

Una pintura de Antonio Bisquert, desaparecida en Teruel durante la guerra civil y hallada en la iglesia de la Encarnación de Cuevas de Almanzora (Almería)

Pedro Luis Hernando Sebastián

Universidad de Zaragoza
peluher@unizar.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5049-166X>

Resumen: Identificación de una obra de Antonio Bisquert que se pensaba desaparecida. Análisis de sus circunstancias históricas. Inclusión de nuevas referencias documentales sobre su producción. Valoración de la pintura original, de sus modelos e influencias.

Palabras clave: Teruel; Antonio Bisquert; guerra civil; arte recuperado; Carracci.

A Painting by Antonio Bisquert, Disappeared in Teruel During the Civil War and Found in the Church of La Encarnación in Cuevas de Almanzora (Almería)

Abstract: Identification of a work by Antonio Bisquert that was believed to have disappeared. Analysis of its historical circumstances. Inclusion of new documentary references on its production. Assessment of the original painting, its models and influences.

Keywords: Teruel; Antonio Bisquert; Civil War; Recovered Art; Carracci.

Cómo citar este artículo / Citation: Hernando Sebastián, Pedro Luis. 2024. “Una pintura de Antonio Bisquert, desaparecida en Teruel durante la guerra civil y hallada en la iglesia de la Encarnación de Cuevas de Almanzora (Almería)”. *Archivo Español de Arte*, 97 (387), 1338. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1338>

Fecha de recepción: 10-10-2023. Fecha de aceptación: 06-12-2023. Publicado en línea: 14-11-2024

Documentación de la obra

La iglesia de Santiago era una de las más antiguas de la ciudad de Teruel.¹ Se ubicaba en un espacio urbano muy reducido que compartía con las iglesias de Santa María de Mediavilla, San Martín y El Salvador. Además, justo a su lado, en 1367 se fundó el convento de Santa Catalina, lo que finalmente le impediría posteriores ampliaciones de su fábrica y la convertiría en la más pequeña de la ciudad. No ocurrió lo mismo con las obras de arte de su interior, patrocinadas por importantes mecenas y donantes. Entre ellas se documenta la existencia de un tríptico atribuido a Durero y de un retablo conocido como de la Santa Cruz, sobre el que realizamos la presente investigación.

En el archivo diocesano de Teruel se conservan los pocos documentos procedentes de esta iglesia que han llegado hasta nuestros días. En el *Libro de Acuerdos y Colación de Galve*, se recoge el siguiente apunte:

En 2 de febrero de 1792 se dijo la primera misa en el nuevo altar de la Santa Cruz, o de Nuestra Señora de los Dolores. Ya en la iglesia antigua estuvo consagrado altar con esta invocación el cual se hizo a expensas de Luisa Rubio de Veintimilla, gran bienhechora de esta iglesia, de pintura sobre tablas, que pintó diestramente el célebre Antonio Bisquert en el año 1636, según aparece de la inscripción que tenía el antiguo retablo. Este se colocó en la iglesia actual el segundo a la parte de la epístola...²

Luisa Rubio de Veintimilla pertenecía a una de las familias nobles más importantes de Teruel. De origen italiano, este linaje estuvo presente en la ciudad durante prácticamente toda la Edad Media, desempeñando puestos de representación y gestión importantes.³ Esa

¹ López 1961, 175.

² *Libro de los Acuerdos y Colación de Galve*, Archivo Diocesano de Teruel (en adelante ADT), p. 46. En Buil y Lozano 1995, 45-47, se recoge la existencia de esta referencia, ubicándola en el *Libro de Arriendos de la Iglesia*.

