafines.

Santa Cruz, parroquia. Santa Helena con la cruz y un ángel en grupo.

Madrid. Escuela pía de Avapies. San Juan de Nepomuceno, San Joaquín y Santa Ana.

Xerez de la Frontera. Cartuxa. En el camarín del altar mayor la Virgen con el Niño en brazos en un grupo de nubes, ángeles y serafines, y en la peana tres heroínas de la Sagrada escritura en baxo relieve.

Capuchinos. Un Christo muerto del tamaño natural.

San Felipe. Padres Dominicos. Otro Señor a la columna.

Padres Agustinos. El Descendimiento de la Cruz.

Chiva. Parroquia. La escultura del retablo mayor, Nuestra Señora de los Desamparados y San Rafael.

Denia. Parroquia. La escultura de su retablo principal.

Alcudia de Carlet. Franciscanos Descalzos. Las imagines (sic: imágenes) de las capillas y la escultura del altar mayor.»

El artículo de este escultor valenciano es un ejemplo significativo de la ayuda proporcionada a Ceán en la elaboración del *Diccionario*. Es el propio autor quien indica haberse servido de la información reunida por Marcos Antonio de Orellana para la redacción de los artículos dedicados a los artistas del reino de Valencia<sup>74</sup>. Al igual que sucedía con Ceán, eran los propios artífices en persona quienes, en ocasiones, facilitaban la información a Orellana, siendo el caso de José Esteve especialmente interesante ya que éste no sólo le proporcionó al anterior sus propios datos, sino que además contribuyó él mismo redactando distintos escritos sobre otros artistas<sup>75</sup>.

Que el texto de Orellana es la base del artículo de Ceán es indudable ya que ambos refieren prácticamente las mismas obras, algunas de las cuales no son citadas con posterioridad en otros estudios dedicados al escultor. Este es el caso del folleto publicado en 1867 por Vicente Martí y Mallol con el título de *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano. Escrita espresamente para la continuación, hasta nuestros días, del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Redactada en presencia de datos y documentos suministrados por D. José Esteve Badia, presbítero, viznieto del artista*<sup>76</sup>.

El autor de este escrito en el que «se halla discreta y extensamente trazada» la biografía del escultor valenciano<sup>77</sup>, dedica más de cuarenta páginas a referir la producción de Esteve y, a pesar de que incluye un número de datos muy superior a los mencionados por Ceán, no parece conocer el documento que presentamos en esta ocasión, ya que no cita algunas de las obras nombradas por éste y, por tanto, por Orellana.

A diferencia del autor del *Diccionario*, que traza a grandes rasgos distintas cuestiones concernientes a la trayectoria de Esteve, Martí añade aspectos importantes sobre la formación, la vida personal, taller y discípulos, carácter y estilo artístico del escultor<sup>78</sup>, sin embargo, el pri-

<sup>74</sup> Ceán Bermúdez, J.A.: *Op. cit.*, p. XVI del Prólogo.

<sup>75</sup> La obra de Marcos Antonio de Orellana: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, quedó inédita hasta 1930 en que apareció la primera edición a cargo de Xavier de Salas, que también se encargaría de la segunda en 1967. Es este autor quien indica la colaboración de Esteve en los que denomina *Apéndices XII, XIX, XX, XXIII y XXXI*, pp. 581-583, 586-587, 587-588, 590 y 594-595 respectivamente, de la edición de 1967.

Posteriormente, Igual Úbeda, A. y Morote Chapa, F.: *Diccionario biográfico de Escultores Valencianos del siglo XVIII*, Castellón de la Plana, 1933, se basan también en la información de Orellana al trazar la biografía de José Esteve, sin embargo, omiten uno de los documentos donde se cita una parte de la obra del escultor —que sí había sido incluido en la edición de Xavier de Salas— por lo que la información que proporcionan es incompleta.

<sup>76</sup> Martí y Mallol, J.V.: *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano...*, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, Castellón, 1867.

<sup>77</sup> Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, p. 211. Tanto Ossorio como el Conde de la Viñaza se limitan a extraer este escrito en sus respectivas obras.

<sup>78</sup> Como, por ejemplo, sus años de aprendizaje en el taller del escultor Francisco Esteve, período de gran importancia dentro de la trayectoria artística de José Esteve y que, sin embargo, no es mencionado por Ceán. Martí y Mallol, J.V.: *Op. cit.*, pp. 1-18. Apadrinado por este mismo escultor, conseguiría el joven Esteve su examen de maestría en 1764. Igual Úbeda, A. y Morote Chapa, F.: *Op. cit.*, pp. 74-75.

mero incluye información relativa a los premios conseguidos durante dicha etapa de formación que no son citados posteriormente ni por Martí ni por Ossorio o el Conde de la Viñaza<sup>79</sup>. Asimismo, y a pesar de que prácticamente todas las obras citadas por Ceán figuran en el listado de Martí, se pueden realizar una serie de observaciones interesantes al respecto. En relación, por ejemplo, al *Nacimiento* encargado por el futuro monarca Carlos IV, Ceán —siguiendo a Orellana— dice que Esteve realizó ciento cuarenta y cinco figuras mientras que Martí asegura fueron finalmente ciento ochenta<sup>80</sup>. Pardo Canalís añade que esta obra, para la que se habían proyectado en principio un total de cinco mil novecientas cincuenta piezas, se encargó en 1789 y fue terminada un año después<sup>81</sup>.