³ Caruana 1963, 247-248.

posición económica explicaría que el retablo se encargara al pintor Antonio Bisquert, una de las figuras más relevantes del panorama artístico turolense del siglo xvii. Formado en Valencia, se trasladó a Teruel en torno a 1620. Consiguió consolidar un importante taller en el que se crearon las obras pictóricas más significativas del barroco turolense que hoy se conservan en las principales iglesias de la ciudad. Desde aquí, también se resolvieron encargos como el ciclo de la vida de San Vicente para la iglesia de San Gil de Zaragoza, o el dedicado a San Lorenzo para su iglesia de Huesca.⁴

Del análisis de los documentos recientemente depositados en el archivo diocesano turolense se confirma otro dato importante para el conocimiento de la obra. Desde mediados del siglo xviii, se produce un proceso de renovación arquitectónica del templo, y en el mes de febrero del año 1792 se concluye la reforma de la capilla de la Santa Cruz. En ese momento, se modificó el retablo de Bisquert.

... y pareciéndole pequeño a nuestro Racionero, y magnífico bienhechor el Señor Don Juan Vicente Rubio, y Secretario de Cámara del Ilustrísimo Obispo de esta ciudad, quiso con el beneplácito de la Iglesia construirlo nuevo a sus expensas, colocando en el (por su superior mérito) todas las pinturas del antiguo.⁵

Afortunadamente, con esta actuación, lo único que se substituyó fue la mazonería, pero se mantuvieron las pinturas originales, lo que nos permite seguir refiriéndonos a la misma autoría. Continúa el documento indicando que el diseño de este nuevo retablo fue trabajado por el escultor José Montón y que fue aprobado, como ocurre con otras obras turolenses de la misma época, por la Real Academia de San Carlos de Valencia.⁶

Éxito historiográfico del retablo

El valor otorgado en este momento a la obra de Bisquert salvó a las pinturas de su desaparición. Con el paso del tiempo se convertirán en las obras de arte más citadas por los viajeros que visitaron la ciudad de Teruel desde el siglo xviii. Esto nos permite disponer de una línea de información que confirma su presencia en la iglesia desde su elaboración hasta su desaparición durante la guerra civil. Antonio Ponz, las incluye en su correspondiente descripción con un grado de detalle e interés que no presta a otras obras de la ciudad.

En la primera Capilla entrando en la Iglesia de la Parroquia de Santiago, hay un bello retablito con famosas pinturas: la principal es de Jesuchristo difunto reclinado en el seno de su Santa Madre con acompañamiento de las otras Marías, San Juan, &c. Está firmado Antonio Bisquert. Hizo muy bien de poner su firma, sin la qual, y atendiendo a la excelente ejecución de la obra, qualquiera la tendría por de Sebastian del

Piombo, quiero decir, por repetición, o primera invención en pequeño del quadro en grande, que este celebre Artifice pinto, y posee S. M.⁷

Además de la escena central con este asunto, se refiere a las otras imágenes que componían el retablo, incluyendo la observación de que se habían añadido otras imágenes en el segundo cuerpo.

Bisquert hizo ver en este retablito, que era rico de caudal propio, como lo manifiestan las otras pinturas repartidas en él de San Vicente Mártir, San Carlos Borromeo, Santa Emerenciana, San Agustín, San Miguel, San Rafael, la Oración del Señor en el Huerto, y los Santos Doctores. Es lástima que le hayan añadido un mal quadro en el segundo cuerpo.⁸

Céan Bermúdez se refiere al retablo, con especial atención a la misma tabla central. Cita también alguna de las escenas perimetrales.⁹ Unos años más tarde, Pascual Madoz vuelve a referirse a la obra: “En la primera capilla, entrando en la iglesia parroquial de Santiago hay un magnífico retablo de Antonio Bisquert...”¹⁰ Pedro Pruneda, en 1866, también lo cita describiéndolo como “magnífico retablo de Antonio Bisquert, que fue el predilecto artista de los teruelanos en el siglo xvii.”¹¹

A finales del siglo xix, en el Diccionario biográfico de artistas valencianos, se aludirá de nuevo a este retablo, dentro de la entrada de “Bisquet” (*sic*). En este momento, se pasa de la valoración estética que observamos en las anteriores referencias, a ser considerada una de las mejores obras de su producción artística.

En la de Santiago una de sus mejores obras, Jesús reclinado en el seno de su Madre y acompañado de las tres Marías y San Juan. En el mismo altar Un San Vicente Mártir, San Carlos, Santa Emerenciana, San Agustín, San Miguel, San Rafael, La Oración del Huerto y Los Santos Doctores.¹²

En el Catálogo artístico-monumental dirigido por Juan Cabré, aunque no incorpora ninguna fotografía, sí que se describe la obra: “En la de Santiago, un retablito pintado sobre tabla, el cuadro central figura Jesucristo inclinado sobre el regazo de Sta. Madre, con acompañamiento de las Marías, mide 120 x 0,55”. Incluye las medidas de las tablas que la acompañaban, lo que nos permite hacernos una idea de sus dimensiones totales. “...y las restantes la anunciación, el nacimiento de Jesús, la resurrección y la ascensión de 0,40 x 0,12 metros 0,25 x 0,10, 0,52 x 0,28, 0,55 x 0,28 mts., también influenciado por la escuela italiana Las otras tablitas de dicho retablo representan a S. Vicente Mártir, S. Carlos Borromeo, Sta. Emerenciana, S. Agustín, S.

⁷ Ponz 1788, 107-108.

⁸ Ponz 1788, 109.

⁹ Ceán 1800, 150.

¹⁰ Madoz 1849, t. 14, 740-741.

¹¹ Pruneda 1866, 32.

¹² Ruiz 1897, 75-76.

⁴ Buil y Lozano 1990, 75-85.

⁵ *Libro de los Acuerdos y Colación de Galve*, ADT, p. 46.

⁶ *Libro de los Acuerdos y Colación de Galve*, ADT, p. 47.

Miguel, S. Rafael y los Stos. Doctores.¹³ Pocos años más tarde, en 1918, Julián Rubio identificará e informará de las medidas de un total de 14 imágenes del retablo.¹⁴

La desaparición del retablo y su localización

La siguiente y fundamental referencia documental localizada es la fotografía de la tabla central, realizada en 1932, por Adolfo Mas Ginestá.¹⁵ Esta imagen, además de servir para compararla con la tabla localizada en Almería, demuestra que en ese momento se encontraba dentro de su mazonería, y que no había sido extraída del retablo. Gracias a ella podemos afirmar también que el retablo se conservaba dentro de la iglesia de Santiago muy poco tiempo antes del inicio de la guerra civil.

A mediados de diciembre de 1937 comenzaron las operaciones de la denominada Batalla de Teruel. Los bombardeos ocurridos entre esta fecha y el 22 febrero de 1938 devastaron casi por completo algunas zonas del casco antiguo. Entre los edificios arrasados se encontraba la iglesia de Santiago. Su estado de ruina era tan lamentable que ni siquiera se quiso reconstruir tras la guerra, convirtiéndose su solar en una plaza pública. Tras finalizar la contienda, los bienes artísticos de esta iglesia se dieron por desaparecidos, suponiendo que se habrían destruido junto con la propia fábrica.

Para intentar confirmar esta hipótesis, la primera línea de trabajo que se ha seguido ha consistido en la revisión de todos los datos disponibles relacionados con el patrimonio turolense durante este periodo. La obra pudo haber sido resguardada por los servicios de protección del patrimonio de la República, y enviada a Valencia junto con otras muchas de las obras turolenses que tuvieron la suerte de escapar de las bombas. No obstante, no se ha localizado ninguna referencia que indique que esto fuera así. En el diario *El Pueblo*, del Partido Sindicalista, del día 12 de febrero de 1938, se publica la relación de obras enviadas desde Teruel a Valencia y no aparece esta tabla. Sin embargo, sí que se hace referencia a otra obra de Bisquert que estaba en la Catedral, lo que indica que era considerado como un artista importante: “Se ha salvado cuanto era factible a las fuerzas de los hombres. Más se hubiera hecho, pero los facciosos hicieron desaparecer el famoso cuadro de Bisquert que se hallaba en el trascoro del templo, así como su monumental custodia”.¹⁶

Por otra parte, en el catálogo de obras que formaron parte de la *Exposición de Arte Recuperado*, celebrada en Zaragoza en el año 1940, tampoco aparece ni la escena central ni el resto del retablo. Esta exposición

se realizó en la lonja zaragozana con buena parte de las obras que habían sido depositadas en la iglesia del Carmen, antes de restituir las a sus iglesias de procedencia, intentando también la identificación de aquellas que nadie reclamó.¹⁷

Los datos de estas dos fuentes de información primaria no son definitivos, pero apuntan a que la obra no sería trasladada oficialmente, ni por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, ni por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. En cualquier caso, durante las siguientes décadas el retablo fue dado por perdido por los investigadores.