Por otro lado, Ceán cita una escultura de *Santo Tomás de Villanueva*, realizada en mármol de Carrara y costeada por Francisco Pérez Bayer, conservada en el Convento de Socós de Agustinos Calzados de Valencia que Ossorio y el Conde de la Viñaza sitúan en el patio del Palacio Arzobispal. Siguiendo a Martí se aclara dicha cuestión ya que comenta el autor que la imagen, realizada para el convento mencionado por Ceán, fue trasladada en 1838 al Palacio Arzobispal con motivo de la conmemoración del sexto centenario de la conquista de Valencia por Jaime I<sup>82</sup>. El Conde de la Viñaza añade que fue comenzada en 1792 y concluida en 1794 y que costó quince mil reales de vellón. Del mismo modo, cuando cita el busto de *Pérez Bayer* —mencionado también por Ceán—, situado en la biblioteca de la Universidad, dice que dicha obra, junto con otro busto del Arzobispo valenciano *Francisco Fabián y Tuero* que hacía pareja con el anterior, desaparecieron en un incendio que sufrió el lugar a causa del bombardeo padecido por la ciudad el año de 1812<sup>83</sup>.

Ya se ha mencionado que Ossorio y el Conde de la Viñaza citan únicamente una selección de las obras que del escultor refiere Martí en su escrito. De este modo, varias de las citadas por Ceán no figuran en la relación de los dos primeros pero, en cambio, sí de Martí. Así sucede con un *Niño Jesús dormido* con varios accesorios que, según este último, haría Esteve para Diego Rodríguez Romero, que dice «del Comercio, en Toledo»<sup>84</sup>, lo cual coincide con lo mencionado por Ceán, al igual que sucede con el *San Vicente Ferrer* y la *Purísima Concepción sobre peana y trono de nubes con tres serafines* que Martí sitúa en el Palacio del Duque de Medinaceli<sup>85</sup> y que Ceán, sin embargo, cita en relación a la Condesa de Benavente. Asimismo, Martí alude a unos grupos de trajes de España («Valenciano y Valenciana, labradores. – Andaluz y Andaluza, majos. – Montañes y Montañesa, payos. Año 1790») para el Embajador de Suecia<sup>86</sup>, que serían los mismos que refiere Ceán para el ministro de Estocolmo<sup>87</sup>.

No obstante, hay una serie de obras citadas por Ceán que no figuran o no son tan fácilmente identificables en la relación de Martí pero que se localizan a través del texto de Orellana<sup>88</sup>.

<sup>79</sup> A pesar de que Ossorio y el Conde de la Viñaza se basan en el texto de Martí (ver nota 77), se puede encontrar entre ellos algún dato diferente, como el de la fecha en que el artista presenta un relieve a la Academia de San Fernando: el 23 de febrero de 1772, según Martí, y, según Ossorio, el 27 del mismo mes y año, pero, sin duda, es una errata de éste ya que él mismo señala después que fue el 27 cuando se le nombró Académico de Mérito. Esta confusión es solventada por Viñaza que únicamente se limita a dar la fecha del nombramiento. Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, p. 212; Viñaza, Conde de la: *Op. cit.*, p. 170.

<sup>80</sup> Casi todas desaparecidas en la actualidad según Igual Úbeda, A.: *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Cuadernos de Arte 19, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1968, pp. 62-63. En esta ocasión, el autor se basa en el texto de Martí y Mallol (ver nota 75).

<sup>81</sup> Pardo Canalís, E.: *Op. cit.*, p. 53.

<sup>82</sup> Martí y Mallol, J.V.: *Op. cit.*, p. 54.

<sup>83</sup> Viñaza, Conde de la: *Op. cit.*, p. 182.

<sup>84</sup> Martí y Mallol, J.V.: *Op. cit.*, p. 43.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Todas estas obras referidas por Ceán se mencionan en los textos de Orellana. Orellana, M.A. de: *Op. cit.*, Apéndice XX, p. 587.

<sup>88</sup> Hecho que confirma la utilización por Ceán de las anotaciones de Orellana.

Así, el lugar al que Ceán se refiere como *Jeum del Vall* es el convento de Jesús, situado en la vega de Valencia y donde se encuentra la estatua del «Venerable Padre fr. Pedro Nicolás Factor»<sup>89</sup>. La producción del escultor en Denia, que no figura en el escrito de Martí ni en los de autores posteriores, se registra tal cual en el de Orellana<sup>90</sup>, y, dado que, en principio, éste obtuvo la información a través del propio Esteve, no habría por qué considerar que el dato es incorrecto. Lo mismo sucede con las imágenes ejecutadas para Canarias, si bien, en este ejemplo concreto se encuentran algunas diferencias entre la información proporcionada por ambos autores ya que Orellana cita un *Santo Domingo*, *Santa Catalina de Sena* y un *Christo* para el convento de Dominicos de las Islas<sup>91</sup>, mientras que Ceán únicamente menciona para el mismo lugar una *Dolorosa* y una *Santa Cathalina de Sena*. El Cristo que Ceán cita en los Padres Dominicos de San Felipe es el mismo que Martí relaciona con el gremio de zapateros de Játiva<sup>92</sup>. El que Ceán mencione una *Dolorosa* en vez de un *Santo Domingo* podría deberse a un despiste al redactar la información, lo cual sucedería también al situar otra *Dolorosa* y un *San Antonio* en Puerto Rico cuando Orellana los localiza en Buenos Aires<sup>93</sup>. Por otra parte, no podemos saber si las anotaciones que Ceán obtuvo de Orellana son las mismas que luego nos han llegado a nosotros o si, por el contrario, el autor del *Diccionario* sólo recibió en su momento una información parcial de ellas, ya que, al comparar los documentos conservados, se puede apreciar cómo un gran número de obras contenidas en los escritos de Orellana editados por Salas no son recogidos en el documento elaborado por Ceán<sup>94</sup>.

Posteriormente se han publicado diversos estudios centrados en la producción del escultor que contribuyen a aclarar y completar los datos comentados hasta el momento. Entre estos escritos destaca el de López Jiménez, que refiere el traslado en 1810 de la *Piedad* de la Cartuja de Jeréz —Ceán sólo menciona una *Virgen con el Niño en brazos*— a la capilla de San José de la catedral de Cádiz, a la vez que proporciona datos de interés como la desaparición de la *Concepción* que Ceán situaba en la catedral valenciana<sup>95</sup>.

Este hecho, sin embargo, no es recogido por Igual Úbeda en la que podría haberse considerado la obra clave en relación al escultor valenciano<sup>96</sup>, ya que transcribe el *Libro de la Verdad* donde el artista anotaba todas las noticias relativas a sus realizaciones, pero Igual no lleva a cabo un análisis en profundidad del citado documento, limitándose a contextualizar la trayectoria y producción de Esteve y comentando solamente un pequeño grupo de obras de las que ha logrado reunir información. Además, la mayor parte de las que comenta no aparecen en el *Libro de la Verdad*, por lo que el autor ha de acudir finalmente al escrito de Martí, donde aquéllas sí figuran. Esto sucede, por ejemplo, con las imágenes realizadas para las Escuelas Pías de San Fernando, la *Santa Elena* de Mallorca —citadas ya por Orellana—, la *Piedad* de la Cartuja de Jerez o la *Concepción* de la iglesia de Santa María de Alicante. Del mismo modo, tampoco se incluyen referencias a las obras que Orellana cita en relación a Buenos Aires.

<sup>89</sup> Orellana, M.A. de: *Op. cit.*, p. 395. Citado por Martí, Ossorio y por el Conde de la Viñaza como *Iglesia del Convento de Jesús*. Martí y Mallol, J.V.: *Op. cit.*, p. 53; Ossorio y Bernard, M.: *Op. cit.*, p. 215; Viñaza, conde de la: *Op. cit.*, p. 181.

<sup>90</sup> Orellana, M.A. de: *Op. cit.*, p. 587.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 594.

<sup>92</sup> *San Felipe* fue la denominación que recibió durante un tiempo la ciudad de Játiva. Martí y Mallol, J. V.: *Op. cit.*, p. 29. Igual Úbeda, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo xviii. Vida y Obras*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, CSIC, Valencia, 1971, p. 237, aclara que esta obra se realizó para el citado gremio pero que se conservó en el convento de Santo Domingo, quedando en la actualidad solamente la cabeza de la imagen.

<sup>93</sup> Orellana, M.A. de: *Op. cit.*, p. 594.

<sup>94</sup> Así sucede con la mayor parte de las obras citadas en el apéndice XX. Orellana, M.A. de: *Op. cit.*, p. 587-588.

<sup>95</sup> López Jiménez, J.C.: «Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1964, pp. 1-6.

<sup>96</sup> Igual Úbeda, A.: *José Esteve Bonet...*, *Op. cit.*, pp. 228-230.

Dos décadas después, Nicolau Castro da a conocer documentación relativa a dos esculturas realizadas por Esteve para Toledo y no mencionadas con anterioridad: una *Santa Ana* para la iglesia de San Juan Bautista y un *Niño Jesús del Buen Sueño*, situado en la Sala Capitular del Monasterio de Religiosas Capuchinas <sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Nicolau Castro, J.: *Escultura toledana del siglo xviii*, Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1991, pp. 217-219. Entre los distintos artículos publicados con posterioridad se pueden destacar los de Romero Coloma, A. M.ª: «José Esteve Bonet y su academicismo en el Cristo de la Defensa», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1993 (número único), pp. 81-83 y Vilaplana, D. y Conejero, T.: «Dos tallas inéditas de José Esteve Bonet en la basílica de Santa María de Elche», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1997, pp. 81-83.

*AEA*, LXXXVIII, 2005, 310, pp. 145 a 162