En este sentido, cabe recordar que, una vez ocupadas ciudades y pueblos, al avanzar el frente de guerra, las obras de arte que no habían sido salvaguardadas, quedaron expuestas a todo tipo de circunstancias. En la carta remitida desde Teruel el 15 de julio de 1938 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se relata a la perfección esta situación.

Desde que se inició en el mes de marzo la ofensiva de Aragón, han quedado abandonados los Monumentos y obras de Arte, Archivos, etc., enclavados en la zona recién liberada. Este abandono que hoy adquiere una grave importancia tiene dos aspectos, por un lado se produce una situación de bochorno que no corresponde con el ideal del nuevo Estado, y por otro van perdiéndose día a día obras de Arte irremplazables.¹⁸

En el año 2023 se nos informa de la existencia de una tabla firmada por Antonio Bisquert en la iglesia de la Encarnación de Cuevas de Almanzora.¹⁹ Realizada una primera visita, identificamos la escena y su evidente relación con la tabla de la iglesia de Santiago de Teruel. Tras ello, se procedió a realizar las lógicas evaluaciones de autenticidad para determinar la verdadera naturaleza de la obra.

En primer lugar, se procedió a establecer un estudio comparativo entre la obra conservada en Almería y la citada fotografía realizada por Adolfo Mas en 1932 [fig. 1]. Ello nos ha permitido establecer una comparación fidedigna con la tabla conservada en Cuevas de Almanzora [fig. 2].

En este proceso, se quiso descartar la posibilidad de que fuera una copia del mismo taller, ya que hemos confirmado que, aunque en ningún caso se trata de copias exactas, Bisquert, resuelve encargos cuyo resultado visual es muy similar y reproduce las mismas escenas, seguramente en función de su éxito comercial entre el mecenazgo de la época. Tal es el caso de la tabla de la *Sagrada Familia* localizada en el convento de Carmelitas con la procedente del convento de Santa Clara de la misma ciudad de Teruel.

Para comparar la obra actual con la fotografía antigua, y confirmar que se trata de la misma obra, se ha prestado especial atención a tres de los detalles más llamativos. El primero es una craqueladura circular, loca-

¹³ Cabré 1910, 61-62.

¹⁴ Rubio 1918, 205-210.

¹⁵ Dicha fotografía se conserva en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. N° de cliché: C-71103. Remitida para su publicación mediante copia digital (N° 05711001).

¹⁶ *El Pueblo. Diario del Partido Sindicalista*, 12-02-1938. Acceso: 25-08-2023, <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=10000020647>.

¹⁷ VV. AA. 1940.

¹⁸ Rincón 2009, 519.

¹⁹ Agradecemos dicha noticia a S. E. Monseñor Antonio Gómez Cantero, obispo de la Diócesis de Almería.



Fig. 1. Fotografía de la tabla central del retablo de Santa Cruz de la iglesia de Santiago de Teruel. Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.



Fig. 2. Fotografía de la tabla conservada en la iglesia de la Encarnación de Cuevas de Almanzora. Fotografía del autor.

lizada sobre la muralla, a la izquierda del espectador, y que se corresponde con un nudo de la madera [fig. 3].

Como puede comprobarse, dentro de esta craqueladura, la pérdida, tanto de soporte como de policromía, presenta la misma forma triangular. El segundo detalle es la grieta que aparece sobre el rostro de San Juan Bautista. Podemos incluir en la comparación los orificios producidos por afección de insectos que hay sobre la parte superior de su nimbo, o los que se observan sobre el cabello del santo, todos ellos en la misma ubicación [fig. 4].

Finalmente, se observan las mismas afecciones de xilófagos y las mismas grietas en la base de la tabla.

Revisados estos tres puntos, se concluye que todos ellos aparecen tanto en la tabla original como en la fotografía [fig. 5].

Atendiendo a otros deterioros menores, también coincidentes, se evidencia sin lugar a dudas que se trata de la misma obra. En definitiva, podemos afirmar que la tabla ubicada en la sacristía de la iglesia de Cuevas de Almanzora es la que se encontraba en la iglesia de Santiago de Teruel antes de la guerra civil.

En segundo lugar, se comprobó si la tabla tenía algún indicio de catalogación. Cuando las obras protegidas durante la guerra civil eran inventariadas, en el reverso, se les aplicaba unas etiquetas de papel con la indicación



Fig. 3. Detalle de la muralla. Institut Amatller d'Art Hispànic / Fotografia del autor.

de su procedencia y del lugar en el que fueron depositadas. Se encolaban perfectamente para que no se despegaran durante el traslado. Revisada la parte posterior de esta tabla no existe ningún resto de dichas fichas. Todas las obras turolenses que sabemos que fueron trasladadas en este contexto histórico conservan todavía hoy estas fichas. Ésta circunstancia, unida al hecho de no aparecer en ninguna de las fuentes de información catalográfica que se utilizan para identificar obras trasladadas durante la guerra civil, es otro indicio de que fuera salvaguardada fuera de los cauces oficiales.

Descripción de la obra

La tabla presenta un formato vertical con unas medidas de 117 cm por 54 cm. Un buen trabajo de limpieza de la superficie permitiría sin duda apreciar de manera

mucho más efectiva la rica paleta de color utilizada por el pintor. A pesar de ello, estimamos su estado como aceptable. Se aprecian pérdidas de policromía producidas por fuertes impactos, compatibles con los que puede provocar un proyectil o fragmentos de metralla. También existe un agrietamiento en el soporte lúneo en la unión de las tablas. Juzgamos por ello que la obra no ha sido restaurada en ningún momento. Mantendría así una originalidad que puede favorecer los estudios técnicos sobre el autor. La pieza ha sido montada sobre una enmarcación moderna.

Como se indicaba en los textos citados, se trata de la pieza central de un retablo compuesto por otras muchas escenas y figuras. Representa la escena de la *Lamentación ante el cuerpo de Cristo muerto*. La Virgen recoge, en su regazo y sobre el sudario, el cuerpo de Cristo, inerte tras su Descendimiento. Compositivamente el autor ha dividido el espacio disponible en dos



Fig. 4. Detalle de San Juan. Institut Amatller d'Art Hispànic / Fotografia del autor.

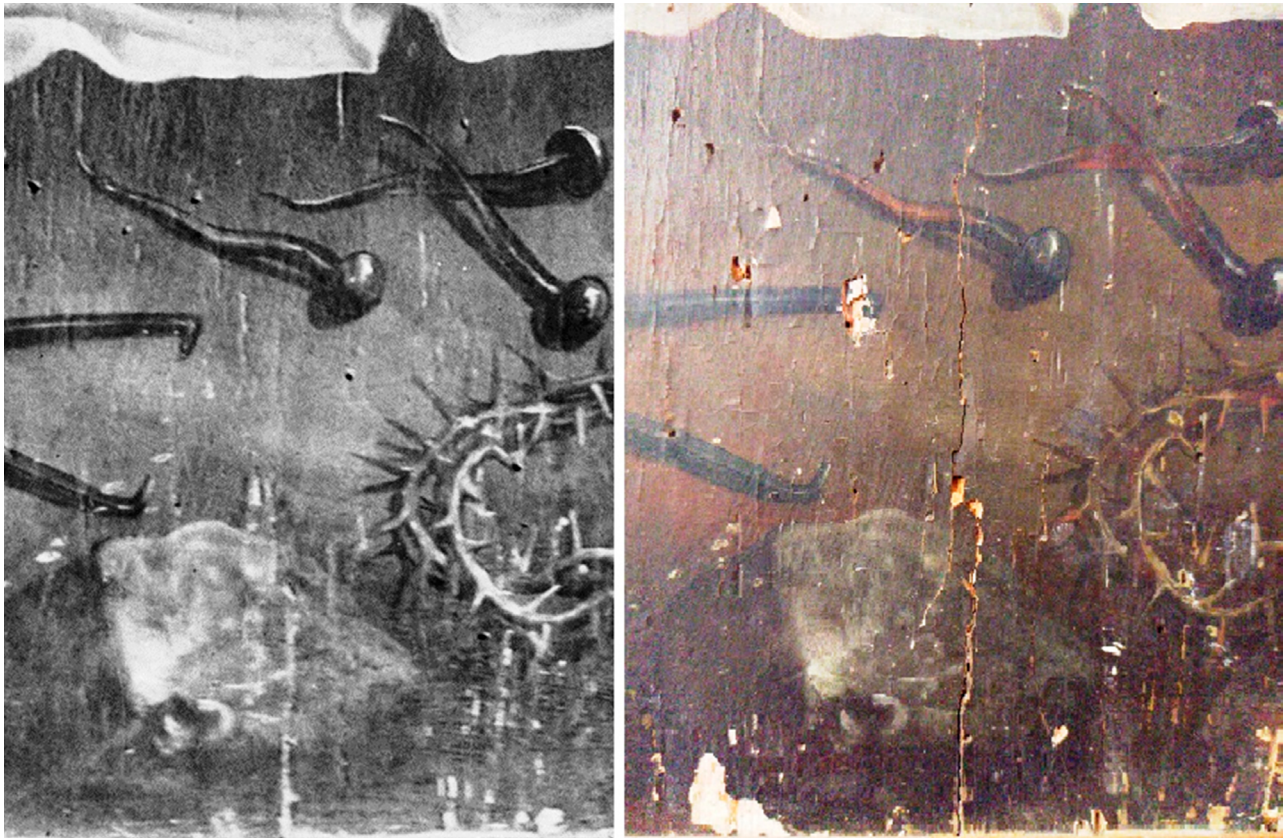


Fig. 5. Detalle de objetos. Institut Amatller d'Art Hispànic / Fotografia del autor.

zonas claramente diferenciadas. La parte superior se encuentra presidida por la cruz y por el paisaje urbano de fondo. Este paisaje representa una ciudad amurallada, con una gran cúpula y varias torres. También aparecen algunas casas señoriales con una galería de arquillos bajo el alero de la cubierta que recuerda a la arquitectura local. En cualquier caso, ambos elementos se representan en tonos oscuros que consiguen desplazar la atención del espectador hacia las figuras colocadas en la mitad inferior.

Es la imagen de Cristo la que preside la composición, tanto por su ubicación y posición horizontal dentro del espacio pictórico, como por la luz que lo ilumina. Acompañado del sudario blanco con el que se le envuelve, recoge toda la iluminación de la escena. Esta luz, se proyecta hacia el rostro de María y de una de las santas mujeres que la acompaña, colaborando en ello la túnica, también blanca, con la que se cubren sus cabezas.

Destaca la capacidad del artista de reflejar la sensibilidad del momento, mediante la representación del rostro triste pero sereno de María, enfatizado con la posición de sus manos, que recogen la cabeza de Cristo en una actitud de dolor materno.

El mismo gesto de contenido psicológico lo apreciamos en la figura de San Juan, sujetando la mano de Cristo, mientras señala la herida de los clavos con su dedo índice al personaje femenino ubicado a su derecha. Aunque ignoramos los motivos, y a la espera de realizar la necesaria restauración de la tabla, juzgamos que el rostro de esta última figura no corresponde con la calidad técnica del resto de la composición. Ya aparecía en la fotografía de Mas, por lo cual podría ser un repinte o una reparación antigua, quizás realizada en el momento del cambio de mazonería.

En primer término, el artista coloca una serie de elementos y objetos alusivos a la escena citada. En esto observamos la misma costumbre que en otros trabajos, como el lienzo de Santa Teresa, actualmente en el Museo de Arte Sacro de Teruel, donde coloca varios objetos simbólicos sobre la mesa de trabajo de la Santa. En este caso distinguimos los clavos, martillo y tenazas como herramientas de la Crucifixión y del Descendimiento de la Cruz, la corona de espinas del martirio, la calavera y los huesos.

Completa la composición una figura que se aleja de la escena portando una escalera, como signo de su participación en el Descendimiento y que, de nuevo, coincide con cierta costumbre de nuestro pintor de incorporar elementos cotidianos para reforzar simbólicamente el mensaje que se quiere transmitir al espectador.

El redescubrimiento de la tabla, sirve también para analizar mejor todas aquellas cuestiones que se refieren a su producción, de entre las que destacamos las que atañen a los modelos y referencias utilizados por Bisquert. Esta cuestión ya fue abordada por Antonio Ponz, siendo su opinión que se trataba de un modelo de Sebastiano del Piombo, que también fue empleado por Francisco de Ribalta, y que se conservaba en el Convento de los Carmelitas Descalzos de Valencia.²⁰ Esta



Fig. 6. Cristo de Caprarola. Annibal Carracci. Fotografía créditos: Argonitros, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>, via Wikimedia Commons.

atribución será luego repetida por los autores que lo suceden, otorgando carta de naturaleza al historiador de la Ilustración. Es el caso de Madoz, que la cita sin más comentario.²¹ De la misma opinión es Elías Tormo.²² Lo mismo ocurre con D. Fitz Darby quien además califica a la obra de Bisquert como un “pastiche.”²³ Será Julián Rubio el primero que afirme que ambas pinturas no tienen nada en común.²⁴

Este cuadro, al decir de Ponz (XIII, pág. 107) “es repetición ... en pequeño del quadro grande que Sebastián del Piombo pinto y posee S.M.” D. Elías Tormo, en la Revista crítica hispanoamericana (II, nº 1), apuntaba que sería interesante saber si el Descendimiento de Piombo del Ermitage es el que estuvo en Madrid, y para ello, el termino de comprobación sería la copia de Bisquert. Hecha la comparación con el cuadro de San Petersburgo, publicado en la pág. 101 de la monografía de Piombo, de G. Bernardini (Bergamo, 1908) puedo afirmar que ambas pinturas nada en su composición tienen de común.

Posteriormente, Diego Angulo la identificará como obra fiel de la estampa del Cristo de Caprarola de Annibal Carracci [fig. 6].²⁵

Mercedes Agulló, en 1991, se refiere a este grabado italiano, relacionándolo con Ribera y Juan Conchillos, y establece su influencia en una selección de obras de ambos artistas.²⁶ Esa misma influencia fue la que afectó a Bisquert, ya que, desde el punto de vista formal, se trata de una composición casi idéntica, tanto en los personajes como en la disposición espacial de los mismos en la escena.

²⁰ Ponz 1788, 108.

²¹ Ceán 1800, 150.

²² Tormo 1916, 19-38.

²³ Darby 1938, 113.

²⁴ Rubio 1918, 208.

²⁵ Angulo 1945, 235.

²⁶ Agulló 1991, 532-537.

En definitiva, una vez analizada la obra a partir de su original, podemos descartar relación alguna con la obra de Sebastiano del Piombo o con la obra de Ribalta. Por todo ello, y como indican Carlos Buil y Juan Carlos Lozano, en el capítulo correspondiente de la publicación editada con ocasión de la exposición que tuvo lugar en la ciudad de Teruel en torno a este pintor, se trataría de una de las obras más interesantes de Bisquert.²⁷

Conclusión

La principal aportación de este trabajo es plantear una estrategia de investigación para la recuperación, al menos historiográfica, del patrimonio desaparecido, emigrado o intercambiado en el contexto de la guerra civil y el franquismo. La localización de esta tabla supone una auténtica sorpresa en este sentido. Nos permite conocer y comprender mejor qué ocurrió realmente con infinidad de obras de arte durante el conflicto bélico de la guerra civil española (1936-1939). Siempre se ha supuesto que se debieron robar muchas de ellas, y se han recogido testimonios de falsos desmantelamientos de algunos templos que se luego se dieron por quemados. Testigos han relatado como, con la mejor voluntad, se repartieron por las parroquias las obras de arte que nadie había reclamado, supliendo así la pérdida de las propias. Un auténtico caos dentro de una sociedad de postguerra comprensiblemente más preocupada por la propia subsistencia que por la custodia de las obras de arte. Solo dentro de este caos se puede entender la presencia de la tabla turolense en la parroquial de Cuevas de Almanzora.

Se evidencia que, a pesar del tiempo transcurrido, todavía hay obras por localizar y por descubrir. Las condiciones en las que se ha podido dar a conocer esta tabla, ponen de manifiesto la importancia de la colaboración institucional y la necesidad de mejorar las condiciones de acceso a los inventarios y catálogos realizados por las diferentes comunidades autónomas. Lo mismo cabe decir de las piezas que permanecen almacenadas en muchos museos públicos y privados de España, y cuyo acceso resulta muy complicado aún para los investigadores. Sin duda todo ello posibilitaría dar a conocer más casos como el que nos ocupa. Es de esperar que las acciones que se están desarrollando por parte de algunos investigadores empiece a dar sus frutos en breve.

Por fortuna, podemos referirnos a este caso como de final feliz para el patrimonio artístico turolense. Una gran obra de su acervo histórico que se pensaba perdida se ha localizado.

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría: Pedro Luis Hernando Sebastián: conceptualización, investigación, redacción-borrador original.

Bibliografía

- Agulló, Mercedes. 1991. "El Cristo de Caprarola de Carracci y su estela". *Archivo Español de Arte*, (Madrid), t. 64, n.º 256, 532-537.
- Angulo, Diego. 1945. "Las Piedades de Ribalta y Bisquert". *Archivo Español de Arte*, (Madrid) t. 18, n.º 59, 235.
- Arce, Ernesto. 1995. *El Pintor Antonio Bisquert. 1596-1646*. Teruel: IET.
- Buil, Carlos y Juan Carlos Lozano. 1990. "Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez", *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, (Zaragoza), n.º 45, 75-85.
- Buil, Carlos y Juan Carlos Lozano. 1995. "El pintor Antonio Bisquert". En *El Pintor Antonio Bisquert. 1596-1646*, editado por Ernesto Arce, Fernando Benito, Carlos Buil y Juan Carlos Lozano, 33-53. Teruel: IET.
- Cabré, Juan. 1909. *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel. 1909-1910*. Vol. 04.
- Caruana, Jaime. 1963. "Una relación inédita de jueces de Teruel". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, (Zaragoza), n.º 14-15, 247-248.
- Ceán, Juan. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando / Imprenta Viuda de Ibarra.
- Darby, D. 1938. *Francisco Ribera and his school*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- López, Alberto. 1961. "El Capítulo de Racioneros de Teruel". *Revista Teruel*, (Teruel), n.º 25, 175.
- Madoz, Pascual. 1849. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. T. 14. Madrid.
- Ponz, Antonio. 1788. *Viage de España. Tomo XIII, Aragón. Carta Cuarta*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Pruneda, Pedro. 1866. *Crónica de la provincia de Teruel*. Madrid: Ronchi y Compañía.
- Rincón, Wifredo. 2009. "Teruel 1938. Destrucción del patrimonio y aportaciones documentales". En *Arte en tiempos de guerra*, coordinado por Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón, 511-524. Madrid: CSIC.
- Rubio, Julián. 1918. "El pintor Antonio Bisquert". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (Madrid), n.º 26 (3º trimestre), 205-210.
- Ruiz de Lihory, José. 1897. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Federico Domenech.
- Tormo, Elías. 1916. "La educación artística de Ribalta, padre fue en Castilla y no en Italia". *Revista Crítica Hispanoamericana*, (Madrid), t. 2, n.º 1, 19-38 y 61-88.
- VV.AA. 1940. *Exposición de Arte Recuperado*. Zaragoza: Talleres Gráficos El Noticiero.

²⁷ Buil y Lozano 1995, 45-47.